HAL
open science

De l'animateur au créateur, du profane au sacré. Socio-histoire du théâtre public français. 1945-1990

Marjorie Glas

To cite this version:

Marjorie Glas. De l'animateur au créateur, du profane au sacré. Socio-histoire du théâtre public français. 1945-1990. Histoire. EHESS - Paris, 2016. Français. NNT : . tel-01519838

HAL Id: tel-01519838

https://hal.science/tel-01519838v1

Submitted on 9 May 2017

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.

École des hautes Études en Sciences sociales / École normale supérieure
Formation doctorale Sciences de la société
École doctorale de l'EHESS 286
Institut de Recherche Interdisciplinaire sur les enjeux sociaux (IRIS)

Thèse pour l'obtention du doctorat de l'EHESS

Discipline: Sciences sociales

MARJORIE GLAS

De l'animateur au créateur, du profane au sacré

Socio-histoire du théâtre public français 1945- 1990

Thèse dirigée par Gérard NOIRIEL

Soutenance le 6 décembre 2016

Jury :

M. Vincent DUBOIS, Professeur de sociologie et de science politique, Université de Strasbourg (rapporteur);
Mme Pascale GOETSCHEL, Maîtresse de conférences HDR en histoire, Université Paris I - Panthéon Sorbonne;
Mme Pascale LABORIER, Professeure de science politique, Université Paris X - Nanterre (rapporteure);
M. Bernard LAHIRE, Professeur de sociologie à l'ENS de Lyon, membre senior de l'IUF;
M. Gérard NOIRIEL, Directeur d'études à l'EHESS (directeur);
M. Serge PROUST, Maître de conférences HDR en sociologie, Université Jean Monnet de Saint-Étienne.

Remerciements

Cette thèse est le fruit d'un long travail qui doit beaucoup à ceux qui l'ont accompagné, de près comme de loin.

Elle doit tout d'abord beaucoup à Gérard Noiriel, mon directeur, qui a m'a fait confiance dès les débuts de ce travail, malgré la singularité de mon parcours. Je le remercie très sincèrement et chaleureusement pour son suivi, son exigence tout autant que pour sa bienveillance. Je n'aurais pu trouver la confiance nécessaire pour venir à bout de cette recherche sans votre soutien, merci.

Je remercie également les membres du jury d'avoir accepté de lire et de discuter mon travail.

Cette thèse est aussi le fruit de nombreuses heures d'enseignement données un peu partout en France et qui m'ont permis de me forger une culture scientifique. Mes remerciements vont donc aux enseignants-chercheurs de Cergy-Pontoise, de Saint-Étienne puis tout particulièrement aux politistes de Rennes 2 qui m'ont chaleureusement accueillie, ainsi qu'à la sympathique équipe d'enseignants-chercheurs en science politique de Lyon 2. Une pensée également pour mes étudiants, au contact desquels j'ai découvert le plaisir de la transmission.

Cette recherche a également puisé dans divers colloques et journée d'études auxquels j'ai pu participer. Je remercie tout particulièrement les membres de l'équipe de recherche sur les intermédiaires culturels pour leurs relectures et conseils (Wenceslas Lizé, Olivier Roueff, Séverine Sofio), les doctorants et chercheurs du LaSSP pour l'organisation de la journée « Professionnalisation et État » (Caroline Frau notamment et tous les autres organisateurs et participants), ainsi que les chercheurs actifs autour de l'éducation populaire avec lesquels j'ai également pu échanger (Frédéric Chateigner, Francis Lebon). Toutes leurs remarques ont contribué à faire de cette thèse ce qu'elle est aujourd'hui.

Enfin, cette thèse n'aurait pu voir le jour sans la collaboration des enquêtés qui se sont prêtés au jeu de l'entretien, m'ont généreusement accueillie et m'ont parfois ouvert les portes de leurs archives personnelles.

La version finale de ce travail a également bénéficié du regard avisé, critique et bienveillant de mes relecteurs que je remercie de tout mon cœur : Thibaut Menoux, Milena

Mogica, Etienne Pellet-Recht, Myrtille Picaud, Francis Sanseigne, Baptiste Tanné, merci à vous pour avoir traqué aussi assidument l'incohérence théorique, l'imprécision empirique et la faute d'orthographe ! Merci aussi à Julie Verles pour son précieux coup de main pour la mise en page finale du document.

Les nombreuses discussions avec Francis Sanseigne et Olivia Chambard m'ont permis d'enrichir ma démarche et, régulièrement, de « sortir de l'ornière ». Merci du fond du cœur, camarades !

Les lieux dans lesquels j'ai rédigé cette thèse symbolisent tout le soutien amical dont j'ai pu bénéficier : alors merci à Sarajevo, à la bibliothèque de l'ENS de Lyon, aux troquets de la Guillotière, à la BNF et à Paris, à Pontempeyrat, ainsi qu'à la maison de Bise. Que tous ceux et celles qui gravitent autour de ces lieux et qui se reconnaîtront soient remerciés de leur présence dans ma vie.

Enfin, cette thèse doit beaucoup à celui qui l'a suivie et sans doute endurée, mais ce, toujours avec malice et confiance : merci Baptiste.

Résumé et mots-clés

Résumé

L'intervention étatique en matière théâtrale est fondée historiquement sur le rôle social que joue après-guerre un théâtre dit « populaire ». Dans un contexte de transformations esthétiques et d'institutionnalisation croissante, la fonction sociale du théâtre sera objectivée dans la catégorie d'un théâtre public différencié de son homologue marchand. A travers l'analyse de la trajectoire des signataires de la déclaration de Villeurbanne en 1968, réputée avoir instauré le pouvoir aux créateurs au sein du champ théâtral, cette thèse interroge le rôle social du théâtre dans une perspective socio-historique. Les modalités de l'engagement du champ théâtral auprès du monde social sont analysées à travers différentes pratiques et discours révélateurs du rapport entretenu au monde social : la relation aux publics, les prises de position des artistes dans le débat public comme la constitution d'un répertoire spécifique sont autant d'éléments significatifs. Corrélée au processus plus général de professionnalisation et d'institutionnalisation qui traverse le champ, l'analyse de l'évolution de ces pratiques met en exergue la progressive démonétisation de la fonction sociale du théâtre entre 1945 et la période la plus récente. Celle-ci est notamment visible à travers la constitution de deux figures centrales du champ théâtral, le metteur en scène et le programmateur, au détriment de l'animateur culturel Le recentrement des activités sur les problématiques artistiques contribue à une distinction croissante des activités d'innovation esthétique et de mise en rapport de l'œuvre avec le public. Celle-ci est objectivée par les pouvoirs publics et contribue à une disqualification de l'intérêt porté au public populaire au sein des instances de consécration. Se constitue alors un public de connaisseurs qui, susceptible d'appréhender les œuvres produites, vient renforcer la légitimité des agents dominants dans le champ. Ces transformations historiques contribuent à la définition d'un théâtre légitime coupé d'un public profane. Le caractère politique du théâtre, qui avait initialement fondé la catégorie de théâtre public, est progressivement réinvesti dans la perspective d'un art intrinsèquement émancipateur.

Mots-clés

THEATRE - ENGAGEMENT – POLITIQUE – POPULAIRE – EMANCIPATION - PUBLIC – CREATION – ANIMATION – CULTUREL – SOCIO-CULTUREL

Summary and Keywords

Summary

State intervention in theatrical matters is historically based on the social role played by the "popular theatre" after the second world war. In a context of aesthetic transformations and growing institutionalization, the social function of theatre is objectified in the category of a "public theatre" which is differentiated from the merchant one. Through the analysis of the trajectory of the signers of the Declaration of Villeurbanne in 1968, deemed to have introduced the power to creators in the theatrical field, this thesis questions the social role of theater in a socio-historical perspective. The terms of the engagement with the theatrical field in the social world are analyzed through differnte practices revealing the relation of theatre with the society: the widening of the audience and the coming of new viewers, the constitution of a specific directory, and artists' positions in the public debate are all significant. Correlated to the process of professionalization and institutionalization which crosses the field, the analysis of the evolution of these practices emphasizes the progressive demonetization of the social function of the theater between 1945 and the most recent period. This is especially visible through the establishment of two central figures in the theatrical field, the director and the "programmateur", to the detriment of the cultural leader (the "animateur"). The refocusing of activities on artistic issues contributes to a growing distinction between aesthetic innovation and activities devoted to the relation with the audience. This opposition is objectified by the authorities and contributes to a disqualification of the audience in the process of consecration. A new audience, made of "connaisseurs", appears : they can apprehend the works that are produced and they tend to reinforce the legitimacy of the dominant agents in the field. These historical transformations contribute to the formation of a legitimate theater opposed to a lay audience. The political issue, which originally founded the public theater category, is gradually reinvested in the perspective of an intrinsically emancipatory art.

Keywords

THEATRE – COMMITMENT – POLITICAL – POPULAR – EMANCIPATION - AUDIENCE – CREATION – ANIMATION – CULTURAL – SOCIO-CULTURAL

Sommaire

REMERCIEMENTS **3**

RESUME ET MOTS-CLES **5**

SUMMARY AND KEYWORDS **6**

SOMMAIRE **7**

PARTIE INTRODUCTIVE - CREATION ET ENGAGEMENT : RETOUR SUR DEUX ANTIENNES DU THEATRE PUBLIC FRANÇAIS (1945-1990) **11**

INTRODUCTION GENERALE - INTERROGER LA « VOCATION SOCIALE » DU THEATRE 13

I- Pourquoi et comment interroger la « vocation » sociale du théâtre *15*

II- De l'animation à la création, du profane au sacré : problématique de recherche et construction de notre objet *24*

III- Terrains, enjeux de méthodes et sources *35*

CHAPITRE 1 - CARRIERES, CONSECRATION, DISQUALIFICATION ET DEMONETISATION DE L'ENGAGEMENT CIVIQUE AU SEIN DU THEATRE PUBLIC FRANÇAIS 49

I- L'analyse des carrières comme point de départ d'une recherche *51*

II- Position, espace social et réseaux *70*

III- Disqualification, consécration et démonétisation de la fonction civique du théâtre *92*

PARTIE I - ANIMER OU CREER ? LE THEATRE ENTRE FONCTION SOCIALE ET POLITIQUE (ANNEES 1950-1960) **107**

CHAPITRE 2 - GRANDEUR ET MISERE DE L'ANIMATEUR : L'EVOLUTION DU RAPPORT AU PUBLIC (1945-1968) 109

I- 1945-1965, le théâtre « populaire » et l'animateur « complet » : animer et créer *112*

II- 1959-1968 : le développement de nouveaux principes d'animation *138*

III- Mai 68 et ses effets immédiats sur les trajectoires des animateurs et des tenants du théâtre populaire *159*

CHAPITRE 3 - UNE REVOLUTION ESTHETIQUE ET SES SUPPORTS (1954-1968) 177

I- Le renouvellement esthétique des années 1960 ..... *181*

II- La constitution d'une critique spécifique *208*

III - L'Université et la constitution de normes artistiques légitimes *230*

PARTIE 2 - LES ANNEES 1970, ENTRE ENGAGEMENT ARTISTIQUE ET INSTITUTIONNALISATION DE LA CREATION 251

CHAPITRE 4 - D'UN ART SOCIAL A UN ART « INTRINSEQUEMENT POLITIQUE » ? LA FORMALISATION DE LA SUBVERSION (ANNEES 1970) 253

I- L'après 68 : la définition d'un théâtre politique de gauche 255

II- Une posture formelle renforcée (années 1970) 285

III- L'art intrinsèquement « émancipateur » : de l'engagement politique à la justification politique (1975-1981) 308

CHAPITRE 5 - PROFESSIONNALISATION, ÉTAT ET CONSECRATION ARTISTIQUE (1968-1981) 329

I- La constitution du théâtre public comme catégorie spécifique 333

II- La structuration du champ théâtral public avec et face à l'État : le travail des organisations syndicales dans les années 1970 354

III- Le cumul des positions au sein des instances de consécration artistique : produire, distribuer, prescrire 377

PARTIE 3 - DU PROFANE AU SACRE ? L'EFFACEMENT DU PUBLIC DANS LES ENJEUX PROFESSIONNELS ET ESTHETIQUES (ANNEES 1980-1990) 393

CHAPITRE 6 - LA MULTIPLICATION DES INTERMEDIAIRES ET LA MARGINALISATION DU PUBLIC 395

I- Les intermédiaires entre les artistes et le public 399

II- Les intermédiaires entre artistes et pouvoirs publics 423

III- L'émergence des experts artistiques et culturels 438

CHAPITRE 7 - L'ENGAGEMENT SANS LE PEUPLE. HEROÏSATION DE L'ARTISTE, CONSTITUTION D'UN PUBLIC « SAVANT » ET MARGINALISATION DU PUBLIC POPULAIRE 457

I- La constitution historique d'un « public de connaisseurs » (1945-2000) 459

II- Sacralisation du créateur et constitution d'une esthétique de la réception (années 1980) 481

III- La disqualification du public profane à partir des années 1980 499

IV- La réactivation du « théâtre politique » : pour une genèse des représentations contemporaines du public (années 1990 à nos jours) 514

CONCLUSION GENERALE **541**

BIBLIOGRAPHIE **547**

SOURCES (ARCHIVES ET ENTRETIENS) **569**

TABLE DES DOCUMENTS **575**

TABLE DES ENCADRES **577**

INDEX DES PRINCIPAUX AGENTS ABORDES DANS LA THESE **579**

ANNEXES **583**

ANNEXE 1 : DECLARATION DE VILLEURBANNE 587

ANNEXE 2 : MEMBRES DE NOTRE COHORTE / REPERES BIOGRAPHIQUES 591

ANNEXE 3 : TABLEAUX PROSOPOGRAPHIQUES SYNTHETIQUES (SIGNATAIRES DECLARATION VILLEURBANNE) 605

ANNEXE 4 : ANALYSE LEXICOMETRIQUE DES EDITORIAUX DU FESTIVAL D'AVIGNON (1970-1994) 611

ANNEXE 5 : SCENES NATIONALES, PROFIL DES PROGRAMMATEURS ET ORGANISATION DES SERVICES DE RELATIONS PUBLIQUES (2016) 619

ANNEXE 6 : CHIFFRES DE FREQUENTATION THEATRES NATIONAUX, CDN, MC (1960-1999) 627

TABLE DES MATIERES **631**

Partie introductive

Création et engagement : retour sur deux antiennes du théâtre public français (1945-1990)

Introduction générale

Interroger la « vocation sociale » du théâtre

« Traitons le théâtre comme un lieu de divertissement, ainsi qu'il sied dans une esthétique, et examinons quel genre de divertissement nous agrée ! », Bertolt Brecht, Petit organon pour le théâtre*, 1963.*

En revendiquant le caractère divertissant du théâtre, Bertolt Brecht s'inscrit contre la dichotomie selon laquelle un art distrayant s'opposerait à un art utile et critique[1]. Le dramaturge allemand suggère ainsi de dépasser cette opposition structurante des champs artistiques et de mettre à profit le potentiel ludique du théâtre pour éduquer et éclairer les individus auxquels il s'adresse. Brecht s'inscrit là dans une tradition ancienne qui attribue au théâtre un rôle spécifique au sein du monde social.

Si les autres arts peuvent aussi avoir des vertus émancipatrices, le théâtre se caractérise par la relation immédiate qu'il instaure avec le public. C'est la raison pour laquelle il a été régulièrement investi de missions dépassant son caractère divertissant. Les expériences qui jalonnent l'histoire du théâtre ont répondu à des conceptions différentes du rôle qui lui était assigné. Elles correspondent souvent à des exigences de représentation politique et sociale qu'une société (ou une fraction de la société) souhaite se donner. Le théâtre est dans la Grèce Antique un espace de réflexion que la cité se propose à elle-même[2]. À l'époque du siècle d'or espagnol ou de l'Angleterre élisabéthaine, il est investi d'un idéal universaliste et humaniste[3]

---

[1] On retrouve cette dichotomie implicite dans l'opposition entre théâtre de boulevard et théâtre d'art ou encore entre pôle commercial et pôle pur définie par Bourdieu. Bourdieu désigne par pôle « pur » le pôle de production restreinte du champ artistique, défini par la production d'un « art pur », correspondant à l'avant-garde, et destiné à être apprécié pour sa valeur esthétique. Il s'oppose au pôle commercial du champ, qui produit des divertissements populaires à destination du grand public (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992).

[2] Jean-Pierre Vernant considère qu' « avec la tragédie, c'est la cité qui se joue elle-même devant le public » (Pierre Vidal-Naquet, Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972).

[3] Cette comparaison entre le monde et le théâtre, très inspirée du théâtre grec et du principe de la « mimesis » (tout au moins concernant l'Occident) a été théorisée par plusieurs auteurs dramatiques européens et ce, dès le XVe siècle. Calderon de la Barca développe le premier la métaphore de la « grande scène du monde » (le « theatrum

qui amène le spectateur à interroger le monde dans lequel il vit. À l'instar de ces précédents exemples, se développe en France, à la fin du XIXe siècle, un théâtre qualifié de « social » qui accompagne l'émergence des courants socialistes. Ce théâtre s'adresse à des catégories ciblées (principalement les classes populaires) et a pour objectif de les émanciper de leur propre condition.

Cette conception est portée par la conviction, qui sera défendue vingt ans plus tard par Brecht, que le théâtre, parce qu'il est vecteur d'émotions, peut contribuer à l'instruction du peuple. Pour les tenants de ce théâtre, la difficulté réside dans la conciliation entre exigence esthétique et réflexion apportée au peuple, car, comme le dit Romain Rolland, « il est très possible que le beau pour l'élite soit le laid pour la foule, qu'il ne réponde pas à ses besoins, aussi légitimes que les nôtres[1] ». Pour résoudre ce problème, Romain Rolland appelle à la constitution d'un théâtre nouveau qui puisse être tout à la fois « un délassement, une source d'énergie et une lumière pour l'intelligence[2] ». Il considère que c'est tant par sa forme que par son contenu que ce théâtre touchera le public populaire et pourra ainsi non seulement l'éduquer mais également l'émanciper de sa propre condition[3]. Cette première tentative artistique pour toucher le public populaire et bannir la séparation entre l'œuvre et le public[4], sera régulièrement reconduite dans différents contextes politiques et historiques.

C'est particulièrement le cas à partir de la fin de la seconde guerre mondiale où un nouveau pan du champ théâtral va réaffirmer son rôle social et s'opposer de cette manière à un théâtre considéré comme mercantile. Là encore, les tenants de ce théâtre qu'on qualifie à cette époque de « populaire » auront à cœur de concilier exigence artistique et fonction sociale de

---

mundi ») selon laquelle les êtres incarnent tous un rôle social et sont les pantins d'un Dieu qui décide de leurs actions et de leur position. On retrouve cette idée dans le théâtre de Shakespeare qui rappelle dans ses pièces que « *Le monde entier est un théâtre, Et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs, Et notre vie durant nous jouons plusieurs rôles* » (William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, pièce écrite en 1599).

[1] Romain Rolland, « Le théâtre du peuple et le drame du peuple », *Revue d'art dramatique*, tome X, 1900, p.1078-1114.

[2] *Ibid.*

[3] Le terme d'émancipation revient régulièrement tout au long de cette thèse. Nous retiendrons la définition suivante du terme, à savoir l'affranchissement des individus de leur propre condition. Nous verrons que cette définition, volontairement large, peut sous-tendre des démarches politiques très différentes (émancipation des contraintes sociales, politisation des individus, éducation intellectuelle, etc.).

[4] On peut inscrire cette démarche dans un ensemble de « tentatives artistiques pour abolir la frontière entre le sacré et le profane et lutter contre les effets de la séparation et de la distance entre l'œuvre (et son créateur) et le public » (Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, le sacré*, Paris, la Découverte, 2015, p.533).

l'art. Le soutien du pouvoir politique à cette initiative va contribuer à inscrire l'engagement au fondement d'un champ théâtral « public[1] » en train de se créer.

L'idée que le théâtre doit jouer un rôle au sein de la société est, depuis une soixantaine d'années, assez partagée. Le rôle social du théâtre, qu'on peut définir comme l'injonction faite au champ théâtral (par ses agents ou par des champs annexes) à être utile à la société, fait cependant l'objet de représentations, de pratiques et de revendications encore une fois très différenciées selon les époques et les individus concernés. Cette thèse souhaite interroger la genèse et les modalités de ce théâtre entre 1945 et la période la plus récente, théâtre qui sera tour à tour qualifié de « populaire », de « politique » ou encore de « public ». Nous proposons ainsi de composer une histoire récente des tentatives opérées par les metteurs en scène et les animateurs culturels pour toucher le monde social et ainsi abolir la distance entre l'art et le peuple.

I- Pourquoi et comment interroger la « vocation[2] » sociale du théâtre

Cette entreprise intellectuelle trouve son origine tout à la fois dans ma propre trajectoire biographique, sur laquelle je reviendrai rapidement[3], ainsi que sur le constat de la rareté des travaux universitaires traitant spécifiquement de la relation du théâtre au monde social. C'est à partir de ces éléments que se sont progressivement construites notre problématique et notre démarche empirique.

I.1- Les origines autobiographiques de la recherche : les premiers questionnements

Le sujet que cette thèse aborde est profondément lié à mon expérience passée d'administratrice d'une compagnie de théâtre. Je reviendrai sur mon parcours dans la partie méthodologique de cette introduction, afin de spécifier les difficultés et les atouts qu'ont posée

---

[1] Nous qualifions de « public », le pan du champ qui est soutenu et organisé par les pouvoirs publics. Nous verrons que le « théâtre public » a été progressivement construit comme une catégorie distincte, sous-tendant des principes et des modes d'organisation et de fonctionnement spécifiques.
[2] Nous utilisons le terme de vocation à dessein. Le registre vocationnel est en effet récurrent pour expliquer l'engagement dans une carrière artistique comme militante. Nous y reviendrons dans le cours de cette introduction.
[3] J'ai le plus souvent adopté la forme impersonnelle dans cette thèse. J'utilise cependant la première personne du singulier de manière ponctuelle, lorsque mon identité sociale d'enquêtrice est spécifiquement mobilisée.

pour moi la familiarité avec mon sujet[1]. Je souhaite d'abord souligner ici les récurrences que j'ai pu observer et qui m'ont amenée à poser les premiers jalons de cette thèse.

Pendant deux années passées à travailler au sein du champ théâtral, je n'ai en effet cessé d'être étonnée par la contradiction suivante : la constance des revendications tournant autour du rôle de l'art dans la société contrastait de manière saisissante avec l'autonomie sans cesse réaffirmée du secteur théâtral, et partant, son éloignement d'un public non-initié.

Le champ théâtral « public[2] » fonde sa légitimité sociale et institutionnelle sur l'importance de la démocratisation culturelle. C'est à ce titre que les pouvoirs publics le subventionnent et reconnaissent – au moins à l'origine – son utilité. Cette mission sociale de l'art est très partagée au sein du champ : face aux baisses de subventions et aux attaques successives du régime de l'intermittence, le champ théâtral brandit régulièrement sa nécessité sociale. Si cette posture répond à une stratégie de légitimation face aux pouvoirs publics, il ne faut pas nier la sincérité qui anime les artistes. Le public donne sens à leur activité parfois autant que la reconnaissance des pairs.

Ces agents se confrontent pourtant à un mode d'organisation – auquel ils participent – qui tend à consacrer la prééminence de la recherche artistique au détriment de la réception des spectacles. Combien de fois ai-je entendu des artistes, des techniciens ou des administrateurs qui, après avoir consacré des mois à préparer une pièce, se demandaient, après la première représentation, à quoi et à qui tout ce travail pouvait bien être utile. Ils avaient travaillé pour un public de pairs constitué d'amis, de professionnels, de critiques ou de programmateurs. Mais le public auquel ils étaient censés se destiner (un public large, populaire, largement idéalisé) paraissait absent, ou tout au moins lointain. Si bien sûr ces agents connaissent la réalité sociale des espaces de diffusion de la production artistique, leur déception fait écho à une croyance profonde – et que je partageais quand je travaillais au sein du champ – que le théâtre peut changer le regard des spectateurs sur le monde. Cet exemple nous indique le souci qu'ont ces individus de donner un sens à leur activité de création, de « servir à quelque chose ». Il nous indique également la difficulté qu'il y a à concilier en pratique le souci du public et celui de l' « excellence artistique ».

---

[1] Voir partie III.1 de la présente introduction.

[2] Nous entendons par champ théâtral « public » la fraction du secteur qui est soutenue financièrement et en partie organisée par les pouvoirs publics. Comme nous le verrons, cette catégorie s'est constituée à partir des années 1950.

Le champ théâtral est en effet structuré de telle manière que la création, qui désigne le volet artistique de la production d'une œuvre, revêt un caractère décisif dans l'organisation des activités comme dans les discours tenus par les agents. En effet, tous les métiers du spectacle convergent « au service de la création » (c'est en tout cas ce qu'on me répétait lorsque je me suis formée pour devenir administratrice). Par ailleurs, l'univers de croyance qui entoure les champs artistiques situe l'artiste, « créateur incréé[1] », au centre de toute l'attention.

Les tentatives de conciliation entre engagement social (c'est-à-dire cette volonté de « faire sens » auprès d'un public large) et création traversent une partie importante du champ théâtral : de l'avant-garde à un théâtre revendiqué plus populaire, la plupart des agents fondent leurs actions sur ces deux nécessités, sociales et artistiques. Ils se heurtent pourtant à deux séries de problèmes.

Tout d'abord, comme notre exemple le suggère, l'homogénéité sociale des publics dans les salles de spectacle confronte les artistes les plus engagés à la difficulté voire à l'impossibilité d'abaisser les barrières symboliques séparant l'art et le peuple. C'est alors l'échec de la démocratisation culturelle qui est pointé au sein du champ théâtral comme du champ politique.

Ces tentatives se confrontent ensuite généralement aux jugements et aux normes légitimes qui ont cours dans le champ théâtral et qui situent les agents dans des positions concurrentes. On oppose en effet de manière récurrente une fraction du champ qui serait davantage tournée vers les publics et une autre fraction qui orienterait ses activités avant tout sur la création artistique. Aux spectacles démagogiques des uns sont renvoyées les productions absconses des autres. Cette opposition nourrit depuis maintenant une trentaine d'années de vaines polémiques entre « élitisme » et « populisme » qui paralysent les agents et occultent les enjeux sociaux et politiques qui ont fondé – au moins en partie – le théâtre public.

Plutôt que de réactiver ces débats, ou de réaffirmer l'éternel échec de la démocratisation culturelle[2], notre recherche va chercher à comprendre la genèse de ces difficultés et de cette dichotomie. Afin de saisir pourquoi public et création se sont constitués de manière

---

[1] Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », Questions de sociologie, Paris, éd. Minuit, 1984.

[2] A ce propos, voir Laurent Fleury, « Le discours d' « échec » de la démocratisation de la culture : constat sociologique ou assertion idéologique ? », in Sylvia Girel, Serge Proust (dir.), *Les usages de la sociologie de l'art. Constructions théoriques, cas pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.75-100.

antagonique, nous proposons de développer une réflexion historique sur la construction et l'évolution du rôle social dévolu au théâtre depuis l'après-guerre.

I.2- Un état parcellaire de la recherche sur l'histoire du théâtre en France

Si les motivations biographiques ont été importantes dans la genèse de cette recherche, mon intérêt scientifique pour le sujet s'est également nourri du constat d'un étonnant manque de travaux traitant de l'évolution du rôle social du théâtre entre 1945 et la période la plus récente. Beaucoup de chercheurs se sont intéressés aux transformations qui ont affecté le théâtre à cette période, mais peu ont fait porter spécifiquement leur analyse sur le rôle social qui lui est depuis dévolu. Il ne s'agit pas ici de faire une revue exhaustive de la littérature sur l'histoire du champ théâtral[1] mais de situer notre positionnement problématique et méthodologique au cœur de ces travaux.

La plupart des recherches en sciences sociales ont mis en exergue le processus concomitant d'évolution esthétique et d'institutionnalisation qui a touché le champ théâtral depuis l'après-guerre. Si aucun de ces travaux ne s'est spécifiquement intéressé à la mission sociale dévolue à l'art à la période qui nous intéresse, cet aspect apparaît souvent en filigrane.

Les recherches relatives aux politiques culturelles éclairent les logiques qui ont fondé l'intervention des pouvoirs publics en matière culturelle[2]. En France, les politiques culturelles n'ont été définies que tardivement en raison du sentiment d'illégitimité des fonctionnaires à intervenir au sein du champ artistique[3]. C'est finalement sur le rôle social de la culture - et du théâtre en particulier[4] - que le champ politique et administratif a historiquement fondé sa légitimité. La France n'est pas le seul pays européen à avoir forgé sa politique culturelle sur un socle social. En Allemagne également, on fait du théâtre un outil de l'action publique et de

---

[1] Nous reviendrons sur les travaux existants tout au long de cette thèse.

[2] Sans prétention à l'exhaustivité, nous pouvons citer les travaux suivants : Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, coll. Socio-Histoires, 1999 ; Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, Que sais-je, 2010 ; Philippe Poirrier, *Les politiques culturelles en France*, Paris, La documentation française, 2002 ; Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2011.

[3] Vincent Dubois montre que, sous la IIIe et la IVe République, confrontés à la volonté d'autonomisation de la sphère artistique, les agents institutionnels intériorisent eux-mêmes leur illégitimité à agir dans le champ culturel. Cette illégitimité est objectivée dans une organisation instable et floue (Vincent Dubois, *op.cit.,* Chapitres 1 et 2).

[4] Le théâtre est en effet le fer de lance de la politique culturelle menée à partir de la IVe République puis, à partir de 1959, sous le ministère Malraux.

l'Etat providence dès le XVIIIe siècle[1]. Si le fondement social de l'intervention en matière culturelle est commun aux deux pays, « chacun [d'entre eux a ensuite] défini un type de culture pour laquelle une intervention était appropriée (culture populaire, légitime ou encore subversive) [2] ».

En France, l'État s'est greffé sur une initiative préexistante au sein du champ théâtral. Le rôle social assigné au théâtre n'est pas donc pas le fruit d'une injonction des pouvoirs publics, mais a d'abord été historiquement constitué comme un principe d'action par une fraction du champ. En effet, à partir de 1945, plusieurs troupes revendiquent la pratique d'un « théâtre populaire », alliant exigence artistique et instruction de la population. Elles sillonnent le territoire français à la recherche d'un public nouveau. Plusieurs travaux montrent que la « décentralisation théâtrale[3] » qui se met alors en place, est le fruit d'une progressive synergie entre ces pratiques et une volonté politique d'accompagner puis d'encadrer des initiatives[4].

Les recherches relatives à l'histoire du théâtre français montrent que ces tentatives pour trouver un public populaire ont été progressivement disqualifiées. Elles l'ont d'abord été par la nouvelle organisation institutionnelle du secteur à partir de 1959, qui a tendu à séparer la création artistique de l'action culturelle[5]. Elles l'ont ensuite été par l'émergence du metteur en scène qui, en renouvelant les esthétiques et en s'imposant au centre du dispositif professionnel en train de se créer, a contribué à décrédibiliser les agents qui défendaient le théâtre populaire[6]. Le travail en direction des publics a alors tendu à s'affaiblir en même temps que les métiers de

---

[1] Pascale Laborier, « Cultural policy as welfare policy: a genealogical approach - the reform of German theatre in the 18th century » , *International Journal of Cultural Policy*, 2000, 7:2, p. 259-280.

[2] Vincent Dubois, Pascale Laborier, « The « social » in the institutionnalisation of local culturel policies », *International Journal of Cultural Policy*, Taylor & Francis (Routledge), 2003, 9 (2), p. 195-206). C'est nous qui traduisons.

[3] On appelle « décentralisation théâtrale » ce mouvement d'implantation de troupes de théâtre en province à partir de 1945, progressivement accompagné par l'État (voir notamment Robert Abirached, *La décentralisation théâtrale. Le premier âge (1945-1958)*, Arles, Actes Sud Papier, 2005).

[4] Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre*, Paris, PUF, 2004 ; Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture, 1946-1952*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, La documentation française, 2005.

[5] Voir Dubois, *op.cit.* ; Urfalino, op.cit. ; dans le champ des loisirs, voir Laurent Besse, *Construire l'éducation populaire. Naissance d'une politique de jeunesse (1958-1970), Paris,* La Documentation française, 2014.

[6] Serge Proust, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre *», Sociologie du travail*, n°43, 2001, p.471-489.

l'animation[1] ont été disqualifiés. Le metteur en scène a continué à s'investir dans le monde social mais cette fois à travers des prises de position politiques[2].

Ces recherches relatives aux politiques culturelles ou à l'histoire du théâtre s'intéressent donc principalement au processus concomitant d'institutionnalisation du champ et de montée en puissance de la création. Toutes font apparaître différentes modalités d'intrication de la problématique sociale au sein du champ théâtral. La valeur sociale du théâtre sous-tend tout à la fois différentes formes d'engagement artistique (rechercher des publics populaires[3], prendre position publiquement en tant qu'artiste[4]) et un mode de justification de l'intervention publique à son égard. L'injonction à faire du théâtre un outil au service de la population traverse ainsi les champs artistique, politique et administratif et se vérifie tout au long de la période qui nous intéresse. C'est à ce titre qu'il nous a paru intéressant de proposer une socio-histoire du théâtre public français fondée sur la vocation sociale qui lui a été dévolue.

Si on ne trouve trace, au sein des sciences sociales, de travaux spécifiquement dédiés à l'évolution de la fonction sociale dévolue au théâtre, le champ des études théâtrales s'est en revanche beaucoup intéressé aux formes théâtrales de l'engagement social ou politique[5]. Le plus souvent orientés vers une analyse dramaturgique des pièces produites, ces travaux ne considèrent qu'à la marge les évolutions institutionnelles et professionnelles susceptibles d'avoir influencé ces expériences. En ce sens, ils peinent à déconstruire la totalité des enjeux sous-tendus par ces théâtres réputés engagés. Il apparaît en effet que ce théâtre à vocation sociale, qu'il soit qualifié de « populaire », de « politique » ou de « public » a été

---

[1] Il est difficile de donner une définition officielle de l'animation tant le terme renvoie à une multiplicité de pratiques à des époques différentes. On peut toutefois considérer l'animation comme le travail qui consiste à mettre en relation une œuvre ou un artiste avec la population (ou spécifiquement un public). Sur l'histoire de l'animation et des loisirs, voir Pierre Besnard, *L'animation socio-culturelle*, Paris, PUF, Que sais-je, 1980 ; Geneviève Poujol, *Education populaire. Le tournant des années 1970*, Paris, L'Harmattan, 2000.

[2] Serge Proust, *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, Economica, 2006.

[3] Les passages du livre de Pascale Goetschel consacrés à la relation entre les agents de la première décentralisation et leurs publics ont été tout à fait précieux dans notre analyse. Nous y reviendrons.

[4] Les recherches de Serge Proust s'intéressent spécifiquement au processus de rationalisation qui a touché le champ théâtral français entre 1945 et la période la plus récente. Dans ce cadre il montre que l'institutionnalisation du théâtre public a contribué à la valorisation progressive de certaines compétences artistiques mais également de compétences politiques spécifiques.

[5] Voir notamment la thèse très documentée de Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France, 1989-2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, thèse en études théâtrales, Université Lyon 2-Louis Lumière, 2007 ; Olivier Neveux, *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

historiquement constitué comme une catégorie qui renvoie à des critères de jugement et d'appartenance certes esthétiques mais également professionnels et institutionnels.

Il apparaît ainsi que la compréhension de ce théâtre à caractère « social » s'est souvent arrêtée d'un côté, au détail des politiques publiques et à la transformation professionnelle et institutionnelle du champ, et d'un autre côté à l'analyse des mythes originels. Nous proposons dans cette thèse d'opérer une analyse sur le temps long du rôle social dévolu au théâtre, ce qui représentera l'occasion de déconstruire une série de formules souvent utilisées (mais rarement analysées) et de saisir ainsi les conditions historiques d'existence d'un théâtre à vocation sociale.

I.3- Déconstruire des catégories historiquement situées : le théâtre français au prisme de la socio-histoire

A la période qui nous intéresse, l'injonction faite au champ théâtral (par ses agents ou par des champs annexes) à être utile à la société a fait l'objet d'appropriations très différenciées selon les contextes et les agents en présence, donnant naissance à des courants se revendiquant tour à tour d'un théâtre « social », « populaire », « politique », ou encore « public ». Ces catégories sont le fruit de constructions historiques et sociales qu'il faut analyser.

1.3.1- La multiplicité des représentations et des pratiques d'un théâtre à vocation sociale

Le théâtre que Romain Rolland développe à la fin du XIXe siècle se dit « social » et repose sur la nécessité de sensibiliser le monde ouvrier à sa propre condition[1]. Ce théâtre, très proche des mouvements socialistes[2], souhaite ni plus ni moins émanciper la classe ouvrière à travers son instruction.

Le théâtre « populaire » que Jacques Copeau défend à partir des années 1920 s'inscrit dans la tradition universaliste du théâtre, et a pour ambition de participer à l'unification nationale du pays[3]. Dans ce théâtre de tradition barrésienne, le peuple est alors défini dans une

---

[1] Romain Rolland, *op.cit*.
[2] Jean Jaurès, « Le théâtre social », Revue d'art dramatique, t.X, 1900, p.1065-1077.
[3] Marion Denizot, *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, PUR, 2010 ; Marion Denizot, « Une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barrésienne », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 45, 2009, p. 137-151.

globalité transcendant les clivages de classe. Ce théâtre populaire sera réactivé à partir de la seconde guerre mondiale mais dépouillé de son caractère nationaliste[1].

A partir des années 1960, le caractère unificateur du théâtre est contesté au profit de la défense d'un théâtre de classes. On parle alors, à partir des années 1970, d'un théâtre « politique » dont l'objectif principal est la politisation de la classe ouvrière[2].

Enfin, ces dernières décennies ont vu s'imposer l'expression de « théâtre public » : constitué comme une catégorie s'opposant en tous points au théâtre privé, le « théâtre public » renvoie en réalité à des modes d'organisation juridique et administrative en même temps qu'à l'imaginaire d'un théâtre financé par tous et donc accessibles à tous.

Ainsi le rôle social du théâtre répond-il à des représentations différentes du monde social, influencées par l'époque dans laquelle il s'inscrit. En fonction des contextes politiques et des représentations dont le monde social fait l'objet, le théâtre peut ainsi revêtir un rôle éducatif, politique ou encore civique[3].

Ces représentations appellent en réponse des pratiques tout aussi différenciées et mobilisent des moyens théâtraux spécifiques : la constitution d'un répertoire adapté, la recherche de publics populaires, l'engagement politique des artistes sont autant de vecteurs qui ont été utilisés par les agents du champ théâtral pour toucher la population et prendre part aux enjeux sociaux qui traversent leur époque. Déconstruire les catégories précitées de théâtre « social », « populaire », « politique » ou « public », nécessite ainsi de comprendre les enjeux soulevés par la relation du théâtre au monde social à chacune des époques considérées et de prendre en compte la totalité des pratiques mises en œuvres pour toucher le monde social. La démarche socio-historique nous a paru répondre à ce projet[4].

I.3.2 - Comprendre la genèse des formes d'engagement théâtral

Un des objectifs de la socio-histoire est de comprendre comment le passé pèse sur le présent à travers l'étude de la construction historique des catégories et des évidences qui gouvernent les représentations que les agents se font du monde social. L'étude de la genèse des

---

[1] Voir Goetschel *op.cit.,* ainsi que les travaux de Laurent Fleury sur le TNP (Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, PUR, 2007).
[2] Olivier Neveux, *op.cit.*
[3] Nous différencions l'adjectif « civique », relatif à l'apprentissage de la citoyenneté, de l'adjectif « politique », relatif à la conception qu'un individu a du pouvoir.
[4] Gérard Noiriel, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, Repères, La Découverte, 2010.

phénomènes sociaux permet de saisir au mieux les contraintes implicites comme les normes historiquement situées qui pèsent sur les individus. Concernant le théâtre français, il apparaît que l'injonction à faire du théâtre un outil au service du monde social a été historiquement constituée au XIXe siècle puis renforcée à partir de l'après-guerre. Cette thèse ambitionne de comprendre comment la vocation sociale du théâtre s'est progressivement imposée chez les agents au point d'être encore aujourd'hui un dilemme pour beaucoup d'entre eux. Cette question en amène d'autres : tandis que cette vocation s'est imposée à une fraction assez intellectualisée du champ théâtral, on peut se demander comment elle a été articulée aux normes esthétiques qui fondent l'avant-garde et la légitiment. Un travail socio-historique autour de cet équilibre entre vocation sociale et vocation artistique du théâtre nous permettra de dépasser la simple opposition entre animation et création[1] en la resituant historiquement.

La socio-histoire propose également d'étudier spécifiquement la manière dont s'organisent les relations entre individus. Notre thèse s'intéresse principalement aux trajectoires individuelles d'un certain nombre d'agents représentatifs du champ théâtral[2] mais les resitue constamment dans leurs différents groupes d'appartenance, dans lesquels ils inscrivent leurs pratiques et développent leur carrière. Cette démarche nous permettra de relier habilement les enjeux artistiques, professionnels comme institutionnels tout en comprenant les logiques d'interdépendances qui gouvernent les relations sociales. Cette perspective socio-historique nous amène à analyser l'évolution de la relation du champ théâtral au monde social en tenant compte des transformations internes qui l'affectent mais aussi des liens qu'il entretient avec l'État, le champ militant et le champ intellectuel. Nous serons donc amenés à nous intéresser tout à la fois aux représentations véhiculées dans et en dehors du champ théâtral susceptibles de faire évoluer le rôle social du théâtre et à les confronter à la réalité des pratiques mises en œuvre par les agents.

Le cadre théorique de cette thèse, construit au fil de notre recherche empirique, se situe à l'articulation de plusieurs méthodes et outils des sciences sociales relevant tout à la fois de la sociologie de l'art et de la culture, de la sociologie des mobilisations et de la science politique. La sociologie de l'art et de la culture est spécifiquement marquée par l'opposition entre une sociologie inspirée des travaux de Pierre Bourdieu, centrée sur une analyse en termes

---

[1]L'opposition entre animation et création, autrement dit entre travail de relation avec les publics et travail artistique, supposée avoir émergé dans les années 1960, structure aujourd'hui l'organisation hiérarchique du théâtre public et les représentations qui en découlent.

[2] Voir partie III de cette introduction.

d'autonomisation des champs et des espaces de production symbolique, privilégiant l'objectivation statistique[1], et une sociologie centrée sur les interactions et les pratiques des individus – qui s'inscrit dans la tradition interactionniste[2]. Si nous souscrivons aux critiques d'une approche strictement statistique des trajectoires, trop peu attentive aux contextes dans lesquels des dispositions peuvent (ou non) s'actualiser et aux interactions au travers desquelles elles s'expriment, nous rejoignons, à l'opposé, les critiques des travaux qui omettent d'inscrire les acteurs dans l'espace social ou qui privilégient les logiques individuelles au détriment des logiques d'organisation ou encore des logiques macrosociales. Nous ne rentrerons donc pas dans cette opposition mais proposons plutôt d'articuler ces deux approches afin d'apporter des éléments de réponse aux questions du « pourquoi » et du « comment »[3] des agents en viennent à concevoir un engagement social au cœur de leur pratique artistique. Nous utiliserons la notion de champ mais dans une labilité certaine, n'hésitant parfois pas à nuancer les propriétés d'autonomie ou de position supposées le caractériser, et n'excluant pas de nous intéresser à des champs annexes[4] comme aux relations de coopération gouvernant les relations entre individus[5].

II- De l'animation à la création, du profane au sacré : problématique de recherche et construction de notre objet

Notre problématique de recherche s'inscrit dans la réflexion suivante : si le théâtre « public » a fondé sa légitimité sur son caractère social, il s'est affirmé, de manière concomitante, dans une autonomisation croissante vis-à-vis du monde social, à travers la définition de critères esthétiques propres et un mouvement accru de professionnalisation et d'institutionnalisation[6]. Cette thèse ambitionne de comprendre comment les agents du champ, qu'ils soient animateurs ou metteurs en scène, ont concilié engagement auprès du monde social et exigences propres au champ théâtral tout au long de la seconde moitié du XXe siècle. Cette

---

[1] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, op.cit.*
[2] Howard S. Becker, *Les mondes de l'art, op.cit.*
[3] Howard S. Becker, *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, La Découverte, coll. « Guides Repères » (première édition américaine 1998), 2002, p. 105-109.
[4] Voir Bernard Lahire, « 1. Champ, hors-champ, contrechamp », in Bernard Lahire, *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, éd. la Découverte « Poche/Sciences humaines et sociales », 2001, p. 23-57.
[5] Nous appliquons là le principe de la « boîte à outils » qui consiste à emprunter des concepts à diverses disciplines afin de résoudre un problème empirique précis (Gérard Noiriel, *Introduction à la Socio-Histoire… op.cit.*)
[6] Voir Serge Proust, *Le comédien… op.cit.*

recherche est l'occasion de renouveler l'histoire du théâtre en l'abordant sous un angle nouveau (le rôle social qui lui est dévolu) ; elle représente également une contribution supplémentaire à la compréhension des formes d'engagement artistique[1].

Afin de préciser les enjeux que notre recherche soulève et les sujets qui y seront articulés, il apparaît nécessaire d'expliquer la manière dont notre sujet peut être traité entre des contextes historiques en évolution, différents champs d'activités, et une multiplicité d'agents.

II.1- Articuler différents niveaux d'analyse

Une des difficultés soulevées par l'étude socio-historique du rôle social du théâtre est celle du niveau d'analyse adéquat. Notre sujet et notre démarche, en réclamant d'articuler théâtre et monde social dans une perspective historique, appelaient à une analyse multi-située.

II.1.1 - Le rôle social du théâtre au prisme du champ théâtral

Il est rapidement apparu qu'on ne pouvait saisir l'importance du rôle social assigné au théâtre sans comprendre les évolutions qui ont traversé le champ théâtral depuis 1945. La constitution du théâtre public en champ autonome, doté de ses propres normes esthétiques et professionnelles et de son propre système de hiérarchie et de consécration, a en effet influencé les manières de concevoir le rôle du théâtre dans la société.

Les évolutions esthétiques du champ tendent en effet à transformer la place de l'innovation formelle dans le processus de consécration et, par conséquent, celle du public. L'institutionnalisation progressive du secteur renforce en outre la place des pouvoirs publics dans l'organisation du champ et dans l'objectivation de compétences spécifiques au théâtre public. Enfin, la professionnalisation du secteur favorise la division du travail et la constitution de fonctions spécialisées qui vont également affecter la relation du champ au monde social. Ces premiers constats nous amènent à nous intéresser tout à la fois à la révolution esthétique qui s'opère à la période considérée, au processus d'institutionnalisation qui organise le secteur ainsi qu'à la professionnalisation du champ qui contribue à diviser le travail artistique. C'est la raison

---

[1] Parmi les travaux traitant des logiques de l'engagement artistique, nous pouvons citer : Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains: 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999 ; Boris Gobille, *Crise politique et incertitude : régimes de problématisation et logiques de mobilisation des écrivains en mai 68*, thèse de science politique, dir. Bernard Pudal, EHESS, 2003 ; Frédérique Matonti, *Intellectuels communistes : une sociologie de l'obéissance politique, La Nouvelle Critique (1967-1980)*, Paris, La Découverte, coll. « Espace de l'Histoire », 2005. Dans une perspective tout à fait différente, citons également Fabienne Federini, *Ecrire ou combattre: des intellectuels prennent les armes (1942-1944),* Paris, La Découverte, 2006. Nous reviendrons sur ces travaux tout au long de cette thèse.

pour laquelle nous travaillerons tout à la fois sur les organisations professionnelles (syndicats, associations) et institutionnelles (théâtres, commissions) ainsi que sur les espaces de production des œuvres et du jugement artistique (critiques, spectacles, programmations).

Notre objectif est de saisir la manière dont le rôle social du théâtre est appréhendé par ses agents selon plusieurs variables inhérentes à l'évolution du champ : place de l'engagement social dans la réussite d'une carrière, type d'engagement selon la position dans le champ[1] et les dispositions des individus[2], importance des relations interindividuelles dans les choix opérés[3] sont autant d'éléments qui nous permettront de comprendre l'effet des transformations du champ théâtral sur la vocation sociale du théâtre.

II.1.2 - Le rôle social du théâtre au prisme du contexte historique

Le second niveau d'analyse relève plus spécifiquement des contextes historiques et sociaux dans lesquels l'activité des agents étudiés s'inscrit. La période sur laquelle nous travaillons a en effet été traversée par des changements profonds à même de bouleverser la relation du théâtre au monde social.

La morphologie de la population française d'abord a changé : l'augmentation du nombre de diplômés a contribué à transformer le profil des prétendants à la carrière théâtrale mais également la composition des publics[4]. La relation au politique aussi a évolué: c'est à la fois le régime politique et les modalités d'action publique[5] qui ont évolué, mais également les partis politiques et les formes de mobilisations qui se sont profondément transformés entre 1945 et les années 1980[6].

Enfin, cette période a été traversée par des événements qui ont affecté tout à la fois le champ théâtral et les modalités de l'engagement artistique : la seconde guerre mondiale, les guerres de décolonisation puis bien sûr Mai 68 ont marqué la trajectoire des metteurs en scène et des animateurs de théâtre. Ce constat appelle à mener une analyse historiquement située des

---

[1] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op.cit*.
[2] Bernard Lahire, « 5. De la théorie de l'habitus à une sociologie psychologique », in Bernard Lahire, *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, éd. la Découverte, « Poche/Sciences humaines et sociales », 2001.
[3] Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
[4] S'agissant de la composition des publics, nous prendrons notamment appui sur les travaux menés par Pierre Bourdieu puis Olivier Donnat sur les pratiques culturelles des français (Pierre Bourdieu, La Distinction. Critique sociale du jugement, Paris, éd. Minuit, 1979 ; Olivier Donnat, *Les français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994).
[5] Voir notamment Delphine Dulong, *Moderniser la politique. Aux origines de la Ve République*, Paris, L'Harmattan, 1997.
[6] Voir infra.

trajectoires des agents et des formes d'engagement auprès du monde social. Il nous faudra dans ce cadre interroger l'effet de la génération sur les choix et les pratiques des agents étudiés[1].

En nous intéressant de près aux trajectoires des individus, nous verrons en effet que ces différents événements n'ont eu un effet sur les croyances ou les pratiques des individus que lorsque des dispositions antérieures ou des positions dans le champ le favorisaient. Dans cette perspective, nous souhaitons particulièrement déconstruire la catégorie des « soixante-huitards », à laquelle nombre de metteurs en scène qui ont « marqué » l'histoire du théâtre sont supposés appartenir. Souvent présenté comme un tournant politique majeur en France, Mai 68 est réputé avoir renversé les hiérarchies artistiques précédemment en vigueur[2] et séparé de manière durable la création théâtrale de l'animation culturelle[3]. Appréhender, sur le modèle proposé par Julie Pagis[4], la manière dont Mai 68 a agi sur les agents permettra d'affiner ces assertions en considérant le processus général de transformation du champ théâtral au niveau des individus. Si Mai 68 a pu représenter une rupture fondamentale chez certains individus (qui se sont révélés à l'aune des manifestations ou ont au contraire été disqualifiés en raison de leur distance aux événements), il n'a parfois rien produit chez certains agents et n'a eu que peu d'effet sur des trajectoires biographiques ultérieures.

II.1.3 - Le rôle social du théâtre au prisme des autres champs

Notre analyse appelle enfin à nous intéresser aux champs connexes à celui du théâtre. Comprendre le rôle social du théâtre à l'aune des seules pratiques artistiques ne fait en effet pas sens. Ce serait occulter la complexité de la construction des convictions et des pratiques chez les agents.

Nous avons précisé l'importance qu'ont pu avoir les pouvoirs publics sur l'organisation du champ : nous travaillerons ainsi à comprendre comment se sont articulées les relations entre membres du champ théâtral et fonctionnaires d'État et élus politiques. La porosité des liens ou au contraire l'opposition entre agents ont contribué à façonner le processus d'institutionnalisation du théâtre et les contours de la catégorie de théâtre public. Mais il faut tout autant prendre en compte la relation toute spécifique que certains metteurs et animateurs

---

[1] Louis Chauvel, *Le destin des générations. Structures sociales et cohortes en France du XXe sicèle aux années 2010*, Paris, PUF, 1998 ; Gérard Mauger, *Âges et générations*, Paris, Repères, éd. la Découverte, 2015.
[2] Boris Gobille*, op.cit.* ; Julie Pagis, *Mai 68. Un pavé dans leur histoire*, Paris, Presses de Sciences Po, 2014.
[3] Marion Denizot, « 1968, 1998, 2008 : le théâtre et ses fractures générationnelles », Dossier « Les héritages de mai 68 ? », *Sens-Public*, 2009/2.
[4] Julie Pagis, *op.cit.*

ont pu nouer avec le Parti communiste, le Parti socialiste et la gauche en général pour saisir tout à la fois l'éventuelle construction commune d'un modèle d'intervention politique en matière culturelle et la circulation des idées relatives au rôle du théâtre dans une société.

Nous nous intéresserons bien entendu aux différents champs intellectuels (universitaire, journalistique, artistique) avec lesquels les agents que nous analysons sont fréquemment en contact. Ces espaces intellectuels ont joué un rôle très important dans la reconnaissance de certaines formes esthétiques et dans la conviction que le théâtre devait jouer un rôle auprès du monde social. A ce titre, les travaux touchant à la sociologie des intellectuels nous seront d'un précieux intérêt[1] et nous permettront de resituer notre questionnement à la lumière de la relation des intellectuels aux classes populaires.

Notre démarche souhaite en effet interroger l'hypothèse selon laquelle l'autonomisation des champs artistiques aboutirait à la sacralisation de l'acte créateur. En analysant les différentes tentatives historiques menées dans le champ théâtral pour rapprocher l'art et le peuple et désacraliser ainsi l'œuvre d'art, notre ambition est de deux ordres. Nous souhaitons d'une part questionner la teneur réelle des expériences menées en direction du peuple. D'autre part, notre démarche permettra d'interroger le processus de séparation entre culture légitime et culture populaire[2].

Cette analyse multi-située suggère une démarche méthodologique pragmatique susceptible de prendre en compte tout à la fois les effets de position et de lutte dans un champ, en même temps que les dispositions parallèlement acquises dans d'autres champs ou à la faveur d'un contexte spécifique. Nous ne pouvons en effet comprendre les trajectoires et les raisons d'agir des agents (et ainsi, les évolutions plus générales des pratiques et des représentations) sans une analyse complexe de la totalité des facteurs susceptibles d'orienter leur démarche comme leurs convictions.

---

[1] Voir notamment Gérard Noiriel, *Les Fils maudits de la République : l'avenir des intellectuels en France,* Paris, Fayard, 2005 ; Christophe Charle, *Naissance des intellectuels. 1880-1900*, Paris, éd. Minuit, 1990.

[2] Le titre de notre thèse (« De l'animation à la création, du profane au sacré ») fait ainsi un parallèle entre la fameuse séparation entre animation et création, supposée avoir eu lieu en 1968, et l'analyse sociologique ou philosophique de l'art qui suggère que l'autonomisation du champ engendrerait un passage du profane au sacré (Pierre Bourdieu, *L'amour de l'art*…, op.cit. ; John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Folio Essais, 2010 ; Bernard Lahire, *Ceci n'est… op.cit.* ; Lawrence Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2010 ; Claude Grignon, Jean-Claude Passeron*, Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989).

II.2- Espaces empiriques pour penser l'articulation entre champ théâtral et monde social

Après avoir défini les différents niveaux d'analyse de notre enquête, nous pouvons maintenant en venir aux questions empiriques que notre problématique soulève. Si le rôle social du théâtre doit être compris à l'aune de différents contextes sociaux et historiques, il prend également des formes très différenciées, qu'il faut toutes prendre en compte dans l'analyse. Le parti-pris politique d'un artiste en faveur d'une mobilisation, la recherche d'un public « populaire » comme l'intégration de problèmes politiques au cœur des répertoires mis en scène sont en effet autant de manières de relier le théâtre au monde social et de s'engager[1].

II.2.1 - Lier engagement politique et pratique artistique

Nous définissons ici l'engagement comme le fait de prendre parti sur des problèmes politiques et sociaux par son action et ses discours[2]. Dans le cadre de cette thèse, nous nous intéresserons spécifiquement aux ressorts et aux modalités de l' « engagement artistique », c'est-à-dire à des partis-pris formulés à partir d'une position publique d'artiste ou d'une pratique artistique. Les ressorts de l'engagement sont généralement situés dans les trajectoires des individus qui s'y rallient[3]. C'est à ce titre qu'il est essentiel de rapporter les pratiques des agents à leurs socialisations antérieures[4] pour comprendre les raisons qui les amènent à s'investir dans une mobilisation ou à s'indigner pour une cause. Il s'agit de prendre en compte une définition large des socialisations antérieures intégrant la prime enfance des individus, les contextes socio-historiques dans lesquels ils ont par la suite évolué et les rencontres et

---

[1] Bérénice Hamidi-Kim a jour mis au jour dans sa thèse quatre modalités du théâtre politique (les « cités du théâtre politique ») : cité du théâtre postpolitique, cité du théâtre politique œcuménique, cité de refondation de la communauté théâtrale et politique et cité du théâtre de lutte politique (Bérénice Hamidi-Kim, *op.cit.*). Sans remettre en question l'existence de différences dans les modes d'engagement artistique, notre perspective de recherche propose de déconstruire et d'éclater ces différentes conceptions du théâtre pour comprendre leur genèse et leur évolution depuis 1945 dans une perspective tout à la fois historique, politique et sociologique.

[2] Nous optons pour une définition de l'engagement restreinte à son sens politique. Pour une analyse plurielle du terme, voir Howard S. Becker, « Sur le concept d'engagement », *SociologieS*, Découvertes, Redécouvertes, Howard Becker, octobre 2006.

[3] Voir Lilian Mathieu, « Les ressorts sociaux de l'indignation militante. L'engagement au sein d'un collectif départemental du Réseau éducation sans frontière », *Sociologie* 3/2010 (Vol. 1), p. 303-318.

[4] Nous reprenons ici la définition donnée par Muriel Darmon pour qui « une étude de socialisation se donne pour tâche d'identifier les *processus* réels et déterminés dans et par lesquels les individus acquièrent des façons de faire, de penser, et d'être socialement situées, les *agents* ou *instances* qui assurent ce processus ainsi que ses *effets*, *produits* et *résultats* » (Muriel Darmon, *La Socialisation*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 6).

événements susceptibles d'avoir provoqué chez eux une rupture biographique[1]. Dans le cas du théâtre, l'intrication entre travail créateur et signification militante est parfois telle que l'investissement dans une voie artistique s'explique conjointement à l'engagement politique. C'est le cas par exemple des individus socialisés au théâtre par le biais de l'éducation populaire. Nous analyserons ainsi l'entrée dans les carrières artistiques et militantes de manière corrélée.

Une analyse sur le temps long des trajectoires nous permettra de cette manière de mettre à distance le spectre de la vocation, toujours prégnant quand on traite de prises de positions artistiques ou politiques. La vocation sous-entend le plus souvent le sentiment d'être « fait pour une activité » et s'entend généralement pour des activités de type désintéressées[2]. Face à ces poncifs, il faut d'abord prendre en compte le phénomène d'inculcation de la vocation, que ce soit par le travail, en amont, de formation des esprits et des croyances, et en aval, par l'institution qui consacre certains individus au détriment d'autres (les non consacrés intériorisent au contraire le fait qu' « ils n'étaient pas faits pour ça »). Ensuite, il faut considérer les ressources qu'un individu peut tirer d'une activité, si désintéressée qu'elle soit : il peut s'agir de ressources symboliques bien sûr (qui plus est dans le cas du pôle le plus pur et sacré de l'art), mais également de ressources sociales et économiques cumulées qui sont, dans le cas du théâtre, fortement influencées par l'institutionnalisation[3]. Ainsi, ce « sentiment qu'on est fait pour quelque chose » coïncide le plus souvent avec ce que Bourdieu appelle une « correspondance entre dispositions et positions[4] ».

S'intéresser à l'engagement, ce n'est pas seulement comprendre ses ressorts, mais c'est aussi saisir ses modalités. C'est en effet dans la rencontre avec une situation concrète que des dispositions trouvent à s'activer. Dans notre cas, les modalités de l'engagement sont situées soit en dehors des pratiques artistiques soit y sont intégrées. Dans le premier cas, les modalités de l'engagement prennent le plus souvent la forme d'un encartement partisan (principalement, à

---

[1] Voir notamment Eric Agrikoliansky, Olivier Fillieule, Isabelle Sommier, *Penser les mouvements sociaux. Conflits sociaux et contestations dans les sociétés contemporaines*, Paris, La découverte, 2010 ; Olivier Fillieule, *Sociologie de la protestation. Les formes contemporaines de l'action collective en France*, Paris, L'Harmattan, collection Dossiers, 1993 ; Julie Pagis, « Incidences biographiques du militantisme en mai 68 », Sociétés contemporaines, 2011/4, pp.25-51.

[2] Voir Charles Suaud, *La Vocation*, Paris, éd. Minuit, 1978 ; Charles Suaud, « L'imposition de la vocation sacerdotale », Actes de la recherche en sciences sociales, n°3, 1975, pp.2-17.

[3] Concernant la vocation, plusieurs travaux menés en sociologie du sport sont tout à fait éclairants : voir Nicolas Lefevre, (2014), « Transmission et apprentissage du métier de coureur cycliste », *SociologieS*, Dossier « La transmission du métier », 2014 ; Bruno Papin, Papin, B. *Conversion et reconversion des élites sportives. Approche socio-historique de la gymnastique*. L'Harmattan. 2007.

[4] Pierre Bourdieu, *Sociologie générale. Cours au collège de France. 1981-1983*, vol.1, Seuil / Raisons d'agir, 2016: « Tout se passe comme si les individus avaient choisi les positions les mieux faites pour leur permettre d'exprimer leurs dispositions ».

la période qui nous intéresse, au sein du Parti Communiste puis du Parti Socialiste) ou syndical, ou d'un soutien à des causes (décolonisation jusqu'à la fin des années 1960, soutien au monde ouvrier dans les années 1970, soutien aux migrants ou mobilisations anti-racistes à partir des années 1980). Ces modalités d'engagement, historiquement et socialement situées, seront analysées à la lumière de la fonction intellectuelle attribuée à l'artiste dans ces organisations militantes[1]. Le second type d'engagement passe par des modalités intégrées aux pratiques artistiques. Il peut prendre la forme d'un travail spécifique pour toucher un type de public (le public populaire, le public ouvrier, etc.). Il peut également s'inscrire dans les pratiques mêmes de création : mettre en scène une pièce à caractère politique ou développer des formes esthétiques nouvelles peuvent revêtir une dimension d'engagement. Le choix d'une modalité d'engagement dépend tout à la fois des ressorts de l'engagement mais également des pratiques qui ont cours dans un contexte social et professionnel donné en même temps que de la position des agents considérés. Ce sont toutes ces dimensions que nous intégrerons à notre travail empirique.

II.2.2 - Situer l'enjeu du public

Nous avons jusqu'ici beaucoup évoqué le public sans véritablement ni le définir ni situer les enjeux qu'il recouvre. Dans le cas du théâtre, on désigne généralement par « public » la totalité des gens (les « spectateurs ») à qui s'adresse un spectacle. Dans la pratique, la définition du public est souvent plus labile voire plus ambiguë car elle peut recouper des enjeux symboliques dépassant largement le fait d'assister à un spectacle. En effet, à partir du moment où on attribue au théâtre une fonction sociale, le public se doit d'incarner la fraction de la société que l'artiste souhaite spécifiquement toucher. Le théâtre de la « décentralisation » ambitionne de s'adresser à la nation toute entière, sans distinction de classes, tandis que dans les années 1970, les metteurs en scène souhaitent toucher spécifiquement la classe ouvrière. Le public peut ainsi revêtir, en fonction de sa composition, des enjeux de démocratisation culturelle ou de politisation du peuple. La notion de public peut également recouvrir des entités plus abstraites, qui peuvent être parfois mobilisées par les agents pour justifier leur fonction ou leur position. Le public est ainsi régulièrement désigné comme une communauté permettant, sur le modèle

[1] De nombreux travaux nous permettront de situer historiquement ces formes d'engagement. Nous pouvons notament citer, pour le PCF, Julian Mischi, *Le communisme désarmé. Le PCF et les classes populaires depuis les années 1970*, Marseille, Agone, 2014 ; Bernard Pudal, *Un monde défait. Les communistes français de 1956 à nos jours*, *Bellecombe-en-Bauges,* éd. du Croquant, 2009.

développé par John Dewey, de combiner le fait de prendre part et celui de développer une opinion publique « véritable[1] ». Dans ce contexte, le public et la représentation théâtrale sous-tendent des enjeux tournant autour de l'exercice de la citoyenneté.

Si le public est si important, c'est certes en raisons de la valeur symbolique qu'il véhicule mais également parce qu'il est une source de légitimité absolument centrale pour les agents du champ. Le public est en effet le critère principal retenu par les pouvoirs publics pour appréhender le rôle joué par le champ théâtral auprès du monde social. A la lumière de ces enjeux, il apparaît que le public doit être abordé sous plusieurs angles : dans sa composition tout d'abord, à travers les pratiques de médiation mises en œuvre pour le toucher ensuite, et enfin à travers les représentations dont il fait l'objet au sein du champ théâtral.

La morphologie du public nous renseigne d'abord sur la réussite ou non du projet de démocratisation de la culture (quand bien même faire venir un public n'assure pas de la bonne réception des pièces) à l'endroit d'une population précise. La composition du public doit également être analysée en relation avec le champ de production artistique[2] : c'est à ce titre que nous interrogerons le phénomène d'homologie structurale à l'œuvre à chacune des époques considérées. Une analyse de la morphologie des publics et de la réception des spectacles permet en effet de déconstruire une vision enchantée de l'art selon laquelle « le beau est ce qui plaît sans concept[3] ». Nous tacherons ainsi de questionner le phénomène de transmission des œuvres et la difficulté pour les agents à abaisser les barrières existantes entre ceux qui sont, pour reprendre les termes de Bourdieu, touchés par « l'amour de l'art » et « ceux qui n'ont pas reçu cette grâce[4] ».

---

[1] John Dewey, *Le public et ses problèmes*, Folio Essais, 2010 ; Joëlle Zask, « Le public chez Dewey : une union sociale plurielle », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°15, 2008.

[2] « Tantôt l'hypothèse des homologies structurales s'inscrit dans le cadre d'une approche quantitative des pratiques culturelles qui ne s'intéresse pas à l'univers de production mais se réfère simplement à une hiérarchie des biens artistiques (elle relève de la sociologie de la culture), tantôt l'explication repose exclusivement sur la similarité des logiques qui organisent le champ artistique, d'un côté, et l'espace social, de l'autre » (Wenceslas Lizé, « Le goût jazzistique en son champ. L'espace parisien de la jazzophilie », *Actes de la recherche en sciences sociales,* 2010/1 (n° 181-182), p. 60-87).

[3] Emmanuel Kant cité par Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, éd. Minuit, 1969, p.162.

[4] Dans *l'Amour de l'art*, Bourdieu et Darbel expliquent que, « pour que la culture remplisse sa fonction d'enchantement, il faut et il suffit que passent inaperçues les conditions historiques et sociales qui rendent possibles et la pleine possession de la culture […] et la dépossession culturelle ». La séparation entre possédants et non-possédants amène Bourdieu et Darbel à souligner l'existence d'une barrière « invisible et infranchissable » entre ceux qui sont touchés par « l'amour de l'art » et « ceux qui n'ont pas reçu cette grâce » dans le processus de « sacralisation de la culture et de l'art » comme « monnaie de l'absolu » (Ibid., p.163).

Travailler sur la transmission et la morphologie des publics nécessite de s'intéresser aux pratiques de médiation imaginées à toutes les périodes considérées entre une œuvre et un public. Nous travaillerons pour cela tout d'abord sur la constitution et l'évolution de métiers et de fonctions spécifiques dédiées à cette activité : les animateurs, les programmateurs, les médiateurs culturels et les critiques sont autant d'intermédiaires qui contribuent à cette homologie ou tentent au contraire de la combattre au nom de croyances politiques[1]. Nous aborderons ensuite les pratiques des agents en les situant tout à la fois dans les courants théoriques auxquelles elles se rattachent (éducation populaire, théories de l'action culturelle, sociologie de la médiation), dans leurs trajectoires (formation, pratiques militantes) ainsi que dans le territoire dans lequel elles trouvent leur ancrage[2].

Le public sera enfin analysé à travers les représentations dont il fait l'objet à chacune des époques considérées, qu'il s'agisse des discours tenus à son propos ou des croyances qu'il véhicule[3].

II.2.3 - La place du social dans les logiques de consécration

Le troisième axe empirique de notre recherche interroge le rôle de l'engagement dans le processus de reconnaissance et de consécration d'une carrière. Les champs artistiques se caractérisent par l'importance majeure que les professionnels comme les publics accordent à la valeur symbolique des œuvres et des artistes au détriment de leur valeur économique. La hiérarchie entre artistes s'organise ainsi principalement selon la logique de l'accumulation du capital symbolique[4] qui « résulte de l'évaluation de la valeur esthétique par les instances de consécration, les pairs et le public[5] ». C'est pour cette raison que nous focaliserons une partie de notre analyse sur les critères de reconnaissance qui ont eu cours tout au long de la période

---

[1] Olivier Roueff, « Les homologies structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs », in Philippe Coulangeon et al, *Trente ans après La Distinction*, de Pierre Bourdieu, La Découverte « Recherches », 2013, p. 153-164.

[2] La « première décentralisation » s'inscrit dans des territoires ruraux. Ce qui sera ensuite appelé la deuxième décentralisation désigne les expériences menées par des metteurs en scène et animateurs dans les villes de la couronne rouge parisienne. Dans les deux cas, les publics locaux nécessitent d'adapter le répertoire et les modalités de la médiation.

[3] Paul Veyne, « Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs », *Diogène*, n°143, juillet-septembre 1988, p. 3-22 ; Bernard Müller, *La Tradition mise en jeu. Une anthropologie du théâtre yoruba,* La Courneuve, éd. Aux lieux d'être, « Mondes contemporains », 2006.

[4] Pierre Bourdieu*, Les règles de l'art…, op.cit.*

[5] Wenceslas Lizé, « Présentation : trajectoires de consécration et transformations des champs artistique », *Sociologie et Sociétés*, vol.47, n°2, automne 2015, p.5-16.

étudiée, afin de comprendre la place de l'engagement artistique dans la réussite ou l'échec d'une carrière.

Dans le champ du théâtre « public », c'est-à-dire soutenu et organisé par les pouvoirs publics, la consécration est deux ordres, esthétique et institutionnelle. Dans le premier cas, les juges sont incarnés par les critiques, les experts et le public ; dans le second cas, c'est l'État et les collectivités locales qui accordent la reconnaissance à travers l'attribution de subventions et la nomination à la tête d'établissements publics[1]. La consécration institutionnelle corrobore le plus souvent la consécration artistique (bien que souvent avec un petit décalage dans le temps) mais doit également être analysée dans sa spécificité. L'accès à la reconnaissance institutionnelle offre en effet la possibilité aux agents de devenir eux-mêmes prescripteurs : « être connu et reconnu, c'est aussi détenir le pouvoir de reconnaître, de consacrer, de dire, avec succès, ce qui mérite d'être connu et reconnu, et, plus généralement, de dire ce qui est, ou mieux, ce qu'il en est de ce qui est, ce qu'il faut en penser[2] ».

S'il est important de savoir qui consacre, le problème des critères de consécration est aussi tout à fait central. Nous analyserons à cet effet l'évolution des critères de toutes ces instances de consécration ainsi que la corrélation des réussites institutionnelles et esthétiques. Il s'agit là de comprendre comment l'importance respective des deux antiennes fondatrices du théâtre public que sont la création et le « social » intervient dans le processus de reconnaissance. Nous pourrons ainsi questionner le caractère consécrateur ou au contraire disqualifiant de certaines formes d'engagement à différentes périodes. Cette démarche soulève des problématiques très différentes : importance de l'engagement partisan dans la réussite d'une carrière, emblématique de la figure de l'intellectuel engagé, rôle consécrateur ou disqualifiant du public selon sa composition, succès des pièces en fonction de leur contenu ou non politique, sont autant d'aspects que nous pourrons interroger à travers cette analyse croisée des modes de consécration et des formes d'engagement. L'évolution des critères de reconnaissance doit être comprise à l'aune des transformations générales du champ théâtral (organisation professionnelle et institutionnelle), des influences esthétiques extérieures (dans d'autres champs artistiques comme à l'étranger) et des trajectoires des agents qui consacrent et qui sont consacrés.

---

[1] De cette manière, « l'État fait exister en nommant, et en distinguant » car c'est « l'État qui garantit, en dernier ressort, la série infinie des actes d'autorité certifiant par délégation la validité des certificats d'existence légitime » (Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil, Points essais, 1997, 2003, p.288).
[2] *Ibid.*, p.285.

Les trois axes empiriques que nous avons rapidement développés seront déployés dans une perspective permettant de comprendre l'évolution des enjeux propres au champ théâtral à travers différents points de vue, historiquement et socialement situés. Analyser l'évolution du champ théâtral à l'aune de sa fonction sociale nécessite d'abord de prendre en compte la multiplicité des formes d'engagement artistique. Cette démarche impose ensuite de corréler systématiquement les tentatives de relation au monde social avec les contraintes propres au champ artistique considéré et les contextes historiques susceptibles d'influencer également les croyances et comportements des individus.

III- Terrains, enjeux de méthodes et sources

La perspective de recherche qui est la nôtre a puisé dans un matériau empirique large couvrant une grande diversité de sources et de méthodes. Ces matériaux nous ont permis d'observer notre terrain avec la multiplicité des échelles et des regards que ce projet de recherche nécessitait (III.2 et III.3). C'est par une démarche empirique et méthodologique minutieuse que nous avons également pu objectiver notre familiarité à l'objet et faire de celle-ci un véritable atout pour ce projet de recherche (III.1).

III.1- Familiarité avec le terrain et réflexivité

Si la familiarité qui est la mienne avec le champ théâtral m'a permis de poser les premiers jalons de cette recherche, il m'a bien fallu mettre à distance la « vocation culturelle[1] » qui m'avait auparavant amenée à choisir cette voie en même temps que saisir les raisons du processus de reconversion que j'ai opéré deux ans seulement après mon entrée dans le « milieu » théâtral professionnel. Cette familiarité pouvait certes être un atout pour comprendre les normes

[1] Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, 2013.

et les logiques propres au champ, mais elle représentait d'abord une limite fondamentale à l'objectivation de mon enquête et de ma position dans celle-ci[1].

III.1.1 - Distanciation et objectivation scientifique

Il me fallait d'abord, pour me distancier de mon objet[2] et éviter de prendre une quelconque revanche sur un champ qui avait déçu mes aspirations initiales, comprendre et analyser les raisons de ma reconversion. Une des raisons qui m'avait fait quitter mon travail d'administratrice résidait dans le désajustement entre mes convictions politiques et la réalité du fonctionnement du champ théâtral. A mon entrée dans le champ théâtral, mes propriétés sociales (disposition à la culture légitime, aspirations intellectuelles plutôt qu'économiques, etc.[3]) coïncidaient avec les attentes du secteur. J'ai ainsi intégré avec une grande aisance les normes esthétiques et professionnelles du champ, tout en les combinant à ma conviction que l'art avait vocation à changer le monde[4]. Si j'ai pu concilier cette conviction avec le dogme de la création tant que j'étais en formation, en revanche, la réalité de la pratique professionnelle et des contraintes propres au champ ont contribué à les rendre presque inconciliables pour les raisons que j'ai données dans la première partie de cette introduction : la quasi-absence de prise en compte des publics dans l'activité artistique comme la concurrence forte entre compagnies ont déçu le volet militant de mes aspirations.

Cette déception s'est doublée d'une frustration liée à ma position dans le champ théâtral. Il est probable que le caractère quelque peu subalterne de la fonction d'administration a pu contrarier mes aspirations premières. Les métiers d'administration et de production sont fortement dépendants de ceux de la création, et structurellement comme symboliquement dominés face aux métiers artistiques[5]. M'engager dans un travail de recherche me permettait

---

[1] Il s'agit ici de donner les éléments biographiques nécessaires à « une analyse réflexive de [mon] propre travail d'enquête, d'observation et d'analyse » (Stéphane Beaud, Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, « Repères », 1998 [1997], p. 294).

[2] Norbert Elias, *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, Paris, Fayard, 1983, 1993.

[3] Les caractéristiques sociales fondant la « vocation culturelle » ont été décrites par Vincent Dubois. J'incarnais alors le profil type de la candidate aux professions culturelles (Vincent Dubois, *La vocation…* op.cit.).

[4] J'avais précédemment acquis ces dispositions à l'engagement à travers la fréquentation d'amis très politisés.

[5] L'administrateur se dit « au service de » la création. Il est employé par le metteur en scène pour lequel il construit les budgets de production des spectacles et assure la gestion courante (demande de subventions, salaires, contrats, etc.). Si les administrateurs peuvent codiriger d'importants établissements, ils restent généralement subordonnés au metteur en scène ou au programmateur.

certainement d'accéder à mon tour au statut de « créatrice », mais en mobilisant mes propres compétences, acquises lors de mes études antérieures[1].

Ma reconversion et le choix d'un sujet de thèse centré sur les relations du champ théâtral au monde social peuvent ainsi trouver leur explication dans cette trajectoire fondée sur des croyances devenues contradictoires et des aspirations déçues. C'est à travers une enquête empirique minutieuse, que nous allons ici dérouler, que j'ai travaillé à déconstruire les normes esthétiques, institutionnelles et politiques que j'avais intégrées pour ensuite parvenir à constituer ma propre problématique.

III.1.2 - Une connaissance endogène du champ

Cette expérience dans le champ théâtral, une fois mise à distance et objectivée, est ensuite devenue un véritable atout[2] par la connaissance endogène du milieu qu'elle m'a apportée mais également parce qu'elle a représenté un véritable « combustible[3] » pour ma recherche. Mon intériorisation précédente des normes esthétiques et professionnelles du champ me permettait tout d'abord de saisir la manière dont les agents appréhendent « en leur for intérieur » les oppositions structurantes du champ, qu'elles tiennent aux positions occupées (le socio-culturel contre la création), aux modalités de jugement d'une œuvre (un « bon spectacle » et un « spectacle raté ») ou à la place du talent dans la réussite d'une carrière (distinguer les artistes « opportunistes » de ceux qui sont « vraiment doués » ou « qui ont un truc »). Ayant moi-même naturalisé ces oppositions à un moment de ma vie, je savais à quel point leur acquisition était fondamentale pour comprendre les pratiques et les prises de position des agents. Dans la fraction du champ que je fréquentais (une fraction proche de l'avant-garde), l'enjeu principal de l'activité résidait dans le caractère novateur et la singularité des œuvres produites. Au fil de ma formation et de mon expérience professionnelle, j'avais acquis un vocabulaire et un « regard » qui me donnaient les outils intellectuels légitimes pour juger des œuvres et me situer dans le champ. J'avais alors peu conscience que ces prises de position

---

[1] J'avais précédemment suivi des études de sciences politiques dans un IEP de province. Le maintien de relations privilégiées avec des amis inscrits dans le champ de la recherche a sans doute également joué un rôle important dans cette reconversion.

[2] A l'instar de Flora Bajard, on peut considérer que la familiarité, « parfois suspectée d'atteinte au travail d'objectivation scientifique, engendre un rapport a priori tout aussi problématique que la méconnaissance, l'aversion, l'admiration, la fascination, l'indifférence ou l'amour susceptibles de s'introduire dans une relation d'enquête » (Flora Bajard, « Enquêter en milieu familier. Comment jouer du rapport de filiation avec le terrain? », *Genèses - Sciences sociales et Histoire*, n°90, 2013, p. 7-24).

[3] Rémi Lefebvre, «"Politiste et socialiste". Une politique d'enquête au PS », *Revue internationale de politique comparée*, 2010, vol. 17, n° 4, p. 127-139

étaient fortement influencées par les positions institutionnelles des metteurs en scène dont je faisais la critique. J'avais en effet également totalement naturalisé la hiérarchie institutionnelle en vigueur, qui a pour caractéristique, au sein du champ théâtral, de recouper les hiérarchies artistiques[1].

Mon intériorisation précédente de ces critères informels de jugement m'a ainsi obligée à prendre au sérieux les systèmes de justification des agents et les croyances qui les animaient. J'espère être parvenue, à travers une forme de compréhension critique, à éviter de donner une image naïve ou condescendante de mes enquêtés, en saisissant les représentations qui les influençaient tout en mettant à distance ces croyances par le jeu des positions et des dispositions. Ma bonne connaissance du fonctionnement professionnel et institutionnel du champ (connaissance du processus de création d'un spectacle, expérience pratique du régime de l'intermittence, appréhension des relations avec les « tutelles[2] », etc.) m'a également amenée à prendre en compte les contraintes économiques, institutionnelles, politiques mais aussi familiales ou affectives qui pèsent sur les pratiques des agents.

Cette connaissance du terrain a également favorisé la tenue d'un travail ethnographique susceptible de m'informer sur la période la plus récente. Les relations amicales que j'avais conservées m'ont permis de mener une observation longue (sur plusieurs années) du champ théâtral depuis la ville où j'habitais[3]. Ma connaissance du langage indigène et des pratiques propres au champ m'a également procuré l'avantage de mener des entretiens en « connaisseuse » du milieu, atout extrêmement utile en entretien face à des agents qui jouent souvent de leur domination générationnelle et masculine pour « en imposer[4] »[5].

---

[1] Le degré d'institutionnalisation est tel au sein du champ théâtral que la hiérarchie existante entre les établissements est le plus souvent corrélée à leur niveau de subventionnement par l'État. Dans les cursus d'administration culturelle, on enseigne ainsi aux étudiants la pyramide institutionnelle en vigueur : les Théâtres Nationaux, au nombre de cinq, entièrement subventionnés par l'État, se trouvent au sommet de cette hiérarchie. Suivent les Centres Dramatiques, dirigés par des artistes ainsi que les Scènes Nationales, dirigées par des programmateurs ; tous les directeurs de ces établissements sont nommés par les pouvoirs publics, État et collectivités locales. Le dernier échelon représente le noyau de l'organisation théâtrale, incarné par les compagnies et dont le degré de reconnaissance se jauge à leur conventionnement ou non par l'État.

[2] Dans le champ théâtral, les « tutelles « qualifient les institutions politiques qui subventionnent les établissements et les compagnies (principalement DRAC, régions, départements et communes).

[3] Il s'agit d'une grande ville de Province, plutôt bien dotée en équipements culturels. Le réseau d'agents que j'ai eu l'opportunité d'observer offrait un panorama assez représentatif du champ théâtral.

[4] Hélène Chamboredon, Fabienne Pavis, Muriel Surdez, Laurent Willemez, « S'imposer aux imposants. A propos de quelques obstacles rencontrés par des sociologues débutants dans la pratique et l'usage de l'entretien », Genèses, n°16, 1994, pp. 114-132.

[5] Nous reviendrons sur la tenue des entretiens dans le premier chapitre de cette thèse.

La spécificité de ma position appelait ainsi tout à la fois un travail d'objectivation important afin de mettre à distance mon objet en même temps qu'elle favorisait une analyse fine et située des trajectoires des agents. Le choix de notre cohorte et le traitement méthodologique appliqué répondaient à cette double exigence en même temps qu'à la démarche plus générale de cette recherche.

III.2- Par où entrer et comment observer le champ théâtral : l'appui sur une cohorte prédéfinie

Nous avons choisi de travailler sur une cohorte d'individus susceptible de répondre à notre démarche socio-historique, c'est-à-dire offrant une analyse sur le temps long des trajectoires individuelles au cœur de différentes organisations.

III.2.1 - Saisir des trajectoires individuelles

Nous avons défini notre cohorte à partir de la liste des signataires de la déclaration de Villeurbanne, conjointement signée en mai 1968 par la totalité des directeurs d'établissements labellisés par l'État. Cette déclaration, très connue, est réputée avoir initié la rupture entre le secteur de l'animation et celui de la création. Au nombre de trente-deux, les signataires dirigent alors des établissements de taille très variable et sont issus d'univers professionnels également variables : certains se définissent comme metteurs en scène, d'autres se disent animateurs. Ils sont de générations différentes puisqu'ils ont, en 1968, entre 24 et 60 ans. La diversité des profils était un atout indispensable de cette cohorte, en même temps qu'elle était sa faiblesse. Nous l'avons peu à peu élargie afin de constituer une base empirique susceptible de représenter le champ théâtral. Nous avons ajouté des directeurs d'institutions plus jeunes à cette cohorte initiale. Et nous avons également complété notre analyse en étudiant la trajectoire d'agents situés hors du champ strictement théâtral mais qui avaient joué un rôle décisif d'intermédiaires : plusieurs critiques, fonctionnaires et universitaires ont fait l'objet d'analyses biographiques approfondies[1].

L'intérêt principal que représentait la cohorte d'un nombre somme toute limité d'individus (de trente-deux, la cohorte est passé à environ une quarantaine d'individus) était qu'elle permettait une analyse très fine des trajectoires d'une série d'agents. La proximité de

[1] Nous reviendrons sur ce point dans le premier chapitre de cette thèse.

ces agents permettait de comparer leurs carrières en même temps que le différentiel de leur réussite offrait un terrain d'analyse propice à la compréhension de la consécration mais aussi de l'échec professionnel à une période donnée.

Le deuxième intérêt relevait de la diversité des positions et des fonctions occupées par les agents étudiés. Nous ne souhaitions pas nous attarder uniquement sur les metteurs en scène et ce, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le métier de metteur en scène est le résultat d'une construction récente qui nécessite d'être appréhendée historiquement (en remontant aux années 1950 et 1960) et sociologiquement à travers les agents qui ont contribué à son hégémonie (programmateurs, fonctionnaires, critiques). Ensuite, le metteur en scène n'est pas la seule figure structurante du champ théâtral et les autres fonctions méritent d'être analysées si l'on veut comprendre le rapport différencié que les agents du champ théâtral développent au monde social. S'intéresser par exemple à l'évolution de la figure de l'animateur (bien représenté dans notre cohorte) permet de saisir les raisons de la disqualification progressive de l'éducation populaire au sein des champs artistiques.

III.2.2 - Une cohorte couvrant le temps long

Cette cohorte d'individus permettait également de couvrir le temps long, à l'échelle d'une vie. Nous avons reconstitué la trajectoire de « nos » signataires de leur naissance à leur mort[1]. A travers archives, rencontres, entretiens, nous avons tâché de comprendre les raisons de certaines prises de position à un moment donné de leur carrière, de saisir quels idéaux les avaient portés, sous l'effet de quelles contraintes. Travailler sur le temps d'une vie permet en outre de saisir mieux que sur une autre échelle de temps les périodes d'engagement, d'ajustement ou de désajustement qui rythment une vie amoureuse, amicale, militante comme professionnelle. Il s'agit aussi de comprendre comment évoluent les modes de justification de l'action.

Si la période qui nous occupe va de l'après seconde guerre mondiale au début des années 2000, l'analyse des membres les plus âgés de notre cohorte nous a amené à remonter aux années 1920 et 1930. Les héritages issus de cette période sont en effet nombreux et ont fortement influencés les agents qui ont porté le projet de théâtre populaire à partir de 1945.

[1] Plusieurs des membres de notre cohorte étaient morts avant que nous ne commencions notre recherche. Plusieurs d'entre eux sont décédés pendant.

Cette période couvre en outre des contextes historiques et politiques variés et autant d'événements qui ont agi sur les individus, la grande histoire traversant la petite. Cependant, en s'intéressant non pas seulement aux héros du théâtre consacrés de manière posthume, mais également aux agents oubliés des années 1950 à 1970, cette thèse ambitionne de « faire » une histoire au-delà des grands hommes, en retraçant dans un spectre assez large les tentatives de nombreux agents pour construire un théâtre véritablement populaire et désacraliser l'art.

III.2.3 - Une cohorte de dominants ?

Une difficulté induite par le choix de notre cohorte résidait dans le fait qu'elle ne représentait que la fraction la plus institutionnalisée du champ théâtral. En effet, les signataires sélectionnés ont tous eu, à un moment donné, une position dominante dans l'espace théâtral. Cette perspective offrait toutefois un panorama assez représentatif de l'état des luttes au sein de la fraction la plus dominante du champ. Il permettait d'abord de saisir les jeux de concurrence entre créateurs et animateurs. Ensuite, le phénomène d'imposition par le haut de normes professionnelles et esthétiques donnait à voir la manière dont les normes devenaient dominantes au sein d'un secteur professionnel.

Notre cadre empirique construit, nous avons cependant été attentifs à toujours prendre en compte plusieurs aspects susceptibles de nous informer sur les agents les plus dominés. Nous avons spécifiquement analysé les trajectoires déclinantes de certains membres de notre cohorte pour prendre en compte les phénomènes de déclassement. Nous avons également porté une attention toute particulière aux résistances et aux oppositions à la norme véhiculée par les plus puissants du champ : les luttes de position au sein des syndicats, les revendications du secteur associatif comme les réceptions critiques des spectacles par une fraction des classes populaires émaillent ce travail et ont ainsi vocation à inscrire les agents les plus institutionnalisés du champ théâtral dans un contexte d'analyse plus générale du champ et du monde social.

III.3- Enjeux méthodologiques : la multiplicité des regards

Nous avons reconstitué les trajectoires des membres de notre cohorte à l'aide de sources multiples, que nous avons ensuite analysées à l'aide de méthodes également diversifiées. Dans une perspective pluridisciplinaire, nous avons ainsi pu recouper des données issues de corpus très variés et complémentaires.

III.3.1 - La multiplicité des sources pour croiser les regards

Afin de reconstituer les carrières et les vies de « nos » signataires, metteurs en scène et animateurs, nous nous sommes appuyés sur un important travail en archives : les archives du secrétariat aux Beaux-Arts puis du ministère des Affaires culturelles nous ont renseignés sur le rapport entretenu par ces agents avec l'institution administrative. Echanges de courriers, rapports d'inspection, budgets d'activités sont autant de documents qui nous permettaient de saisir à la fois la qualité des relations entretenues avec les fonctionnaires d'État, le degré de reconnaissance dont ils ont pu bénéficier à différents moments de leur carrière et aussi de comprendre le contenu de l'activité dramatique menée via sa mise en forme administrative.

Nous avons également dépouillé les fonds d'archives professionnelles et syndicales dans lesquelles les membres de notre cohorte étaient susceptibles d'apparaître : nous nous sommes principalement appuyés sur les archives de l'Association Technique pour l'Action culturelle (ATAC) dans laquelle tous nos agents se sont, à un moment de leur carrière, investis. Cette association, supervisée par le ministère des Affaires culturelles, était un espace de rencontres et de diffusion de l'information entre professionnels. Ce fonds nous a permis de comprendre quels étaient les modes de coopération – ou de concurrence – entre agents du champ et de saisir l'évolution de leurs préoccupations professionnelles. L'affaiblissement progressif de l'ATAC à partir des années 1970 nous a amené à travailler conjointement sur les archives du syndicat patronal du spectacle (le SYNDEAC) qui a été fondé en 1971 et qui réunissait au départ des metteurs en scène rejetant partiellement l'ATAC. Le SYNDEAC s'est avéré être une excellente entrée pour analyser les luttes de position au sein du champ et les postures politiques adoptées par nos signataires notamment vis-à-vis des pouvoirs publics et ce, jusqu'à la période la plus récente[1].

S'agissant plus spécifiquement de l'activité artistique ou politique des agents, nous avons complété nos sources par l'analyse exhaustive des archives des théâtres qu'ils avaient pu diriger ainsi que par un dépouillement d'archives privées ou personnelles conservées par les agents, quand cela a été possible. Nous avons ainsi pu reconstituer leurs trajectoires de manière

[1] Etonnamment, aucune recherche ne s'était jusqu'ici spécifiquement intéressée au SYNDEAC, principal syndicat d'employeurs du spectacle. Cela s'explique sans doute par l'intérêt tardif porté aux organisations patronales qui font cependant l'objet, depuis maintenant une dizaine d'années, de travaux plus nombreux. Ce courant de sociologie des organisations patronales a été synthétisé par Michel Offerlé dans *Sociologie des organisations patronales,* La Découverte, coll. « Repères », Paris, 2009.

parfois très fine, quand les sources étaient nombreuses, et plus schématiquement, quand elles étaient rares. Ces sources nous ont permis d'en apprendre davantage sur le travail quotidien des agents, sur leur lieu d'implantation, sur la relation qu'ils avaient nouée avec les membres de leur troupe ou de leur établissement, etc. Nombre des agents analysés ayant intégré le Parti Communiste à un moment de leur carrière, nous avons également dépouillé les archives du parti qui traitaient de la politique théâtrale menée dans les communes communistes.

Nous avons en outre reconstitué l'activité artistique des agents, metteurs en scène et animateurs, à travers l'établissement des programmations des théâtres dirigés. A cet égard, le journal mensuel édité par l'ATAC pendant de nombreuses années (« ATAC informations ») a représenté une source tout à fait exceptionnelle. Outre le travail de comparaison des répertoires joués et mis en scène, nous avons pu jauger de la réception des spectacles en nous appuyant sur plusieurs critères qui représentaient autant de sources : les critiques des journaux et l'évolution des chiffres de fréquentation. Quand cela était possible, nous avons également visionné les archives vidéo de certains spectacles, dont beaucoup sont désormais en ligne sur le site de l'INA. Il nous fallait cependant confronter ces représentations, qu'avec un œil contemporain, nous jugions dépassées, avec les critiques de l'époque pour prendre au sérieux la portée des innovations esthétiques éventuellement proposées.

Nous avons enfin complété ces nombreuses sources par des entretiens avec la quasi-totalité des membres vivants de notre cohorte. Ces entretiens, souvent longs (une moyenne de trois à quatre heures d'entretien par individus), nous ont d'abord permis de situer les individus que nous avions préalablement approchés dans les archives : leur caractère, leur carrure physique, leur posture sont autant d'éléments qui sont venus éclairer notre compréhension de leur trajectoire passée. Ces entretiens nous ont bien sûr permis de combler des « trous biographiques » ou de demander des précisions sur la position des agents à un moment donné. L'âge avancé des agents au moment de l'entretien s'est révélé être à double tranchant : en fin de vie, les enquêtés essayaient de trouver une justification cohérente et posthume à leur carrière, niant souvent la réalité des archives que je leur présentais; mais pour beaucoup d'entre eux, l'intérêt qu'une jeune sociologue leur portait soudainement (beaucoup n'avaient plus reçu de demande d'entretien depuis au moins une dizaine d'années, ils se sentaient sans doute un peu délaissés, s'interrogeant sur leur éventuelle postérité) les a amené à, semble-t-il, « jouer franc jeu », délestés qu'ils étaient désormais des contraintes de l'institution et du milieu professionnel.

Nous avons enfin complété cet important corpus par la lecture des parfois nombreux ouvrages biographiques ou autobiographiques relatifs à nos agents. Souvent hagiographiques, ces sources de seconde main méritaient certes d'être traitées avec toutes les précautions méthodologiques nécessaires, mais se sont parfois avérées être tout à fait précieuses pour connaître la position officielle des agents au moment de la rédaction de ces ouvrages.

S'agissant des critiques ou des universitaires dont nous avons également retracé les trajectoires, nous nous sommes principalement fondés sur l'analyse exhaustive de trois revues spécialisées et réputées avoir accompagné la mutation du champ théâtral : *Théâtre Populaire*, dans les années 1950 et 1960, *Travail Théâtral* dans les années 1970 puis *Théâtre / Public* depuis 1974 incarnent bien l'évolution des normes esthétiques qui ont eu cours dans le champ de la critique journalistique comme dans le champ universitaire. De nombreuses sources de deuxième main nous ont permis de compléter notre analyse.

Enfin, nous avons fait le pari de saisir l'évolution des publics de deux points de vue : nous nous sommes d'abord attachés à comprendre l'évolution de la représentation qu'avaient des publics les dominants du champ théâtral grâce aux programmes et aux éditoriaux des différents théâtres dirigés par les membres de notre cohorte et du Festival d'Avignon, ainsi que des numéros spéciaux consacrés au public édités dans les revues que nous avons précédemment citées. Nous avons ensuite souhaité réunir différents indices relatifs à la réception des pièces programmées par les membres de notre cohorte : nous nous sommes appuyés pour cela sur les chiffres produits par le ministère des Affaires culturelles depuis les années 1960 ainsi que par les troupes et établissements dans les bilans annuels qu'ils envoient aux pouvoirs publics ; nous avons également pu retrouver dans différentes archives des courriers de spectateurs ou des réactions retranscrites qui étaient autant d'indices de l'insatisfaction ou de l'engouement du public[1].

III.3.2 - La multiplicité des traitements méthodologiques : articuler traitement statistique, analyse des trajectoires et travail ethnographique

Nous avons traité ces nombreuses sources de manière quantitative et qualitative. Préalablement à toute analyse individuelle des trajectoires, nous avons constitué une base de données prosopographique que nous avons ensuite utilisée pour mettre en évidence des idéaux-types de réussite et d'échec de carrière. Cette base statistique nous a également permis de travailler sur

[1] On trouvera un détail de l'utilisation technique de toutes ces sources dans le premier chapitre de cette thèse.

les logiques d'interdépendance et de concurrence entre agents à travers une analyse de réseaux et une analyse de correspondances multiples. Ces travaux quantitatifs, qui feront l'objet du premier chapitre de cette thèse, nous ont permis de saisir les principaux mouvements qui ont affecté l'espace théâtral et ses agents entre les années 1950 et 1980.

Cette objectivation de l'évolution des positions et des enjeux de carrières nous a permis de fonder notre analyse des trajectoires de nos agents dans un contexte préalablement étudié. L'analyse qualitative que nous avons par la suite développée nous a permis de dérouler en finesse les logiques individuelles, collectives, contextuelles, qui ont présidé aux transformations du champ ainsi que du rôle civique et social du théâtre pendant la période qui nous occupe.
Cette analyse n'aurait pu être « juste » sans un travail important d'observation mené avant et pendant cette thèse. Si les sciences sociales ont bien sûr pour mission de déconstruire les croyances qui structurent un champ donné, il nous paraissait important de les prendre au sérieux, de comprendre leur teneur afin d'en saisir la portée et l'influence dans les pratiques et dans les discours. C'est à ce titre que ma familiarité avec le champ théâtral a été un outil précieux.

Conclusion de l'introduction :

La présente recherche retrace les relations du champ théâtral avec le monde social depuis une soixantaine d'années. Tandis que de nombreux travaux universitaires se sont attelés à expliciter et analyser les transformations dont l'univers théâtral a été l'objet (transformations de type esthétiques, institutionnelles ou professionnelles), d'autres ont travaillé à démontrer la distinction sociale qui s'opérait dans les modalités de réception des représentations théâtrales. Souhaitant relier ces approches, cette thèse ambitionne de comprendre quelles logiques ont sous-tendu, à des époques différentes, les interactions entre différents agents du champ théâtral – qu'ils soient animateurs, metteurs en scène, ou plus récemment, programmateurs – et le monde social – et tout particulièrement à l'intérieur de celui-ci les classes populaires.

Le champ théâtral public a en effet fondé son autonomie sur un double idéal d'innovation et d'élargissement des publics. C'est d'ailleurs à ce titre que la fraction la plus avant-gardiste du théâtre a d'abord été soutenue. Ainsi, la relation du théâtre au peuple est-elle tout à la fois une nécessité construite comme intrinsèque à ce théâtre en même temps qu'une injonction des pouvoirs publics. Depuis une soixantaine d'années, l'inscription de logiques institutionnelles et les mutations esthétiques et professionnelles du champ ont contribué, indirectement ou non, à

faire évoluer la relation des artistes et des animateurs au monde social. Les représentations du public se sont transformées en même temps que les pratiques destinées à attirer les spectateurs ; de manière corrélée c'est la fonction même attribuée au théâtre comme instance tour à tour socialisatrice, « politisatrice » ou émancipatrice qui a évolué.

Les différentes expériences accumulées au fil du temps se sont parfois cristallisées dans des adjectifs tels que « public », « populaire », « politique » qui, accolés au terme de « théâtre » deviennent porteurs de croyances et de représentations qui nécessitaient d'être préalablement questionnées. Car ces croyances sont d'abord le fruit de représentations socialement et historiquement constituées : nous souhaitons en analyser la genèse afin de contribuer à la compréhension des formes d'engagement artistique et, de manière plus générale, à l'évolution de l'engagement des intellectuels auprès des classes populaires.

Notre démarche s'organise en quatre parties principales.

La partie introductive, qui inclue la présente introduction, a pour objectif de donner des clefs de compréhension générale des transformations qui ont émaillé le champ théâtral français depuis la seconde guerre mondiale : tout d'abord, en définissant rapidement un état de la recherche existante ainsi qu'en proposant une manière d'articuler l'analyse du champ théâtral avec celle du public (introduction générale); ensuite en retraçant, à l'aide d'une analyse quantitative, les évolutions professionnelles et générationnelles susceptibles d'expliquer la progressive disqualification du rôle civique du théâtre et des agents les plus proches de ce pôle sur la totalité de la période qui nous occupe (chapitre 1).

La thèse s'articulera ensuite de manière chronologique et suivra ainsi un découpage en trois périodes.

La première partie s'intéressera à la période allant de l'après-guerre à 1968. Cette période signe le passage d'un théâtre de troupes fortement influencé par l'éducation populaire à un théâtre qui s'intellectualise progressivement et envisage un rapport différent au public. Les pratiques d'animation sont en effet affectées par d'importants changements idéologiques et professionnels (chapitre 2) en même temps que le champ théâtral est modifié en profondeur par des influences esthétiques venues de l'étranger et appuyées par les champs journalistiques et universitaires (chapitre 3).

La deuxième partie propose ensuite une analyse des conditions de transformations des logiques de l'engagement artistique après 1968 jusqu'à l'arrivée de la gauche au pouvoir en

1981. Le contexte de Mai 68 favorise une lecture de plus en plus politique du rôle du théâtre. A compter de cette date, les agents du champ théâtral ne vont pas cesser de tenter de rendre compatibles les postures, à priori contradictoires, d'engagement politique et d'innovation esthétique. C'est ce que le chapitre 4, qui s'intéresse à l'évolution de la relation entre esthétique et politique à cette période, va s'attacher à montrer. Dans le même temps, le processus de professionnalisation du secteur, structurellement lié à l'intervention de l'État, contribue à renforcer le metteur en scène au centre du dispositif institutionnel qui se crée et, en affectant les modes de consécration propres au champ théâtral, tend à marginaliser le rôle du public (chapitre 5).

Enfin, la dernière partie de cette thèse traite de la période la plus récente : s'étirant de 1981 au début des années 2000, cette période voit l'organisation du secteur se complexifier avec l'apparition de nouveaux intermédiaires qui contribuent à éloigner encore le champ théâtral du public populaire (chapitre 6). Pourtant, le public est l'objet de discours et d'enjeux récurrents. Le septième et dernier chapitre de cette thèse s'attache à saisir l'actualité et la genèse des représentations dont le public fait l'objet depuis une vingtaine d'années.

Chapitre 1

Carrières, consécration, disqualification et démonétisation de l'engagement civique au sein du théâtre public français

« Une expérience unique est toujours impuissante à discriminer ses propres facteurs ; par suite à fournir sa propre interprétation. ». Marc Bloch, Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, 1941.*

« Mais je prise bien ta prosopographie, sur laquelle le temps n'a pouvoir ny l'envie ». André Thévet, Les vrais pourtraits et vies d'hommes illustres grecz, latins et payens recueilliz de leurs tableaux, livres, medalles antiques, et modernes*, Paris, 1485.*

Afin de rendre compte, au plus près, du processus de transformation qui affecte le champ théâtral et les agents qui le constituent[1], nous avons opté pour une méthode de type biographique, afin de, pour reprendre les mots de Bernard Pudal, « ne pas se raconter d'histoires[2] » et être au plus près de la réalité vécue des acteurs. L'analyse biographique d'une série de trajectoires nous permettait de traiter notre sujet dans une véritable transversalité. Nous souhaitions éviter de privilégier un facteur de transformation au détriment d'un autre : éviter de penser les politiques publiques sans envisager leur réception par les acteurs, analyser l'avant-garde dans un contexte social et politique large, ne pas réduire non plus l'histoire de ces

[1] Comme nous l'avons montré dans l'introduction, Pascale Goetschel *(Renouveau et décentralisation du théâtre*, Paris, PUF, 2004) et Serge Proust (*Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le* théâtre *public*, Economica Anthropos, 2006) ont mis en exergue, dans leurs travaux, les multiples dimensions institutionnelles, politiques, professionnelles et esthétiques de ces transformations. Nous reviendrons tout au long de cette thèse sur leurs travaux.

[2] Bernard Pudal, « Du biographique entre "science" et "fiction" Quelques remarques programmatiques *»*, *Politix*. Vol. 7, N°27. Troisième trimestre 1994. pp. 5-24.

intellectuels de théâtre à leur engagement politique[1]. Il s'agissait de comprendre, *in fine*, les comportements des acteurs du champ à l'aune à la fois des contraintes extérieures qui pesaient sur eux et des dispositions qu'ils avaient pu intégrer tout au long de leurs trajectoires. La perspective interdisciplinaire qui gouverne cette recherche répond à cette exigence : nous appuyant sur des méthodologies empruntées tant à l'histoire qu'à la sociologie ou à la science politique, nous avons également volontairement tenté de décloisonner les sous-disciplines existantes, en usant de références propres tout à la fois à la sociologie de la culture, à l'histoire de l'art ou encore à la sociologie du travail ou des mobilisations[2].

Intégrant à notre travail les nombreuses mises en garde associées à « l'illusion biographique[3] », il nous a paru intéressant d'analyser ces histoires individuelles de manière quantitative, en utilisant la méthode prosopographique :

> « C'est dans le va-et-vient d'une technique de production et de mise en forme de l'information à l'autre, en posant à l'une les mêmes questions auxquelles on soumet l'autre, en les mettant en correspondance et en réciprocité de perspective, que peut se définir un usage rationnel et systématique des différents instruments de collecte et d'organisation des faits sociologiques[4]».

La perspective quantitative était dans notre cas d'autant plus utile que les carrières des acteurs sur lesquels nous nous penchions avaient tous déjà fait l'objet d'ouvrages biographiques ou autobiographiques qui venaient souvent célébrer leur réussite individuelle et l'exemplarité de leur trajectoire dans le cadre d'une « décentralisation » mythifiée au rang de modèle de politique culturelle. Nous avions besoin d'outils solides et empiriques qui nous permettraient

---

[1] Voir Frédérique Matonti, « Les "garde-fous". Trajectoires biographiques et obéissance politique : l'exemple du groupe dirigeant de La Nouvelle Critique (1967-1980) », *Le Mouvement social*, n°186, janv-mars 1999, pp. 23-43.

[2] Nous appuyant sur les remarques de Bernard Lahire, nous avons tenté d'aborder notre sujet de recherche en prenant à la fois en compte les contextes d'action et le passé incorporé des acteurs, sur des « niveaux de réalité sociale » différents, en tachant de faire communiquer entre eux des travaux issus de disciplines voisines (histoire, sociologie, science politique) et en tachant de conserver une curiosité constante pour les travaux de sous-disciplines non directement reliées à la sociologie de l'art et de la culture (sociologie des mobilisations, du travail, histoire de l'art, histoire politique, etc.). Voir Bernard Lahire, *Monde Pluriel, penser l'unité des sciences sociales*, Paris, Seuil, 2012 (chapitre « Repenser la division sociale du travail scientifique »).

[3] Parmi ces « mises en garde » utiles, citons : Jean Peneff*, La méthode biographique*, Paris, Armand Colin, 1990 ; Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, n°62-63.

[4] Jean-Claude Chamboredon, «Pertinence et fécondité des histoires de vie ? (Le temps de la biographie et les temps de l'histoire, remarques sur la périodisation à propos de deux études de cas) », in P. Fritsch (dir.), *Le sens de l'ordinaire*, Paris, CNRS, 1983

de déconstruire ces trajectoires et de les comprendre dans un contexte et un environnement complexe et changeant.

C'est cette démarche méthodologique et les résultats auxquels elle a abouti que ce chapitre propose d'exposer. A partir d'une cohorte choisie selon différents critères, nous avons déterminé des carrières idéales-typiques qui nous ont ensuite amenés à élargir notre champ de recherche pour établir, de la manière la plus empirique possible, les différents facteurs qui ont présidé aux transformations des manières de penser la place du théâtre dans le monde social entre 1945 et les années 1990. L'analyse comparée d'une trentaine de trajectoires nous a permis d'établir, pour chaque époque, différents facteurs qui, une fois corrélés, affectaient ou au contraire renforçaient la réussite d'une carrière au sein du champ théâtral public. A partir d'une cohorte et du choix de différents critères dont nous justifierons (I), nous avons tenté de saisir les positions des différents individus au sein de l'espace social et du monde artistique (II), avant d'établir des trajectoires idéales-typiques à partir desquelles notre recherche allait pouvoir ensuite s'élargir (III).

I- L'analyse des carrières comme point de départ d'une recherche

I.1- L'analyse des carrières pour objectiver les transformations de l'univers théâtral : l'usage de la prosopographie

Travailler sur les univers artistiques confronte invariablement à l'irréductibilité du talent et des mystères propres à la création artistique. Ainsi, nombre de travaux biographiques tendent à proposer une lecture très individualisée des trajectoires artistiques qui ne prennent pas en compte les logiques sociales qui ont pu influencer la réussite des carrières[1]. De la même manière, la prise en compte de la conviction personnelle des individus peut tendre à occulter les différents facteurs susceptibles de favoriser l'engagement politique[2]. Il fallait ainsi contrer ce double risque d'héroïsation du geste artistique comme de l'engagement en lui rendant sa dimension collective.

---

[1] C'est le cas de la majorité des biographiques qui ont été publiées sur les agents de notre cohorte.
[2] Olivier Neveux analyse le caractère politique du théâtre produit par certains agents principalement à la lumière de leurs croyances et de leurs convictions. En revanche, Serge Proust (*op.cit.*) a très bien montré comment l'engagement s'inscrivait dans un processus de long terme et collectif de valorisation du politique.

Choisir la biographie historique comme méthode comportait justement le risque de renforcer la dimension personnelle de l'engagement artistique. En effet, cette méthode renvoie souvent à des notions telles que le « libre arbitre », le « choix », les «qualités individuelles », la « personnalité » ou encore le « talent personnel[1] ». Au contraire, il nous fallait saisir l'engagement, non comme une « simple somme d'unités indépendantes, un tout de collection » mais comme constituant « par lui-même un fait nouveau et *sui generis*, qui a son unité et son individualité, sa nature propre par conséquent, et [dont la nature] est éminemment sociale[2] ». La sociologie des mobilisations nous l'a d'ailleurs démontré, l'engagement politique mais également, dans notre cas, artistique, doit être pensé comme une action collective, c'est-à-dire comme une « action concertée d'un ou plusieurs groupes[3] ».

Le choix de la méthode prosopographique comme « établissement et juxtaposition de notices individuelles[4] », ainsi que comme « recherche des éléments communs et des écarts différentiels présentés par des biographies particulières[5] » permettait de saisir socialement un groupe (les animateurs et metteurs en scène de théâtre entre 1950 et 1990), par-delà ses discours (discours publics, autobiographies, représentations héroïsées, etc.). L'analyse prosopographique d'un groupe de metteurs en scène et d'animateurs nous permettait ainsi d'objectiver les transformations de l'univers théâtral, tout en mettant au jour les réussites de certains face aux échecs d'autres. Comprendre pourquoi certains « ratent » leur carrière tandis que d'autres sont auréolés d'une reconnaissance durable, saisir la normalité de certains parcours en parallèle de l'aspect extraordinaire d'autres trajectoires : on ne peut répondre à ces problématiques qu'à condition d'avoir évalué les grands traits dont nous extrayons ces individus.

La méthode prosopographique que nous utilisons n'a pas pour objectif de mettre au jour des structures, dont l'existence a d'ailleurs déjà été étudiée, mais plutôt d'utiliser la mise en chiffres d'une série de trajectoires pour avancer dans notre recherche et dévoiler des interactions comme des relations qui n'avaient pas été soulignées jusque-là. L'étude prosopographique

---

[1] Remarques inspirées des travaux de Fabienne Fédérini sur le processus d'engagement d'intellectuels dans la résistance : voir Fabienne Federini, *Écrire ou combattre, Des intellectuels prennent les armes* (1942-1944), Paris, éd. la Découverte, 2006.
[2] Emile Durkheim, *Le suicide. Etude de sociologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1985, p.8.
[3] Olivier Fillieule, « Propositions pour une analyse processuelle de l'engagement individuel », *Revue française de science politique*, 51 (1/2), 2001, p. 199-215.
[4] Claude Nicolet, « Prosopographie et histoire sociale : Rome et l'Italie », *Les Annales Economies, Sociétés, Civilisations*, 1970, vol.25, n°5, p.1209-1228.
[5] Jean Maurin, « La prosopographie romaine, pertes et profits », *Les Annales Economies, Sociétés, Civilisations*, 1982, vol.37, n°5-6, p.824-836.

menée, appuyée sur une cohorte soigneusement sélectionnée, nous a également permis de nous intéresser non seulement aux vainqueurs des transformations dont le champ théâtral a fait l'objet (les metteurs en scène aujourd'hui connus) mais également aux oubliés du secteur, peu voire pas étudiés jusqu'à présent et dont l'analyse de trajectoire a pourtant été très riche d'enseignements dans cette enquête.

La méthode prosopographique nous permettait aussi de mener un travail à l'échelle d'une vie puisque la période qui nous intéressait (de l'après-guerre aux années 1990) nous donnait à voir la trajectoire d'individus depuis leur naissance jusqu'à leur mort. Ce traitement quantitatif a nécessité de questionner dans le temps long la manière dont les individus se catégorisaient à chaque époque[1] : se revendiquer animateur, metteur en scène, comédien ou programmateur n'a pas le même sens dans les années 1950 ou 1970. Mais ces résultats chiffrés nous ont permis, pour reprendre les termes de Claire Zalc et de Claire Lemercier, de « nuancer des évidences acquises, de poser des nouvelles questions et, à partir de l'identification de grands types de parcours, de revenir à des analyses plus individuelles[2] ».

I.2- Le choix du corpus : les signataires de la déclaration de Villeurbanne

I.2.1 - L'intérêt du corpus : retour sur la déclaration de Villeurbanne

Afin de mener à bien cette étude, il fallait choisir au préalable un corpus pertinent, se prêtant à l'analyse prosopographique, c'est-à-dire un groupe de personnes partageant un attribut commun et dont l'étude comparée permettait de cerner les différences internes.

Notre choix s'est porté sur la cohorte des signataires de la déclaration de Villeurbanne pour plusieurs raisons. Cette déclaration, signée le 25 mai 1968 par une large majorité des directeurs des Centres dramatiques et Maisons de la culture de l'époque, a été perçue à posteriori comme le révélateur d'une scission durable entre création et action culturelle venant remettre en cause le travail mené jusqu'alors par les acteurs de la première décentralisation dramatique. L'efficacité de la démocratisation culturelle prônée par l'État et les acteurs théâtraux y est questionnée et au-delà, dénoncée comme une « dangereuse mystification

1 Voir à ce propos : Claire Zalc, *Melting Shops : une histoire des commerçants étrangers en France,* Paris, Perrin, 2010.
2 Claire Lemercier, Claire Zalc, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, coll. Repères, éd. la Découverte, 2008.

bourgeoise[1] ». La déclaration a rassemblé trente-quatre signataires parmi lesquels nous n'en avons conservé que trente : nous en avons extrait Francis Jeanson, rédacteur du texte de la déclaration, mais qui n'aura fait qu'une fugace apparition dans le réseau de la décentralisation (une analyse de sa carrière dans le temps n'était pas pertinente), Robert Gilbert et Jean Sourbier, administrateurs[2] respectifs de Roger Planchon et de Marcel Maréchal qui n'ont alors « que » le statut de codirecteurs et suivront durant toute - ou une partie importante de - leur carrière les metteurs en scène auxquels ils sont associés, ainsi que Colette Dorsay, productrice et organisatrice de tournées, dont le statut spécifique ne permettait pas la comparaison avec les autres signataires. Les trente individus retenus dans notre cohorte sont tous directeurs d'établissements reconnus par l'Etat, à des niveaux très différents, allant de la Troupe Permanente, premier échelon de la décentralisation, au Centre Dramatique, en passant par les Maisons de la Culture. Leurs trajectoires sont alors très hétérogènes : d'âges et de générations différents, certains sont à l'apogée de leur carrière au moment de la signature de la déclaration, d'autres ont déjà été en partie marginalisés, tandis que Mai 68 représente pour d'autres *outsiders* l'occasion d'émerger.

La déclaration de Villeurbanne et ses conséquences ont fait l'objet de plusieurs travaux en France[3], tant dans le champ de la sociologie que de l'histoire du théâtre. Elle est la plupart du temps comprise comme prémices de la séparation entre art et action culturelle. Une lecture attentive du texte de la déclaration et des comptes-rendus des réunions menées à Villeurbanne montre également l'importance d'une politisation de l'art dans l'esprit des signataires. Ces derniers y font le constat d'un échec des politiques menées jusqu'alors et questionnent l'action culturelle telle qu'elle a été mise en pratique (notamment par leurs soins). La solution proposée est celle d'une politisation accrue du théâtre, un « théâtre aux mains des créateurs », c'est-à-dire dans une relation directe avec le peuple. Sous l'influence de Brecht[4] et de nouvelles

---

[1] Expression trouvée dans le compte-rendu de discussions entre membres du Comité permanent des directeurs des théâtres populaires (BNF Richelieu, archives « Déclaration de Villeurbanne, 4 COL 112 - 109).

[2] L'administrateur a alors en charge la gestion et le bon fonctionnement administratif d'une troupe ou d'un établissement.

[3] Marion Denizot montre que cette déclaration et Mai 68 en général sont en effet compris *a posteriori* « comme l'abandon des grands principes qui ont défini le théâtre populaire : souci du public, élaboration de dispositifs de relation avec le public, conception de l'activité théâtrale autour de la troupe permanente, polyvalence des comédiens, abnégation de chaque membre de la troupe, sens de l'économie, pauvreté des décors, simplicité des costumes » (Marion Denizot, 2009 **«** 1968, 1998, 2008 : le théâtre et ses fractures générationnelles. Entre malentendus et héritages méconnus **»,** *Sens Public*, dossier « Mai 1968 », n°2009-2).

[4] A propos du théâtre de Brecht et de sa réception en France, voir Gérard Noiriel*, Histoire, Théâtre, Politique*, Marseille, Agone, 2009, et Daniel Mortier, *Celui qui dit oui celui qui dit non, ou la réception de Brecht en France, 1945-1956*, Genève, éd. Champion-Slatkine, 1986.

esthétiques théâtrales, ils y défendent un théâtre didactique, qui donne des armes, contre un théâtre « bourgeois » imposant sa norme (une critique qui s'adresse à la conception de l'art défendue par André Malraux, alors ministre des Affaires culturelles).

Partir d'une analyse limitée aux signataires de la déclaration nécessite d'être justifié. Certains chercheurs ont en effet affirmé que plusieurs metteurs en scène étaient revenus sur cette déclaration *a posteriori*, ce qui remettait en cause à leurs yeux tant son impact, que la solidarité de points de vue les unissant[1]. Comme Nicolas Mariot remet en question, dans son ouvrage sur les bains de foule présidentiels[2], l'assertion « s'ils applaudissent, c'est qu'ils y croient », nous nous sommes demandées comment la signature de la déclaration pouvait être comprise. Une analyse des archives relatives à la déclaration de Villeurbanne nous montre qu'elle a principalement été rédigée par Francis Jeanson concernant l'aspect politique et par Gabriel Monnet concernant les revendications sectorielles. La rédaction n'a pas été collective. Il ne pouvait donc d'agir pour les signataires d'adhérer à un projet dont ils ne connaissaient pas précisément le contenu potentiel. Nous partons ainsi du postulat que s'ils ont signé, ce n'est pas nécessairement parce qu' « ils y croyaient », mais parce qu'ils ont jugé nécessaire de se positionner ainsi par rapport au champ théâtral, au pouvoir politique et au public. Cette position commune devient alors un élément pertinent pour mener une étude de ces individus.

D'autant plus pertinent que Mai 68 reste présenté comme un moment charnière dans la vie culturelle et théâtrale française. Boris Gobille explique en effet que l'épisode de Mai 68 a eu des influences certaines sur les hiérarchies internes aux champs de production artistique, précisant que le pôle de production restreint a bien souvent pris le pouvoir sur les autres pôles[3]. Cette analyse s'avère en partie vraie concernant le secteur dramatique. Mais il est nécessaire de saisir le moment de Mai 68 dans une évolution de la sphère théâtrale sur le temps long.

---

[1] « Ce préambule resté comme la trace la plus visible de Villeurbanne ne réunit pas derrière lui, comme un seul homme, les responsables de la décentralisation » (Pascale Goetschel, *op.cit*., p.372). Pascale Goetschel pointe en effet les importantes divergences existant entre les signataires de la déclaration de Villeurbanne, certains disant même, après coup, avoir été manipulés (Didier Béraud déclare lors d'un entretien avec P. Goetschel : J'ai commencé à fréquenter Jeanson avec Villeurbanne. Esprit un peu faux. Il nous a manipulés »). Elle rappelle ainsi que le ce texte « pas nécessairement partagé », a été accepté dans « l'enthousiasme communicatif d'une assemblée soucieuse de cohésion » (*Id.,* p.373).

[2] Nicolas Mariot, *Bains de foule*. *Les voyages présidentiels en province, 1888-2002*, Paris, Belin, coll. Socio-Histoire, 2006.

[3] Boris Gobille a plus spécifiquement travaillé sur les mutations du champ littéraire suite à mai 1968, mais certaines de ses analyses sont valables pour le secteur théâtral (Boris Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, dossier « Le capital militant (2). Crises politiques et reconversions : Mai 68 », n°158, juin 2005, p. 30-53).

Reconstituer les trajectoires : traitement des archives et des entretiens

Le nombre raisonnable de trente signataires permettait de constituer à la fois une base de données permettant la quantification en même temps que de véritables trajectoires biographiques répondant à l'exigence d'une méthodologie qualitative. Restait à rassembler des archives permettant de reconstituer les carrières de nos signataires.

Nous avons d'abord pris appui sur des sources dont nous savions qu'elles contiendraient des informations sur la totalité des individus de notre cohorte. Le fonds déposé par le Ministère des Affaires culturelles relatif à l'Association Technique pour l'action culturelle (ATAC) s'est révélé être riche à dépouiller[1]. Tous les membres signataires faisaient partie de cette organisation en Mai 68 et leur appartenance à cette association était une des raisons de leur présence à Villeurbanne. Nous avons par la suite élargi nos recherches en archives, tachant de croiser les différentes sources possibles, de type institutionnel (nombreuses archives du ministère des Affaires culturelles[2], archives des établissements dirigés par les membres de notre cohorte, déposés le plus souvent à la Bibliothèque Nationale de France[3] ou dans des archives municipales ou départementales[4]), professionnel (archives du syndicat national des entreprises d'action culturelle[5]), politique (archives du Parti Communiste Français[6], dont plusieurs de nos signataires ont été membres) ou biographique (dossiers biographiques constitués par les conservateurs de la Bibliothèque Nationale de France[7] ou fonds privés[8]). Nous avons également pris soin de consulter la totalité des exemplaires de trois revues théâtrales réputées « engagées[9] » afin de

[1] L'Association Technique pour l'action culturelle (ATAC) émanait directement du ministère de la culture. Les fonds déposés contiennent pour l'essentiel les procès verbaux d'Assemblées Générales, donnant ainsi une vision précise et concise de l'activité de l'association et de ses membres, ainsi que les exemplaires du journal ATAC-informations contenant les programmes de tous les théâtres et éditoriaux permettant de saisir les prises de position des différents acteurs étudiés.

2 Archives déposées à Fontainebleau puis transférées sur le site de Pierrefitte-sur-Seine , Ministère des Affaires culturelles section Culture, Direction du Théâtre et des Spectacles, de 1945 à 1985, recouvrant à la fois les bilans des établissements dirigés, les notes d'inspection, les programmations, les correspondances entre directeurs et fonctionnaires du ministère.

[3] Fonds Roger Planchon / TNP, Fonds Gabriel Garran / Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, Fonds Pierre Debauche / Nanterre Amandiers, Fonds Festival d'Avignon.

[4] Fonds Comédie de Saint-Étienne / Archives départementales de la Loire, Fonds Centre Dramatique de l'Ouest / Archives municipales de Rennes, Fonds Maison de la Culture de Grenoble / Archives municipales de Grenoble, Fonds Jo Tréhard / Institut Mémoires éditions contemporaines à Caen, Fonds Centre Dramatique de l'Est / Archives du Théâtre National de Strasbourg.

[5] Fonds Syndeac (fonds privé sur autorisation) déposé aux Archives Nationales, site Fontainebleau.

[6] Archives départementales de Seine-saint-Denis, Parti Communiste Français, section Intellectuels Culture.

[7] Dossiers biographiques constitués par la BNF : Garran, Debauche, Bourseiller Rétoré, Chéreau, Dasté, Parigot, Kraemer, Mairal, Maréchal, Wilson.

[8] Nous avons eu accès aux archives privées de Jean Dasté (déposées aux archives municipales de Saint-Étienne, avec l'aimable autorisation de Jeanne Dasté), Maurice Sarrazin (archives privées non déposées) et Philippe Tiry (archives non déposées).

[9] Il s'agit des revues *Théâtre Populaire, Travail Théâtral* et *Théâtre / Public*

saisir au mieux les évolutions esthétique et politique au sein du champ ainsi que la position des signataires étudiés au sein de ce dernier. Ces sources historiques de première main ont été croisées à des sources de seconde main, pour la plupart biographies et autobiographies, présentes en nombre dans les bibliographies des signataires étudiés[1]. De même, de manière complémentaire, lorsque les sources le permettaient, nous avons visionné photographies et prises de vue des différentes mises en scène et spectacles proposés par les signataires de notre cohorte[2].

Enfin, les entretiens avec la quasi-totalité des signataires encore vivants au moment de la recherche[3] ont représenté un complément primordial. Prenant acte des remarques finement esquissées par Sylvains Laurens à propos des « dilemmes que posent les entretiens avec des "imposants"[4]», nous avons mis en place une méthodologie conviant l'enquêté à raconter sa vie tout en le cadrant à l'aide de nos recherches précédentes en archives. Nos enquêtés s'apparentaient en effet à des « imposants » : anciens directeurs de théâtre, à l'aise avec la parole en tant qu' « hommes de théâtre », ayant fréquenté un temps voire toute leur carrière des hommes politiques et de hauts-fonctionnaires de premier plan, ils cumulaient tous les attributs pour s'imposer à la jeune doctorante que j'étais. Mon statut de femme (ce sont tous des hommes), ma jeunesse (tous sont, au moment de l'enquête, retraités depuis plusieurs années et se posent ainsi bien souvent en « donneurs de leçon », usant du privilège que leur âge avancé leur confère), et mon appartenance à la discipline sociologique (ce qui me cataloguait bon gré mal gré dans la catégorie de ceux qui ne connaissent pas grand-chose à la question artistique) ne pouvaient que renforcer cette domination.

Prenant en compte la dimension de domination symbolique des entretiens qui ne manquerait pas de s'imposer à nous, nous avons donc, outre les « astuces » désormais coutumières consistant à mettre à bonne distance critique la relation entre enquêteur et enquêté[5], mis en place une stratégie d'entretien

---

[1] Pour donner quelques exemples, les ouvrages d'Hubert Gignoux (*Histoire d'une famille théâtrale*, éd. de l'Aire théâtrale, 1984), de Jean Dasté (*Voyage d'un comédien*, Stock, 1977), de Maurice Sarrazin (*Le Grenier de Toulouse*, éd. Loubatières, 1994), de Roger Planchon (*Apprentissages – Mémoires*, Plon, 2004), de Didier Béraud (*Descente en rappel dans le lointain d'une Maison de la Culture*, éd. du Liteau, 2008), etc. Une liste exhaustive des ouvrages consultés se trouve dans la bibliographie de cette thèse.

[2] A ce titre, le site « En-Scènes – le spectacle vivant en vidéo » constitué d'archives mises en ligne gratuitement par l'INA et le ministère de la culture est un outil offrant un panorama assez complet des spectacles les plus consacrés des périodes qui nous intéressent.

[3] Nous avons pu compléter ce corpus d'entretiens par de nombreuses interviews menées par des journalistes pour le compte de l'INA dans la série « Grands entretiens » (on y trouve des entretiens durant entre deux et quatre heures de metteurs en scène « ayant compté », parmi lesquels certains membres de notre cohorte). Si ces documents ne pouvaient évidemment avoir le même statut que les entretiens sociologiques menés, ils ont représenté une source documentaire importante pour les personnes que nous n'avions pu rencontrer (pour l'essentiel décédées ou malades).

[4] Sylvain Laurens, « "Pourquoi" et "comment" poser les questions qui fâchent ? » », *Genèses* 4/2007, n° 69, p. 112-127.

[5] Voir notamment Stéphane Beaud et Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, éd. la Découverte, 2010.

fortement influencée par la lecture que nous avions faite de l'article de Sylvain Laurens retraçant son expérience avec d'anciens haut fonctionnaires de l'immigration.

Nous avons mené une vingtaine d'entretiens longs, durant pour la plupart plus de trois heures (l'un d'entre eux a même duré deux fois six heures). Il s'agissait de confronter les trajectoires sensibles des enquêtés aux biographies que nous avions constituées à partir de sources de première et de seconde main. Nous souhaitions affiner notre analyse de leur trajectoire, essayant de rapporter « de façon systématique et rigoureuse, les prises de position des acteurs d'un univers institutionnel à leur propre trajectoire sociale, au volume de capital spécifique possédé relativement à celui de leurs pairs et concurrents[1] ». L'entretien avec ces enquêtés « imposants » semblait ne pouvoir se construire que dans un aller-retour constant et participant entre l'enquêté et nous-mêmes. L'utilisation d'archives, coupures de journaux, notes administratives ou lettres privées, nous ont permis de confronter les enquêtés à leur position passée (il s'agissait de leur remémorer des souvenirs « à vif » pour les ré-immerger dans un passé lointain, tout en évitant qu'ils ne fantasment, consciemment ou non, leur propre trajectoire passée) et à nous légitimer comme enquêteurs malgré notre manque d'attributs initiaux (« Vous en savez beaucoup plus que ce que je croyais… [2]» a été une réponse bien souvent entendue).

I.2.2 - L'élargissement du corpus : justification des choix opérés

Le premier travail mené sur la cohorte initiale des signataires de Villeurbanne a progressivement mené au constat d'une nécessité de son élargissement. Si certains profils étaient bien représentés au sein de la cohorte (les pionniers de la décentralisation, les animateurs du théâtre populaire), en revanche, la génération la plus jeune l'était moins. A l'exception de Patrice Chéreau, aucun des signataires n'était né après 1940 et n'appartenait à l'avant-garde qui s'était spécifiquement distinguée en 1968. Patrice Chéreau faisait ainsi figure d'exception et il nous fallait vérifier par le chiffre et la comparaison l'exceptionnalité de son parcours ou au contraire sa banalité.

Nous avons donc décidé d'adjoindre plusieurs individus à notre cohorte, suivant plusieurs modalités et arguments. Tous les individus que nous avons choisi d'ajouter sont issus de la génération née à la fin de la seconde guerre mondiale et ont émergé à la fin des années 1960. Nous avons sélectionné deux hommes et une femme qui nous paraissaient emblématiques de cette génération et dont l'analyse de carrière, déjà maintes fois étudiée, pouvait être l'objet d'un renouvellement à l'aune de la comparaison introduite par la méthode prosopographique. Nous

[1] Sylvain Laurens, *op. cit.*
[2] Entretien avec Jean Guichard, 14 février 2014, Avrillé.

avons choisi de nous pencher spécifiquement sur Jean-Pierre Vincent, Ariane Mnouchkine et Jaques Blanc afin de compléter notre cohorte[1]. Jean-Pierre Vincent était intéressant de par le réseau institutionnel qu'il était parvenu à tisser en peu de temps : d'abord collaborateur de Chéreau, il décide de monter sa propre compagnie en partenariat avec un dramaturge ; il est nommé à la tête du Théâtre National de Strasbourg en 1975, alors qu'il est âgé d'à peine 31 ans. Notre cohorte n'étant constituée que d'hommes, il nous a semblé essentiel qu'une femme y soit intégrée[2] : Ariane Mnouchkine était la seule figure féminine à même d'être intégrée à notre cohorte et son engagement civique pouvait se révéler instructif[3]. Enfin, l'analyse de la carrière de Jacques Blanc, jeune animateur formé aux côtés de Roger Planchon, devenu programmateur dans les années 1980 après avoir accompagné les trajectoires de metteurs en scène renommés, permettait de saisir la transformation, à la fin des années 1970, du rôle de mise en lien avec le public et de consécration de l'avant-garde[4].

D'autres individus ont fait l'objet d'une analyse de trajectoire poussée, sans être pour autant intégrés à notre étude quantitative et ce, en raison de leur statut spécifique. Nous avons ainsi travaillé sur la trajectoire de plusieurs dramaturges qui ont accompagné la montée en puissance de metteurs en scène d'avant-garde, en raison de leur fonction de critique dans des revues prescriptrices et d'universitaires luttant pour la reconnaissance de l'analyse scénique comme discipline légitime au sein du champ académique. Nous avons également mené une étude systématique des carrières des différents présidents du Syndicat national des Entreprises d'action cultuelle (SYNDEAC, devenu par la suite Syndicat des entreprises artistiques et culturelles) : l'analyse comparative des trajectoires des différents présidents de ce syndicat qui devenait de plus en plus puissant, non seulement au sein du champ théâtral mais également

[1] Ces trois individus ont été intégrés à notre étude prosopographique ainsi qu'à l'ACM que nous avons éditée. Ils ne sont en revanche pas présents dans l'analyse en réseau présentée par la suite, en raison des périodes sur lesquelles nous avons travaillé : si Patrice Chéreau est présent dans les réseaux dès la fin des années 1960, c'est en raison de la précocité de sa carrière ; en revanche, Mnouchkine, Vincent comme Blanc restent discrets sur la scène théâtrale avant mai 1968, les intégrer à une étude diachronique des réseaux sociaux n'aurait ainsi pas été fructueuse.

[2] Le caractère quasi-exclusivement masculin des individus choisis pour cette enquête pourra peut-être nous être reproché, mais les faits historiques sont têtus : en effet, à l'exception notable d'Ariane Mnouchkine, que nous avons intégrée à notre corpus, aucune femme n'émerge dans le sérail institutionnel avant les années 1990.

[3] Précisons qu'Ariane Mnouchkine a refusé de signer la déclaration de Villeurbanne. Elle n'a par ailleurs jamais dirigé de lieu labellisé par l'État. Elle représentait pour ces deux raisons un contre-point intéressant dans notre enquête.

[4] Le lecteur trouvera en annexe des repères biographiques permettant de situer la carrière institutionnelle et professionnelle de chacun des membres de notre cohorte.

auprès des pouvoirs publics permettait de saisir l'importance de la position professionnelle et institutionnelle dans le processus de consécration artistique propre au secteur.

Les différents compléments ainsi apportés au corpus initial des signataires de la déclaration de Villeurbanne donnent une population qu'on peut considérer comme représentative du champ théâtral tout au long de la période qui nous intéresse : différents « métiers » et fonctions y sont représentés, la cohorte couvre plusieurs générations, des réussites contrastées et des partis-pris politiques très variés. Si certes les agents représentés sont rattachés à l'institution à un moment de leur carrière, la trajectoire déclinante de certains et la prise en compte des luttes de légitimité au sein du champ théâtral nous permettent de saisir les résistances qui s'opèrent au sein du champ face au pouvoir des agents les plus dominants. En outre, l'ouverture ponctuelle de notre cohorte à des individus situés à la lisière du champ voire hors de celui-ci nous assure de ne pas nous enfermer dans une lecture quelque peu autarcique de la production artistique.

I.3- Déterminer des critères de réussite et d'échec d'une carrière, analyser le positionnement

L'objectif de ce travail prosopographique était de comprendre, à l'aune des trajectoires comparées d'une trentaine d'individus, quels facteurs étaient à prendre en compte dans la réussite et l'échec d'une carrière au sein du champ théâtral public français, de 1945 à nos jours. Comprendre, à chaque époque, quelles dispositions, capitaux ou expériences acquises conféraient un pouvoir spécifique au sein dudit champ. Les capitaux nécessaires se sont peu à peu codifiés à travers la professionnalisation et l'institutionnalisation du secteur tandis que prévalaient, auparavant, des règles tacites, implicites que les individus incorporaient « sur le tas ». Corrélativement, les modes de consécration artistique, institutionnelle ou politique ont évolué. Il nous a ainsi fallu constituer au préalable une série de variables permettant de jauger du niveau de consécration obtenu par chacun des individus. Déterminer ces critères pose, de fait, toujours un problème ontologique : comment se détacher de la normativité de l'éthique artiste sans constituer soi-même de nouvelles normes de ce qui devrait être le signe d'une consécration ? La première nécessité consiste à déconstruire les notions, encore prégnantes dans les mondes artistiques, d'authenticité, de don ou de talent qui constitueraient les pré-requis

nécessaires à la réussite artistique. Pierre Bourdieu[1] et à sa suite Gérard Mauger[2] ont bien montré que la notion d'authenticité (celle du « créateur incréé » dont parle Bourdieu[3]) préservait la valeur des apprentissages « sur le tas » et la croyance au talent comme « principe explicatif de la création ». Il est intéressant d'ailleurs de voir que, dans le cas qui nous intéresse, les phénomènes d'institutionnalisation comme de professionnalisation du secteur ne semblent pas avoir mis à mal cette conception. De la même manière, Manuel Schotté, dans son enquête sur les coureurs marocains[4], a-t-il déconstruit la notion de « talent », montrant que celui-ci était le fruit d'une genèse sociale tenant à un ensemble de dimensions souvent extérieures aux coureurs et qui pourtant conditionnaient le déroulement et l'issue d'une carrière[5]. Si nous souhaitons prendre au sérieux le talent comme croyance structurante des acteurs, il reste pour autant essentiel d'objectiver les conditions de réussite et d'échec d'une carrière grâce à des critères mesurables. Il est difficile de mesurer le génie, mais on peut mesurer le degré de consécration pour parvenir à saisir les facteurs qui conditionnent justement la réussite d'une carrière sur chacune des périodes considérées.

Les critères que nous avons retenus sont d'ordre artistique, institutionnel et professionnel. Nous avons ensuite couplé les données obtenues avec des critères d'engagement social et politique, soutenant l'hypothèse que la transformation des modes de consécration au sein du champ artistique avait fortement contribué à affecter la fonction sociale assignée au théâtre.

---

[1] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, le Seuil, 1992.
[2] Gérard Mauger, *L'accès à la vie d'artiste, sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, éd. du Croquant, 2006.
[3] Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », in *Questions de Sociologie*, Paris, éd. Minuit, 1980.
[4] Manuel Schotté, *La construction du « talent », sociologie de la domination des coureurs marocains*, Paris, éd. Raisons d'agir, 2012.
[5] Manuel Schotté, dans son article « Le don, le génie, le talent » (Manuel Schotté, « Le don, le génie et le talent. Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger », *Genèse*s, 2013/4 n° 93, p. 144-164) fait d'ailleurs une critique convaincante de la notion de talent chez Pierre-Michel Menger. Ce dernier considère que c'est la différence de talent qui, à capitaux égaux, vient faire la différence, en raison « des dynamiques d'amplification de cette petite différence initiale qui, démultipliée par les effets de la structuration en strates de l'espace artistique, se voit érigée en mécanisme déclencheur des inégalités » (Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Seuil, 2009). Manuel Schotté démontre bien au contraire que « ce ne sont pas forcément ceux qui sont reconnus comme les plus talentueux à un moment donné qui ont, en définitive, les carrières les plus abouties ». De même, les carrières plus chaotiques, bénéficiant d'une reconnaissance posthume ou tardive, ne sont pas prises en compte dans cette vision que Manuel Schotté juge « homogénéisante » et qui récuse toute possibilité d'une histoire sociale de l'art et, dans notre cas, du théâtre.

I.3.1 - Critères de consécration artistique

Afin d'étudier le degré de reconnaissance artistique dont ont bénéficié les metteurs en scène de notre étude, nous avons retenus quatre critères principaux : la tournée à Paris, la présence au festival d'Avignon, le nombre d'articles ayant trait aux signataires de la déclaration dans deux revues prescriptrices et l'obtention de prix et de distinctions honorifiques.

- *Jouer à Paris*

Jouer à Paris est, dès avant le début de l'expérience de la décentralisation, gage de reconnaissance artistique. La critique parisienne est en effet « la principale distributrice des grades dans la hiérarchie théâtrale[1] ». Nous avons quantifié le nombre de spectacles présents à Paris pour chacun des metteurs en scène signataires de la déclaration entre 1958 et 1981 et l'avons par la suite exprimé en pourcentage, cela nous permettant d'indiquer le rapport de présence entre les membres de notre réseau. Roger Planchon totalise 24% des spectacles présents à Paris parmi tous nos signataires. Viennent ensuite Marcel Maréchal (14%), Patrice Chéreau, Gabriel Garran et Jacques Kraemer (10%), Antoine Bourseiller et André Reybaz (8,5%). Ces metteurs en scène ont suivi une formation de comédien au sein d'écoles parisiennes, à l'exception de Marcel Maréchal et Roger Planchon qui viennent tous deux de Lyon et se sont socialisés au théâtre via la pratique amateur. C'est l'avant-garde artistique qui est ainsi consacrée à Paris.

- *Jouer au Festival d'Avignon*

La présence au Festival d'Avignon nous semble elle aussi pertinente. Si, comme Serge Proust le souligne[2], sa programmation n'est pas aussi avant-gardiste que celle du festival de Nancy[3], la transformation de celle-ci à partir de 1966 avec un appel accru aux innovateurs rend cette variable significative. Les changements de programmation alors opérés accompagnent un mouvement plus général de « disqualification du théâtre populaire » et l'émergence de « nouveaux principes esthétiques ». Sans surprise, George Wilson totalise 20% des spectacles des signataires programmés en Avignon, cela s'expliquant par sa présence à la direction du

---

[1] Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale*, Lausanne, éd. de l'Aire, 1984.
[2] Serge Proust, *op. cit.*
[3] Nous reviendrons sur le festival de Nancy dans le chapitre 4.

TNP. Viennent ensuite Marcel Maréchal et Gabriel Garran (12,5%), Antoine Bourseiller (10%), Roger Planchon et Jacques Kraemer (7,5%) et enfin Patrice Chéreau et Guy Retoré (5%).

- *Être adoubé par la critique : le rôle des revues prescriptrices*

Un autre critère retenu est celui du nombre d'articles publiés concernant les membres de notre cohorte dans les revues de référence qui se mettront en place au fur et à mesure de la consécration d'une nouvelle esthétique théâtrale. Parmi celles-ci, la revue *Théâtre Populaire* a tenu une place importante tout au long de son existence, de 1953 à 1964[1]. Très influencée par Brecht, la revue, fondée par Roland Barthes et rejointe par la suite entre autres par Bernard Dort[2], défend dès son premier numéro un théâtre dépassant les clivages de classe et s'adressant au public dans son ensemble[3]. Proche de Vilar dans les premières années, la revue se distinguera peu à peu par la défense de l'idée brechtienne d'un théâtre qui divise et qui politise[4]. Elle contribuera à faire connaître sur la scène théâtrale de cette période des metteurs en scène comme Roger Planchon. 17% des articles concernant nos signataires seront d'ailleurs dédiés au travail de ce dernier, la plupart des critiques étant dithyrambiques[5]. André Reybaz obtient 15,5% des articles, suivent Hubert Gignoux (12,5%), Guy Retoré (11%), Antoine Bourseiller (9%), George Wilson (8%), Jean Dasté (6%), Gabriel Garran, Georges Goubert et Gabriel Monnet (entre 3 et 4%), puis Marc Renaudin, Marcel Maréchal et Maurice Sarrazin (1,5%). Les articles ou critiques traitant de certaines personnalités ne sont pas toujours élogieux artistiquement, mais le travail de décentralisation mené par ces derniers est considéré comme intéressant par la revue. Ainsi, Guy Retoré, Jean Dasté, Georges Goubert, Marc Renaudin et Maurice Sarrazin y sont davantage cités pour leur travail de tournée locale et d'animation. En revanche, les spectacles de Planchon, Reybaz, Gignoux et Bourseiller obtiennent des critiques globalement favorables et sont surtout systématiquement couverts par les journalistes de la revue.

---

[1] La revue fait l'objet d'une analyse approfondie dans le chapitre 3 de cette thèse.
[2] Nous traiterons des trajectoires de ces deux critiques dans le troisième chapitre de cette thèse.
3 Voir à propos de la revue *Théâtre Populaire*, l'ouvrage très documenté de Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, Caen, éd.de l'IMEC, coll. « l'édition contemporaine », 1998.
[4] Daniel Mortier, *op. cit.*
[5] Roger Planchon tombe en disgrâce aux yeux de la revue après quelques années, en raison d'un désaccord dramaturgique sur l'œuvre de Brecht. Nous y reviendrons.

Pour clore dans le temps notre analyse de la reconnaissance artistique par le journalisme spécialisé, nous avons passé en revue l'intégralité de la revue *Théâtre / Public*, depuis sa création en 1974 jusqu'à nos jours. Cette revue, davantage portée sur les principes esthétiques gouvernant le théâtre est éditée par le Centre Dramatique de Gennevilliers et rassemble des articles issus de travaux d'universitaires d'histoire du théâtre et des arts du spectacle[1]. On s'aperçoit, en quantifiant le nombre d'articles dont bénéficieront nos signataires, que seuls ceux ayant acquis une reconnaissance purement artistique seront admis dans les colonnes du journal : quatre articles concernent Gignoux, Planchon et Chéreau en comptent deux chacun, puis viennent Garran, Mounier et Maréchal avec un article[2].

La totalité des analyses relatives à la reconnaissance artistique nous indique clairement l'importance accrue de l'esthétique et la nécessité de répondre à ces nouvelles mouvances pour, comme nous le verrons, se stabiliser dans un réseau. Le cas de Jacques Kraemer[3] est intéressant : il aura obtenu une reconnaissance par ses pairs pour le travail accompli en tant que directeur de troupe en Lorraine. Mais c'est après avoir quitté la logique de la décentralisation, après avoir tourné à Paris qu'il parviendra à trouver une certaine centralité dans le réseau. On constate ainsi une disqualification évidente du travail de troupe au profit de la figure du metteur en scène qui, s'il peut être rattaché à un établissement en province, se doit d'exister au niveau national pour bénéficier d'une reconnaissance globale.

- *L'obtention de prix et de distinctions honorifiques.*

L'obtention de prix et de distinctions semble le moyen le plus évident permettant de mesurer la consécration d'un artiste puisque des autorités légitimes viennent couronner un spectacle ou une carrière par ce biais. Nous avons retenu deux types de titres et de distinctions pour notre recherche.

Tout d'abord, les prix décernés par un jury pour un spectacle - prix des jeunes compagnies, Molières, ou prix de la critique - sont des éléments distinctifs qui, en fonction de

---

[1] Le positionnement de la revue *Théâtre / Public* est abordé dans le septième chapitre de cette thèse.
[2] La faiblesse des chiffres observés pour le nombre de critiques théâtrales s'explique par la faiblesse de la fréquence de parution de la revue (deux numéros par an) ainsi que par le vieillissement de la totalité des membres de notre cohorte (à l'exception de Patrice Chéreau, qui n'est pourtant pas celui qui comptabilise le plus d'articles).
[3] Jacques Kraemer a été fondateur du Théâtre Populaire de Lorraine. Il l'a dirigé pendant de longues années. Sa présence à Paris s'intensifie à partir du moment où il partage la direction du théâtre de Thionville avec des programmateurs. Après 12 ans à la tête du théâtre de Chartres, il continue aujourd'hui de monter des spectacles, en tant que metteur en scène indépendant. Il bénéficie encore d'un relativement bon réseau.

la période à laquelle ils sont décernés, ont des effets certains sur les carrières des individus étudiés. Le prix du concours des jeunes compagnies, décerné à partir de 1947, fonctionne à cette époque comme un « droit d'entrée[1] » dans le champ théâtral public. Les fonctionnaires du ministère l'utilisent en effet comme un critère de qualité auquel ils se réfèrent quand il s'agit de subventionner ou non une troupe pour le travail qu'elle mène sur un territoire. Ainsi, l'obtention du prix des jeunes compagnies (qui comporte alors deux sections, professionnelle et amateur), a-t-elle permis à certains d'accélérer le processus de leur reconnaissance par l'État : Guy Parigot, Georges Goubert et leur troupe l'obtiennent en 1948 avant d'investir Rennes pour y fonder le Centre Dramatique de l'Ouest ; André Reybaz l'obtient en 1949, avant de partir fonder le Centre Dramatique du Nord, et la troupe de Maurice Sarrazin obtient également une distinction qui lui permet de lever les derniers doutes des fonctionnaires du secrétariat d'État aux Beaux-Arts quant à la qualité des spectacles du Grenier de Toulouse. Le concours des Jeunes compagnies ne fonctionne pas que pour les « pionniers » de notre cohorte puisque Patrice Chéreau se voit décerner le prix en 1967 pour sa mise en scène des *Soldats* de Jacob Lenz, alors qu'il n'a que vingt-trois ans[2].

Le Molière[3] et le Prix de la critique[4] fonctionnent davantage comme une consécration d'individus souvent déjà en haut de l'échelle de la reconnaissance artistique et sans besoin d'un quelconque « droit d'entrée ». C'est le nombre de prix obtenus qui va là jouer un rôle distinctif. Ainsi, Antoine Bourseiller, chantre de l'avant-garde parisienne dans les années 1960, reçoit-il cinq fois dans sa carrière le prix du syndicat de la critique. Patrice Chéreau et Marcel Maréchal, qui ont tous deux su se maintenir au sein du secteur théâtral public tout au long de leur carrière, ont reçu plusieurs Molière[5]. Bien sûr, ces prix peuvent être analysés comme des modes de

---

1 Expression empruntée à Gérard Mauger, *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, éd. de la maison des sciences de l'homme, 2006.

2 Antoine Bourseiller l'obtient lui en 1960, il partira diriger le Centre Dramatique du Sud Est peu de temps après.

3 La cérémonie des Molière a été initiée en 1986 par des directeurs de théâtres privés et publics ainsi que par plusieurs critiques, dont certains font partie de notre cohorte (Jean Danet, Guy Dumur). Les trophées décernés ont pour objectif de récompenser « l*es artistes et les spectacles les plus remarquables de la saison théâtrale ».* La première cérémonie de remise de prix s'est déroulée en 1987.

4 Le syndicat de la critique, fondé au début du XXe siècle, est composé de critiques dramatiques français. C'est à l'aune du renouvellement de ses instances directrices en 1963 qu'un palmarès est instauré. Le prix du syndicat de la critique a pour objet d' « attirer l'attention sur les réalisations les plus marquantes de la saison », il a joué un rôle prescripteur important des nouvelles formes théâtrales qui se sont développées dans les années 1960 et 1970 en France. Nous reviendrons sur ce rôle dans le troisième chapitre de cette thèse.

5 Marcel Maréchal en a reçu trois respectivement en 1988, 1992 et 1994, tandis qu'il dirige le théâtre de la Criée où il parvient à augmenter de manière notable le nombre d'abonnés grâce à des spectacles prisés du grand public ; Patrice Chéreau en reçoit lui quatre et ce, tout au long de sa carrière, en 1989, 1992, 1996et 2003, ce qui indique qu'il est parvenu à rester ajusté aux canons esthétiques du « milieu » pendant une longue période.

consécration mais donnent également des indices sur ce qui constitue la croyance en ce qu'est un bon spectacle ou un bon metteur en scène selon les périodes considérées.

Nous avons ajouté à ces prix des distinctions d'ordre plus institutionnel en recensant les médailles des arts et lettres et légions d'honneurs que les signataires de notre cohorte avaient pu obtenir. Ces indices complémentaires nous ont permis de saisir sur le temps long la reconnaissance institutionnelle dont les agents étudiés avaient pu bénéficier. La légion d'honneur comme la médaille des arts et lettres couronnent en effet une carrière dans sa durée et son caractère historique, passé et exemplaire est mis en avant. Là encore, ces distinctions peuvent être lues à plusieurs niveaux : elles peuvent être un indice d'une certaine proximité avec les pouvoirs publics et plus spécifiquement la sphère étatique, en même temps qu'elles peuvent indiquer les types de carrières qui sont construites comme exemplaires à un moment donné. Ainsi, Jack Lang, une fois ministre de la Culture, a-t-il couronné de la médaille des arts et lettres voire de la légion d'honneur de nombreux agents de la décentralisation théâtrale : ce processus de distinction d'une génération lui permettait à la fois de les faire appartenir au passé (face à lui qui représentait l'avenir) tout en se situant dans la lignée de ces pionniers désormais élevés au rang de mythes. Il ne faut en effet pas oublier, comme Bourdieu l'a analysé, que les distingués sont tout aussi intéressants à étudier que ceux qui distinguent et consacrent, puisqu'ils y expriment aussi leur pouvoir et, de fait, y jouent leur réputation[1]. Lorsque nous traitons de la légion d'honneur, nous abordons non seulement la consécration artistique d'un individu distingué par des individus qui distinguent, mais également l'intégration institutionnelle de ce dernier et les relations qu'il est parvenu à nouer au sein du champ.

I.3.2 - Critères d'intégration institutionnelle

La seule reconnaissance artistique par ces supports et lieux de diffusion ne permet pas d'expliquer la centralité de certains signataires dans le réseau théâtral à certaines époques. Nous nous sommes ainsi également intéressés à leur positionnement institutionnel pour saisir l'importance de l'État et des réseaux formels qui se sont progressivement mis en place.

---

[1] « Ceux qui classent ou se classent en classant ou en s'appropriant des pratiques ou des propriétés classées et classantes, ne peuvent ignorer que, au travers des objets ou des pratiques distinctifs où s'expriment leurs « pouvoirs » et qui, étant appropriés par des classes et appropriés à des classes, classent ceux qui se les approprient, ils se classent aux yeux d'autres sujets classants (mais aussi classables, ainsi que leurs jugements), pourvus de schèmes classificatoires analogues à ceux qui leur permettent d'anticiper, plus ou moins adéquatement, leur propre classement. » (Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, éd. Minuit, 1979, p. 562)

Nous nous sommes tout d'abord intéressés à l'Association Technique pour l'Action Culturelle (ATAC) fondée conjointement en 1966 par des membres de notre réseau et l'État. Cette association, qui sera dissoute dans les années 1980, aura pour triple fonction la formation des animateurs, le conseil technique aux Centres Dramatiques et Maisons de la Culture ainsi que la mise en réseau de tous ces centres sous la tutelle de l'État. Si tous les membres de notre réseau ont à un moment ou à un autre intégré l'ATAC, tous ne s'y sont pas engagés aussi intensément. Goubert, Monnet, Garran, Gignoux et Béraud l'ont présidée. D'autres membres ont été actifs dans son fonctionnement : ainsi, Kraemer, Mounier, Tréhard, Planchon, Dauchez et Tiry ont tenu une place dans le bureau. Il est très intéressant de voir que ces places sont essentiellement occupées par des profils d'animateurs et de directeurs de Maison de la Culture, des personnalités quasi dénuées de reconnaissance artistique dans le milieu professionnel, mais qui ne sont pas pour autant issues de la première décentralisation. À cela, deux exceptions : Hubert Gignoux mais dont la centralité dans le réseau est forte; Roger Planchon, mais qui se retirera de l'ATAC dès 1973, et pour lequel les procès-verbaux nous indiquent qu'il ne participait pas aux réunions[1]. Gabriel Garran et Gabriel Monnet ont, nous l'avons déjà précisé, des profils polyvalents, cumulant reconnaissance artistique et place d'animateur.

L'ATAC s'étiolera peu à peu, et fera place à un réseau professionnel de type syndical, hors de la tutelle de l'État, quand le Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC) sera fondé en 1971. Tous les membres de notre groupe adhéreront au syndicat. Deux personnalités y auront une place prépondérante : Georges Goubert qui le dirigera ; et Roger Planchon, via son administrateur Robert Gilbert qui contribuera à sa fondation. La place de Roger Planchon est tout à fait intéressante : il trouve un positionnement central sur les questions esthétiques, et parvient à être un interlocuteur obligé des réseaux professionnels, via son administrateur à qui il délègue ces fonctions.

Ainsi, la présence dans les milieux institutionnels passera-t-elle par ces instances, majoritairement pour les personnes ayant un profil d'animateur programmateur affirmé. Le multipositionnement artistique, institutionnel et politique de Roger Planchon ou de Hubert Gignoux est cependant tout à fait significatif puisque ce sont deux figures qui resteront centrales

[1] Archives Nationales, site Fontainebleau, Fonds ATAC, versement 19840758

dans le champ théâtral[1] et qui parviendront à mener une longue carrière faite de reconnaissance tant institutionnelle qu'artistique[2].

1.3.3 - Critères « d'engagement »

Notre thèse s'intéressant enfin aux transformations de la fonction sociale et civique du théâtre au sein non seulement du monde théâtral mais également du monde social tout entier, il nous a fallu définir des critères d'engagement, permettant de saisir la posture intellectuelle et politique des individus que nous analysions.

Frédérique Matonti, dans son étude des intellectuels communistes de la *Nouvelle Critique*[3], insiste sur l'existence de deux traditions scientifiques opposées autour de l'étude des intellectuels. L'une s'attache à les étudier depuis leur intervention dans le champ politique. L'autre en fonction de leur position dans l'espace social. D'un côté les intellectuels sont réduits à leur engagement, de l'autre le groupe est privilégié, accentuant ses propres représentations et une lecture figée de ces dernières, qui tend à expliquer l'engagement des individus par leur position dans leur champ d'appartenance[4]. Afin d'éviter les impasses de ces traditions et de saisir avec finesse l'engagement de chacun des membres de notre cohorte, nous avons choisi d'extraire trois critères d'engagement qui se voulaient complémentaires : l'encartement partisan ou syndical, la catégorisation des formes d'engagement social dans le discours des acteurs, et les formes pratiques d'engagement. Ces critères, intégrés à notre analyse prosopographique et constamment croisés à des données biographiques et positionnelles, nous ont permis de comprendre l'engagement politique et social à l'aune de facteurs multiples intégrant à la fois la conviction des agents, le contexte social et politique dans lequel l'engagement s'ancre et l'univers professionnel et institutionnel qui l'influence.

L'encartement au sein d'un parti ou d'un syndicat représente un élément tangible d'engagement : bien que l'investissement et l'adhésion à des idées ne soient pas toujours mesurables à l'aune d'une carte, nous pouvons tout au moins en apprendre un peu sur l'image

---

[1] Nous reviendrons sur la notion de centralité dans la deuxième partie de ce chapitre, consacrée en partie à l'analyse de réseaux que nous avons menée.
[2] La question de la multipositionnalité sera abordée à la fin de ce chapitre.
3 Frédérique Matonti, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980)*, Paris, éd. la Découverte, coll. « L'espace de l'histoire », 2005.
4 « S'est ainsi forgé un modèle de l'intellectuel organique qui, dépourvu de ressources légitimes dans le monde intellectuel, accepterait contre un substitut de carrière universitaire de se soumettre à l'autorité partisane » (Frédérique Matonti, « Les "garde-fous"... *op.cit.*)

publique de militant que l'individu se donne (particulièrement dans le secteur du théâtre public, où les engagements partisans sont connus de tous). Plusieurs membres de notre cohorte ont adhéré au Parti Communiste Français (pour la plupart entre les années 1960 et 1970) mais l'appréciation de leur adhésion est à mesurer à l'aune de la singularité de leurs trajectoires : si pour certains l'adhésion au Parti Communiste se comprend à l'aune de convictions forgées dès l'enfance (socialisation familiale) ou pendant l'adolescence (socialisation amicale), corrélativement, le parti peut représenter une opportunité d'accès à des moyens matériels et financiers pour faire du théâtre (dans les communes communistes ayant prétention à développer une politique culturelle locale notamment), ou encore permettre de se constituer une image publique d'artiste engagé. Tous ces éléments ne s'excluent évidemment pas, et il faut comprendre l'engagement partisan dans la pluralité de ces arguments. En revanche, l'engagement syndical nous en dit beaucoup sur la posture professionnelle des agents étudiés : un engagement au sein du Conseil d'Administration du SYNDEAC indique certes un engagement mais aussi une volonté d'intégration au « milieu » du théâtre public.

L'engagement pouvait également être lu à l'aune des catégories dans lesquelles les acteurs s'intègrent volontairement : nous avons donc taché de saisir sous quel substantif les agents étudiés s'étaient eux-mêmes catalogués : se revendiquer animateur, tenant de l'éducation populaire, comédien ou metteur en scène n'avait pas les mêmes implications en terme d'engagement social.

Enfin, cette lecture de l'engagement devant dépasser les discours et les catégorisations formelles, nous nous sommes intéressés aux pratiques des acteurs, tachant de comprendre quelle forme concrète prenait leur engagement en faveur d'un théâtre populaire, d'action culturelle, ou d'émancipation. Notre objectif était d'éviter une analyse de discours qui serait tombée dans les travers d'une croyance naïve dans la parole des acteurs : les injonctions normatives du secteur à l'engagement social et politique public[1] empêchaient de saisir l'engagement réel des acteurs et leur évolution dans le temps. Nous avons donc taché de coder au sein de notre étude prosopographique les manières prépondérantes qu'a eu chacun des signataires de toucher le public ; nous avons intégré plusieurs données à notre corpus : le répertoire joué (répertoire classique, contemporain ou « mixte ») comme la formation suivie (en troupe, via l'éducation populaire, dans les cours d'art dramatique, ou dans le théâtre universitaire) nous indiquaient la mouvance dans laquelle se situait le signataire. Nous avons

[1] Voir Serge Proust, *Le Comédien… op. cit.*

croisé ces données avec les pratiques de médiation avec le public mises en œuvre par les signataires : ateliers de pratique amateur, tournées rurales, tournées dans les usines, constitution d'une association de spectateurs etc. ont ainsi constitué des indices probants des types d'engagement et des fonctions assignés au théâtre par les agents étudiés.

La totalité de ces critères – de consécration artistique, d'intégration institutionnelle et d'engagement social et politique – ont ensuite été recoupés dans le cadre de notre étude prosopographique. Afin de saisir au mieux les corrélations entre différentes données, nous les avons traitées à la fois dans le cadre d'une analyse de correspondances multiples et d'une analyse en réseaux. Notre objectif était de comprendre les effets de certaines variables sur d'autres en termes de positions sociales et de coopération dans la gestion d'une carrière et leurs effets sur la fonction sociale et politique assignée au théâtre par les acteurs qui le font.

II- Position, espace social et réseaux

Nous intéressant aux facteurs affectant ou favorisant la réussite d'une carrière au sein du secteur théâtral, il était essentiel de saisir les positions des différents acteurs étudiés tout au long de la période considérée[1]. Nous nous sommes d'abord inspirés de travaux de Pierre Bourdieu en sociologie quantitative et avons tiré une Analyse de Correspondances Multiples (ACM) des différents éléments précédemment codés dans le cadre de notre enquête prosopographique. Faisant le constat de plusieurs manquements dans l'analyse qui en est ressortie, nous avons assorti cette ACM d'une analyse en réseaux.

II.1- L'intérêt de l'Analyse de Correspondances Multiples (ACM)

II.1.1 - Structure multidimensionnelle et relationnelle du « champ »

L'ACM nous a permis de classer les individus de notre cohorte selon une multiplicité de critères que nous avons sélectionnés parmi ceux précédemment présentés. L'ACM nous a

[1] Dans ces « mises en graphe », nous avons croisé des critères d'intégration institutionnelle et artistique avec des données biographiques. Les critères d'engagement ont ensuite été recoupés aux résultats obtenus afin de voir s'il existait une corrélation entre fonction sociale assignée au théâtre et position des acteurs.

permis d'appréhender simplement la masse importante d'informations que nous avions compilée afin d'en extraire les informations pertinentes ; nous l'avons ainsi d'abord utilisée comme un outil « [servant] avant tout à dépeindre à grands traits les dimensions les plus importantes d'une variation dans un nouveau champ de recherche[1] ». L'ACM permettait d'explorer et de visualiser la « variablité interne [de notre] population caractérisée par de nombreuses variables[2] ». La sociologie d'inspiration bourdieusienne, a fréquemment utilisé l'ACM comme outil mettant au jour la structure multidimensionnelle du champ étudié. Cet outil permettait de déconstruire l'utilisation de catégories préconstruites en statistique, mettant au jour des variables relationnelles oubliées de l'analyse[3].

La lecture des graphiques obtenus fait par ailleurs apparaître des proximités entre certains individus, entre certaines pratiques, et des « constellations de propriétés concurrentes, selon une logique statistique et probabiliste, et non pas déterministe[4] ». Alain Desrosières rappelle que les sujets des ACM sont des « groupes sociaux liés entre eux par une communauté probable de comportements dans une perspective holiste de reconstitution de la globalité d'une personne, d'un groupe, ou d'une localité[5] ».

L'analyse factorielle des correspondances produit ainsi « du sens social à partir de l'organisation, de la structure, de la proximité relative des variables[6] ». Nous avons donc utilisé l'ACM comme un outil permettant d'explorer et de classer notre corpus de données et également « d'éviter de produire, de lire ou de commenter des dizaines de tableaux croisés

---

1 Travis Hirschi, Hanan Selvin, *Recherches en délinquances. Principes de l'analyse quantitative*, Paris, (édition française) Mouton, 1975. Cités par Félicité des Nétumières in « Méthodes de régression et analyse factorielle », *Histoire & Mesure*, 1997 volume 12 - n°3-4, « Penser et mesurer la structure », p. 271-297.

2 Desrosières, Alain, « Classer et mesurer : les deux faces de l'argument statistique », *Réseaux*, n° 71, mai-juin 1995, p. 11-29.

3 « Les relations singulières entre une variable dépendante (telle l'opinion politique) et des variables dites indépendantes comme le sexe, l'âge et la religion, ou même le niveau d'instruction, les revenus et la profession, tendent à dissimuler le système complet des relations qui constituent le véritable principe de la force et de la forme spécifiques des effets enregistrés dans telle corrélation particulière. La plus indépendante des variables « indépendantes » cache tout un réseau de relations statistiques qui sont présentes, souterrainement, dans la relation qu'elle entretient avec telle opinion ou pratique. Là encore, au lieu de demander à la technologie statistique de résoudre un problème qu'elle ne peut que déplacer, il faut, par une analyse des divisions et des variations qu'introduisent, au sein de la classe découpée par la variable principale, les différentes variables secondaires (sexe, âge, etc.), s'interroger sur tout ce qui, présent dans la définition réelle de la classe, n'est pas consciemment pris en compte dans la définition nominale, celle que résume le nom employé pour la désigner et, par conséquent, dans l'interprétation des relations dans lesquelles on la fait entrer. » (Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, éd. de Minuit, 1979, p.114-115).

4 Alain Desrosières, *op. cit.*

5 *Ibid.*

6 Björn-Olav Dozo, « Données biographiques et données relationnelles », *COnTEXTES*, n° 3, 2008.

assortis de leur chi-2[1] ». L'ACM permet en effet d'obtenir aisément une première représentation graphique et lisible du croisement de variables concernant un groupe d'individus permettant de se « faire une idée ». Cela ne signifie pas que le sens a jailli spontanément du graphique : nous avons posé des hypothèses comme nous l'avons montré au moment de la présentation des variables, dont nous avons supposé la pertinence pour décrire notre objet. Pour construire notre ACM, nous avons décidé de conserver une partie des variables précédemment codées qui nous paraissaient corrélées et dont la conjonction semblait expliquer la position dominante de certains acteurs au détriment d'autres au sein du champ considéré. Nous avons conservé des données de type générationnel (date de naissance, socialisation au théâtre, formation initiale), des données relatives à la position dans l'espace du champ (nous inspirant des notions bourdieusiennes de pôle pur et de pôle commercial afin de déterminer la posture d'avant-garde ou d'arrière-garde au sein du champ, nous avons intégré les variables suivantes : type de répertoire joué, métier principal exercé, posture esthétique), des données relatives à la reconnaissance artistique (tournées à Paris, nombre de critiques favorables obtenues, distinctions honorifiques) et institutionnelle des agents étudiés (présence dans les réseaux professionnels, position institutionnelle).

Ces critères ont été codés dans l'objectif d'être lisibles sans ambiguïté une fois mis en forme par l'ACM. Nous avons par ailleurs fait en sorte que les catégories construites par nos soins soient équilibrées en termes de nombre d'individus concernés.

Pour les critères d'ordre générationnel, nous avons opté pour le codage suivant :

- La date de naissance a été répartie selon trois générations construites par nos soins qui nous semblaient recouper des « manières de faire » fortement différenciées : la période 1904-1915 recouvrait les pionniers de notre cohorte, socialisés avant-guerre dans le sérail du théâtre populaire ; les années 1916-1929 permettaient de couvrir une génération intermédiaire d'animateurs et de metteurs en scène ayant profité de l'expérience préalable des pionniers et qui ont commencé leur carrière après la seconde guerre mondiale ; la dernière période allant de 1930 à 1945 modélisait une génération plus jeune d'animateurs et metteurs en scène, ayant commencé le théâtre entre le milieu des années 1950 et les années 1960.

[1] Claire Lemercier et Claire Zalc, *op.cit.,* p.60.

- Le lieu de naissance a été conservé : les réseaux constitués à Paris (variable) ou en Province (variable) n'offraient en effet pas les mêmes « droits d'entrée » dans le monde artistique.
- Nous avons codé les modes de socialisation au théâtre dans quatre catégories recoupant partiellement les générations précédemment mentionnées : nous avons distingué les individus formés en troupe, par le biais de l'éducation populaire, ayant appris le théâtre au sein de cours d'art dramatique ou par le Théâtre Universitaire. Quand les agents considérés avaient bénéficié de plusieurs de ces modes de socialisation, nous les avons codé dans le cadre dans lequel ils avaient passé le plus de temps.
- Enfin, nous avons pris en compte non pas le niveau de diplôme – nombre des signataires se sont formés « sur le tas » - mais l'obtention ou non d'un diplôme avant l'entrée dans le secteur théâtral.

Concernant la position dans l'espace du champ (avant-garde, classique, etc.), nous avons retenu les critères suivants :

- Le répertoire constitue un élément central dans l'identification esthétique des individus : nous avons donc distingué les individus mettant en scène majoritairement un répertoire classique, contemporain ou mélangeant les deux (« mixte »).
- Nous avons par ailleurs repris à notre compte les catégories professionnelles dans lesquelles les agents se reconnaissaient : metteur en scène, animateur ou comédien. Quand aucun élément de discours ne permettait d'isoler l'individu selon les catégories constituées, nous prenions en compte la position prise par l'individu au moment où sa position institutionnelle était la plus forte.
- Enfin, nous avons déterminé le positionnement esthétique des individus considérés en considérant deux types de posture : l'une qui ancre son action sur la recherche et l'élargissement des publics (« publics ») et l'autre davantage orientée vers l'innovation esthétique (« avant-garde ») dans un processus d'autonomisation du jugement du public.

La reconnaissance artistique a été prise en compte à travers les variables suivantes :

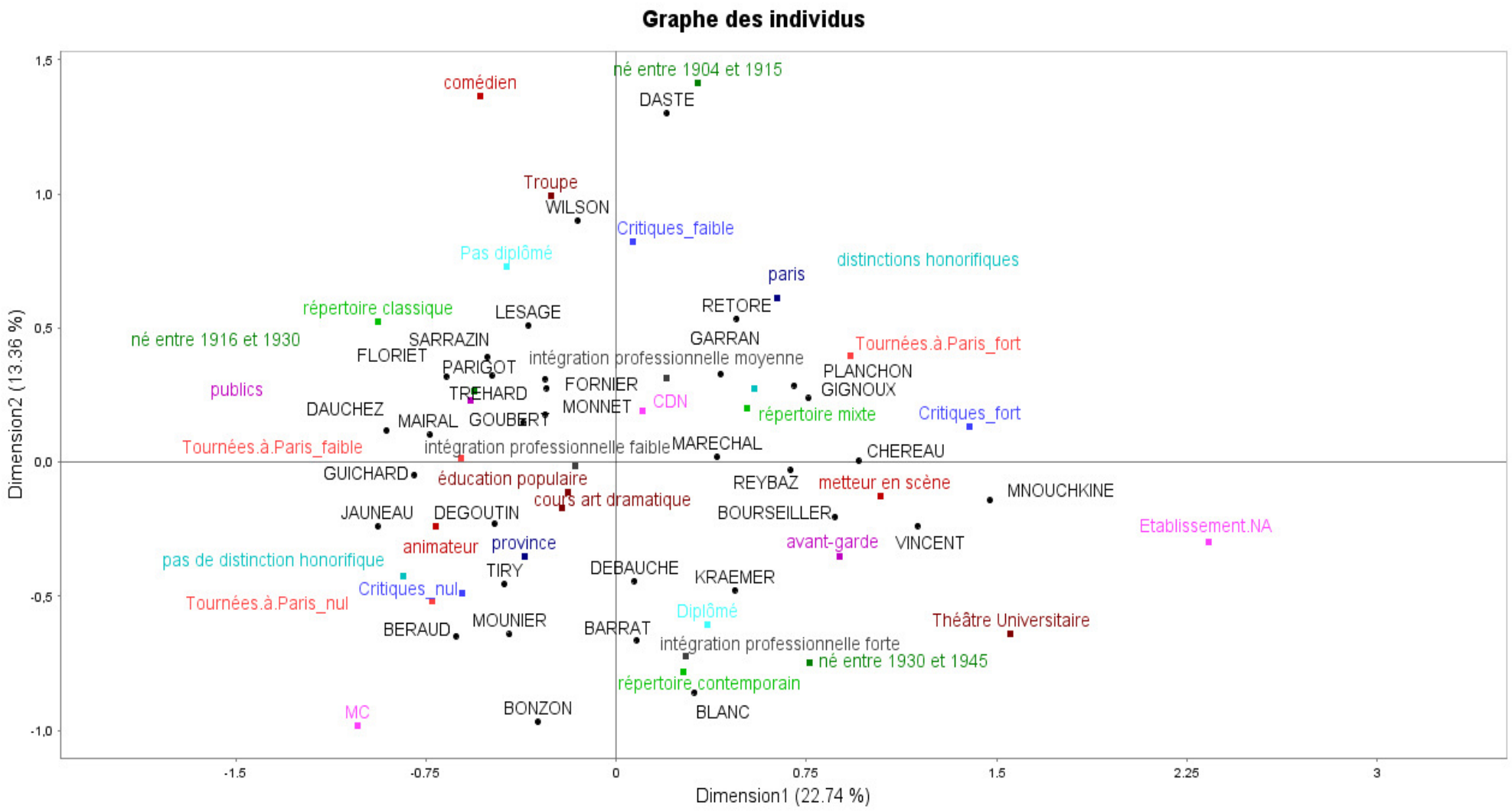
- Les tournées à Paris ont été codées selon trois niveaux : nul (aucune tournée à Paris), faible (cinq tournées à Paris et moins) / fort (plus de cinq spectacles tournés à Paris)

- Les critiques ont également été catégorisées selon leur niveau de prescription et leur nombre : nul (aucune critique), faible (une à trois critiques favorables), fort (plus de trois critiques favorables)
- Enfin, concernant les distinctions honorifiques, nous avons conservé les prix obtenus dans le strict domaine du théâtre (Molière, prix des jeunes compagnies, prix du syndicat de la critique), les rangeant en deux catégories : ceux qui ont reçu une distinction et ceux qui n'en ont pas reçu.

Enfin, nous avons complété notre corpus par des critères relevant de l'intégration et de la position institutionnelle des individus étudiés :

- Nous avons pris en compte la présence des individus au sein d'associations professionnelles et syndicales (ATAC et SYNDEAC) en constituant là encore trois niveaux d'intégration professionnelle : faible (présence dans une structure ou moins), moyenne (entre un et trois postes au sein de ces structures), forte (plus de trois postes occupés au cours de la carrière).
- La position institutionnelle a recoupé le type d'établissement dirigé : Maison de la Culture, Centre Dramatique, ou autre type d'établissement.

Précisons que nous avons établi ces critères sur la durée totale de la carrière et n'avons pas découpé les trajectoires des agents en périodes spécifiques. La question s'est posée car un découpage plus précis aurait permis de saisir les transformations du champ, mais le déséquilibre générationnel de notre cohorte ne permettait pas d'aboutir à un résultat très pertinent et ce, en raison des catégories que nous avions construites, opérantes à certaines périodes tandis qu'elles l'étaient moins à d'autres. Pour autant, si notre ACM propose une vision quelque peu « écrasée » de l'état du champ théâtral entre les années 1950 et les années 1980, en raison de l'importance de la période considérée, elle n'en permet pas moins de voir s'opérer des rapprochements de critères qui dépassent justement le recoupement générationnel qui semblait s'opérer à la première lecture de nos tableaux prosopographiques.



ACM réalisée à partir de l'étude prosopographique des signataires de la déclaration de Villeurbanne :

espace social, positions et réussites au sein du champ théâtral

II.1.2 - La pertinence du choix des données

Nous avons analysé l'ACM obtenue en termes de proximité des critères retenus. A partir de ce constat, nous avons pu déterminer la position relative de chacun des membres de notre cohorte.

Le graphe obtenu laisse entrevoir quelques séries de critères fortement interdépendants : en bas à droite du graphe, apparaît un pôle assez pur de production au sein du champ théâtral : la posture d'avant-garde recoupe la possession d'un diplôme, la formation au sein du Théâtre Universitaire, le répertoire contemporain, une intégration forte aux réseaux professionnels et la génération la plus récente de notre cohorte (1930-1945). Ces critères se combinent dans la figure émergente du metteur en scène, qui tente, dès les années 1960, de renouveler le genre théâtral en proposant une lecture intellectualisée et esthétisée du monde social à travers un théâtre de répertoire contemporain de plus en plus éloigné des problématiques de public. Les individus les plus proches de cet idéal-type proposé par l'ACM sont Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc, respectivement metteur en scène et programmateur, chantres du renouvellement artistique et institutionnel des années 1970. Fortement intégrés aux réseaux professionnels (notamment au sein du SYNDEAC), ils ont tous deux contribué, chacun dans leur position, à porter la légitimité de ces postures d'avant-garde au sein de l'institution.

Pourtant, sur notre graphe, la posture du metteur en scène s'écartèle entre ce modèle et un modèle un peu moins intégré institutionnellement, mais davantage reconnu artistiquement. Jean-Pierre Vincent est d'ailleurs pris entre ces vents. Un autre pôle se distingue ainsi, où se regroupent des critères de forte reconnaissance artistique (nombre de critiques favorables, tournées à Paris, distinctions honorifiques), une appartenance plus marquée à Paris, et enfin un répertoire plus mixte, mêlant classique et contemporain. On retrouve dans cette nébuleuse des noms aujourd'hui consacrés du théâtre des années 1970, comme Patrice Chéreau et Ariane Mnouchkine qui ont bénéficié d'une reconnaissance par les pairs extrêmement importante sans pour autant jouer complètement le jeu des institutions professionnelles. On a ici à faire à des artistes plus strictement tournés vers le jeu de l'innovation artistique. Constat étonnant, Planchon, Gignoux et Maréchal se rapprochent de Chéreau et Mnouchkine sur le graphique (l'image esthétique qu'ils renvoient laissait plutôt croire à la « ringardise » de Gignoux et Maréchal face à l'innovation de Chéreau et Mnouchkine) ; fortement consacrés artistiquement, ils font tous le pari d'un répertoire mêlant le classique et le contemporain. On peut faire l'hypothèse que la révolution esthétique qu'ils tentent d'opérer passe non seulement par une innovation en termes de texte mais également par une relecture des classiques leur permettant

de s'inscrire dans l'histoire du théâtre[1]. La présence à Paris semble aussi jouer un rôle important en termes de consécration : ainsi, Gabriel Garran et Guy Rétoré, qui dirigent tous deux des lieux à Paris ou à proximité de Paris, sont situés dans cette zone de notre nuage.

La partie située en haut à gauche de notre graphe comprend des individus moins reconnus par la profession : faiblement intégrés professionnellement et peu voire pas consacrés, les signataires qu'on retrouve dans cette partie du graphe ne sont pas diplômés, mettent en scène un répertoire classique, et ont été formés dans l'éthique de la troupe et du théâtre populaire. On y retrouve des individus issus de la génération intermédiaire (1915-1930) et dont la carrière a été nettement déclinante à partir de la fin des années 1960. Jean Dasté constitue un élément intéressant du graphe (comme le sont souvent les « entre-deux ») : appartenant à la génération précédente, fortement lié au théâtre de troupe, il bénéficie néanmoins d'une reconnaissance artistique et institutionnelle importante ; il préfigure, nous le verrons, la figure du pionnier de la décentralisation théâtrale, élevé au rang de mythe par la dernière génération.

Enfin, le dernier quart du graphe (situé en bas à gauche) rassemble les « animateurs » de notre cohorte : ne bénéficiant d'aucune reconnaissance artistique (pas de critique, pas de tournées), formés dans le sérail de l'éducation populaire ou parfois au sein de cours d'art dramatique, cette partie du nuage met en scène des individus qui se sont spécialisés dans l'animation, d'où l'absence de critères de réussite artistique les concernant. Certains se rapprochent en revanche d'un pôle de forte intégration institutionnelle (en bas à droite), indiquant leur posture de directeur de Maison de la Culture, défendant une nouvelle éthique artiste qu'on retrouve dans le quart situé en bas à droite de notre graphe.

Cette ACM nous permet ainsi de rapprocher des critères esthétiques, institutionnels et personnels et vient confirmer nos hypothèses de départ tout en mettant en avant des proximités insoupçonnées entre certains signataires. De manière caricaturale, nous pouvons faire émerger de notre graphe trois pôles principaux :

---

[1] Bourdieu l'a analysé concernant Manet : peindre « Olympia » en s'inspirant de la « Venus en son miroir » de Velasquez était une manière symbolique de s'inscrire dans la lignée de l'histoire de l'art, tout en opérant une rupture formelle radicale (Pierre Bourdieu, *Manet. Une Révolution symbolique*, Paris, Le Seuil, 2013).

- Un pôle d'animateurs formés dans l'éducation populaire, fortement intégrés institutionnellement mais éloignés des considérations strictement artistiques en raison de leur spécialisation dans l'animation ; les agents les plus jeunes se rapprochent fortement du pôle plus artistique de notre graphe, indiquant une adaptation grandissante à une offre artistique esthétisée.
- Un pôle d'esthétique pure, où l'intégration institutionnelle, existante, reste cependant secondaire par rapport à une reconnaissance artistique et à une présence à Paris toutes deux très marquées ; on y retrouve les générations les plus jeunes, mais l'intégration au champ théâtral parisien semble être un critère tout aussi important ; certains membres âgés de notre cohorte (Dasté et Gignoux) se rapprochent néanmoins de ce pôle, ce qui est un indice, sinon d'ajustement, tout au moins de reconnaissance sur le long terme de certains agents.
- Un pôle rattaché au théâtre populaire, très éloigné de l'avant-garde et plus proche des publics, inspiré du théâtre de troupe, et assez marginalisé ; certains agents, peu intégrés à Paris, se rapprocheront du pôle de l'animation, sans pour autant parvenir à s'intégrer institutionnellement et parvenir à la direction d'une Maison de la Culture.

Cette ACM nous offre ainsi une palette, réduite mais instructive, d'idéaux-types couvrant le champ théâtral public entre les années 1950 et la fin des années 1970. Cependant, cette typologie laisse certains éléments dans l'ombre. Quel processus pourrait nous permettre de comprendre le brouillage relatif de l'explication générationnelle dans notre graphe ? Dans les mondes de l'art, on insiste en effet souvent sur la concurrence qui s'opère entre anciennes et nouvelles générations pour la prise du pouvoir au sein du champ. Or, on observe dans notre graphe une certaine proximité des plus anciens et des plus jeunes. Par ailleurs, l'ACM tend, par les effets graphiques du traitement statistique, à mettre en opposition les individus situés aux angles justement opposés du graphe : avant-garde contre public, reconnaissance contre ringardise, intégration contre marginalité tendent à caricaturer la réalité des relations ; si certains membres de notre cohorte se sont en effet affrontés esthétiquement, politiquement ou institutionnellement, d'autres ont collaboré. L'ACM n'est en effet pas en mesure de mettre en exergue l'existence d'un système d'interdépendance qui mériterait d'être analysé pour affiner une lecture par trop concurrentielle du secteur théâtral. Enfin, les individus situés dans l'« entre-deux pôles » du graphe sont nombreux, et il nous semble que leur posture spécifique ne peut se comprendre qu'à la lumière de leur parcours, des dispositions qu'ils ont acquises, des relations qu'ils ont construites tout au long de leur carrière, ascendante, déclinante comme

fluctuante. Il nous fallait donc adopter une focale complémentaire moins rigide, prenant en compte le temps qui passe et la complexité des relations, afin de relativiser non seulement la concurrence au sein du secteur, mais également la disqualification de certains au détriment d'autres.

Nous avons ainsi décidé de corréler l'ACM à d'autres outils, parmi lesquels la sociologie des réseaux, qui semblait offrir une perspective relationnelle qui manquait cruellement à l'analyse.

II.2- Réseaux, interactions et coopération

L'analyse factorielle n'est pas l'outil le plus approprié pour une analyse fine des relations sociales effectives entre agents ; elle ne nous semblait pas pouvoir rendre compte totalement du fonctionnement et de la structure du secteur théâtral français. Nous nous sommes donc tournés vers la notion de réseau. Il nous semblait que l'analyse en réseau, souvent critiquée pour l'absence de prise en compte des hiérarchies et des effets de domination, pouvait, alliée à notre ACM, combler utilement les lacunes de la première. Comme pour l'ACM, nous avons utilisé la sociologie des réseaux comme une méthode plutôt que comme un paradigme. Partant d'une bonne connaissance des individus de notre cohorte en raison de l'analyse prosopographique menée, nous avons nourri nos résultats d'analyses relationnelles avec des informations plus qualitatives. L'analyse en réseaux avait en effet pour intérêt, « en tant que méthode de contextualisation relationnelle des comportements et des échanges, [de pouvoir] renforcer des approches plus qualitatives[1]».

Nous nous sommes ainsi intéressés aux relations des individus de notre cohorte entre eux afin de rendre compte, comme Pierre Mercklé le suggère, de leurs formations, de leurs transformations et de leurs effets tant sur les comportements individuels que, plus généralement, sur le monde du théâtre[2].

---

[1] Emmanuel Lazega, *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1998, p. 15. : « Il est impossible […] de concevoir une étude de réseau ou d'interpréter ses résultats sans une connaissance ethnographique approfondie du milieu étudié, acquise au moyen d'approches qualitatives classiques en sociologie. Utilisée seule, l'analyse technique des réseaux sociaux est un exercice purement formel ».

[2] Pierre Mercklé, *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, Repères, 2004. Nous pouvons également reprendre à notre compte la définition du réseau par Pierre Bourdieu comme un « produit de stratégies d'investissement social consciemment ou inconsciemment orientées vers l'institution ou la reproduction de

II.2.1 - Socialisation et entrée dans le champ théâtral

L'analyse comparée des origines sociales et des modes de socialisation théâtrale des signataires de la déclaration de Villeurbanne laisse entrevoir plusieurs catégories qui recoupent largement les différences d'âge. Sur les vingt-neuf metteurs en scène dont la date de naissance nous est connue, vingt sont nés entre 1920 et 1930. Deux des plus âgés, Jean Dasté (né en 1904) et Hubert Gignoux (né en 1915) sont aujourd'hui considérés comme les pionniers de la décentralisation théâtrale1. Le plus jeune, Patrice Chéreau (1944), est resté jusqu'à sa mort la figure nationale du metteur en scène précoce et talentueux[2]. Ces personnalités, situées aux extrêmes de notre pyramide des âges constituent des figures. Au-delà, ce sont les metteurs en scène médians qu'il va s'agir de questionner également afin de saisir l'évolution à l'œuvre.

La proportion de personnalités d'origine populaire ou modeste dans le réseau de la décentralisation ne fait que décroître au fur et à mesure des années[3]. Cette évolution est probablement liée à la transformation des modes de socialisation théâtrale et des voies d'entrée dans le réseau professionnel de la décentralisation. La formation suivie et la première entrée dans le champ théâtral sont des éléments biographiques qui influencent ces metteurs en scène dans leur manière d'appréhender le théâtre et sa pratique et jouent un rôle essentiel dans la gestion de leur carrière.

Bon nombre des plus anciens signataires ont été formés très jeunes au théâtre chez les comédiens routiers de Léon Chancerel ou dans la troupe des Copiaus initiée par Jacques Copeau en Bourgogne[4]. Ils sont au nombre de six, et comprennent dans leurs rangs certaines des figures emblématiques de la première décentralisation : Jean Dasté et Hubert Gignoux

---

relations sociales directement utilisables, à court ou à long terme, c'est-à-dire vers la transformation de relations contingentes, comme les relations de voisinage, de travail ou même de parenté, en relations à la fois nécessaires et électives, impliquant des obligations durables, subjectivement ressenties (sentiment de reconnaissance, de respect, d'amitié, etc.) ou institutionnellement garanties (droits), cela grâce à l'alchimie de l'échange (de paroles, de dons, de femmes, etc.) comme communication supposant et produisant la connaissance et la reconnaissance mutuelles » (Pierre Bourdieu, « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 31, janvier 1980, p. 2-3).

[1] Jean Dasté fondera la Comédie de Saint-Étienne en 1947, Hubert Gignoux dirigera dès 1949 le Centre Dramatique de l'Ouest à Rennes puis reprendra la direction du Centre Dramatique de l'Est de Strasbourg en 1957.

[2] Patrice Chéreau s'est formé très jeune au théâtre et a été reconnu très précocement par ses pairs (dès l'âge de 16 ans). Ce prestige et cette reconnaissance au sein du champ sont restés forts jusqu'à sa mort, en octobre 2013.

[3] Ces transformations sociologiques sont visibles à chaque extrême de notre cohorte : Jean Dasté, le plus âgé, est né à Paris d'un père fiacre, dans un milieu modeste, très éloigné des cercles culturels bourgeois. Patrice Chéreau, le plus jeune, est quant à lui né dans un milieu bourgeois et aisé, de parents artistes et qui l'initieront très jeune à la culture classique.

[4] Léon Chancerel et Jacques Copeau ont développé un théâtre populaire itinérant inspiré des théories de l'éducation populaire et du scoutisme chrétien. Leurs troupes (respectivement les Comédiens Routiers et les Copiaus) ont sillonné les campagnes françaises dans les années 1920 et 1930. Ils ont contribué à former nombre d'acteurs de la décentralisation dramatique d'après-guerre.

notamment. Ils se considèrent avant tout comme comédiens, et forgent un idéal de troupe solide. Un autre groupe significatif (au nombre de dix) se voit socialisé au théâtre dans les années 1935-1940 puis après-guerre via les mouvements d'éducation populaire. Plusieurs d'entre eux ont d'ailleurs été instructeurs d'art dramatique avant de devenir metteur en scène et directeur de troupe. Ce groupe, qui met au centre de sa démarche l'action culturelle, sera notamment le terreau des futurs animateurs directeurs de maisons de la culture, qui préfigurent les figures d'intermédiaires programmateurs à partir des années 1980.

Une part des signataires a également reçu une formation au jeu dramatique au sein de cours privés parisiens : huit d'entre eux ont suivi les cours de la rue Blanche, de Tania Balachova ou encore le cours Simon. Ces derniers revendiquent un engagement artistique plus marqué, bien qu'il ne soit pas systématiquement vecteur de reconnaissance par leurs pairs. La plupart d'entre eux conservent un attachement plus prononcé à Paris (par exemple, André Reybaz et Antoine Bourseiller, tous deux comédiens metteurs en scène formés à Paris, bien que s'étant engagés à un moment de leur carrière dans les voies de la décentralisation en province, le premier dans le nord et le second dans le sud-est, vont cependant mener une carrière centrée sur la capitale où ils vivront leurs premiers succès, ainsi que leurs consécrations, essentiellement dans les théâtres d'avant-garde de la rive-gauche).

Enfin, un dernier groupe se dessine à travers les personnes ayant découvert le théâtre dans des troupes amateurs. C'est le cas de plusieurs animateurs œuvrant dans les campagnes françaises, comme Guy Parigot et Georges Goubert en Bretagne, Henri Dégoutin en Lorraine ou Jean Guichard dans les Pays de Loire[1]. Parmi les pratiquants amateurs, mentionnons également la présence de Marcel Maréchal et Roger Planchon, citadins, et qui vont par la suite défendre un théâtre d'innovation[2].

L'analyse de réseaux nous permet de saisir l'importance de cette socialisation primaire au théâtre en comprenant la pérennité des liens unissant les membres de chacun de ces groupes.

---

[1] La plupart d'entre eux se forment dans les conservatoires de leurs villes. Certains auront à souffrir d'un certain manque de légitimité professionnelle lié à l'absence de formation de renom (c'est particulièrement le cas de Henri Dégoutin en Lorraine et de Jean Guichard dans les Pays de Loire).

[2] Marcel Maréchal et Roger Planchon sont plus jeunes (nés respectivement en 1937 et 1931), ce qui explique en partie leur position d'innovants. Leurs premiers spectacles, montés dans les années 1950, recevront de très bonnes critiques de la part notamment de revues avant-gardistes comme *Théâtre Populaire*, alors même qu'ils sont présentés en Province, à Lyon (tandis que les critiques opèrent essentiellement à Paris).

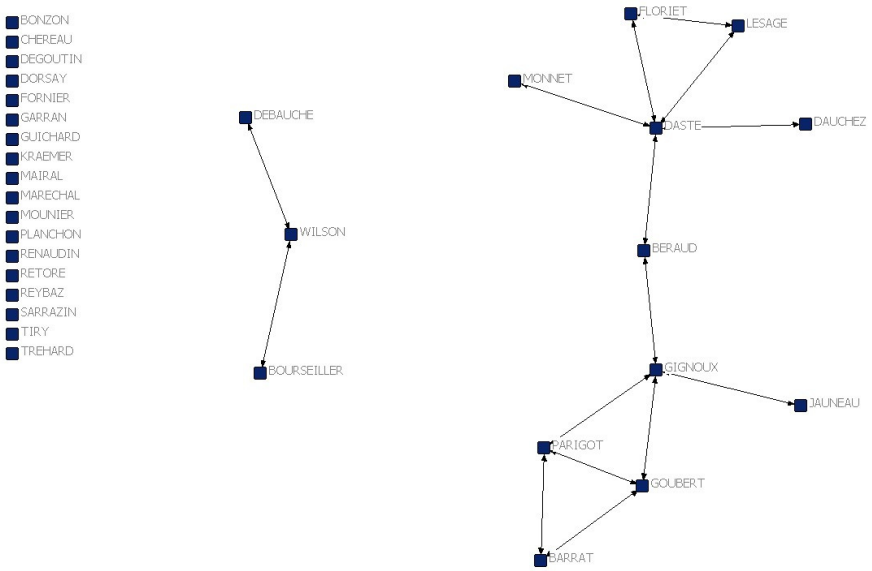


Figure 1 – Réseau des troupes de la décentralisation (1955-1975)

La figure 1 nous dévoile le tissu des troupes de la décentralisation de 1955 à 1975. Nous y voyons quels signataires ont à un moment de leur carrière intégré une troupe commune avec d'autres signataires. Il nous indique l'importance de la socialisation primaire au théâtre dans l'entrée dans le réseau de la décentralisation. Le groupe s'agglomérant sur la droite du schéma réunit les personnalités ayant intégré le monde théâtral via les troupes de Léon Chancerel ou de Jacques Copeau (Floriet, Lesage, Dasté, Gignoux), ou bien fait partie des réseaux d'éducation populaire ou de théâtre amateur (Monnet, Dauchez, Béraud, Jauneau, Parigot, Goubert). Le deuxième groupe qui se dessine, constitué de trois personnes, Debauche, Wilson et Bourseiller, est représentatif d'un théâtre davantage parisien, constitué de comédiens de formation ayant intégré à un moment de leur carrière la troupe du Théâtre National Populaire (TNP)[1]. Elément intéressant, chacun de ces signataires restera à Paris : Debauche, dirigera le théâtre de Nanterre-Amandiers ; Wilson dirigera le TNP à Chaillot après le retrait de Jean Vilar ; le dernier, Antoine Bourseiller, s'il aura une expérience de la décentralisation, mènera, comme nous l'avons souligné, la majorité de sa carrière dans les théâtres parisiens[2].

[1] Le TNP, fondé à Paris (théâtre de Chaillot) en 1920 par Firmin Gémier puis repris par Jean Vilar en 1951, est un lieu symbolique du théâtre populaire.
[2] A Paris, il sera directeur du théâtre du studio des Champs-Elysées de 1960 à 1965, du théâtre de Poche de 1965 à 1966 puis de 1975 à 1978 du théâtre Récamier. Il prendra en 1983 la direction du théâtre de Lorraine à Nancy, mais pour y monter des opéras.

Le deuxième constat qui s'impose à la lecture de ce graphe est celui de la centralité de Jean Dasté et Hubert Gignoux, qui deviendront par la suite des figures importantes de la première décentralisation théâtrale. Ils agrègent autour d'eux des personnes qu'ils contribuent à former et qui vont mener par la suite des carrières les menant à des postes de direction de centres dramatiques et de maisons de la culture. Ainsi, pour prendre l'exemple de Jean Dasté : Floriet et Lesage, suite à leur expérience à la comédie de Saint-Étienne, iront prendre la direction de la comédie des Alpes ; Dauchez ira diriger la Maison de la Culture de Firminy puis celle de Chelles ; Monnet deviendra de son côté, suite à sa collaboration avec Dasté, directeur de la prestigieuse Maison de la Culture de Bourges, puis de celle de Nice et enfin de celle de Grenoble, en codirection avec Georges Lavaudant.

L'importance des réseaux initiaux d'entrée dans le secteur théâtral peut également être considérée du point de vue de l'embauche de certains signataires par d'autres. En effet, la grande majorité des membres de notre réseau est ou a été comédien et metteur en scène.

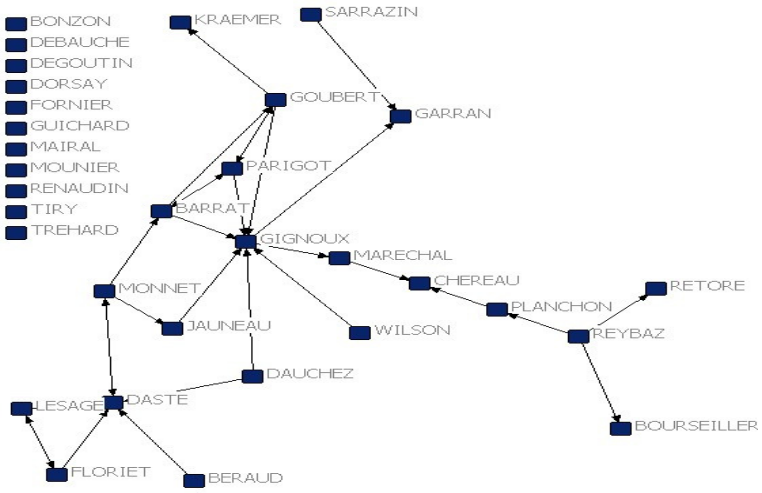


Figure 2 – Réseau d'embauche mutuelle (1950-1965)

Dans la figure 2, le sens des flèches nous indique qu'un membre du réseau joue dans les pièces mises en scène par un autre. Là encore le réseau initial de socialisation théâtrale joue à plein. Gignoux et Dasté sont centraux en raison de leur qualité de directeur de troupe. Notons l'apparition intéressante dans le réseau de trois jeunes metteurs en scène qui seront innovants sur la scène théâtrale française : Marcel Maréchal, Patrice Chéreau et Roger Planchon qui recruteront chacun une des personnalités de la décentralisation dans leurs mises en scène.

Malgré leur appartenance à un réseau de socialisation différent, ils parviendront à intégrer ce premier réseau de la décentralisation. Les personnes ayant œuvré à la seconde décentralisation, une dizaine d'années après la première, ne seront en effet pas issues du même terreau de troupes et d'animateurs et ne formeront pas un réseau analogue. Les modes de socialisation se transforment à partir des années 1960, les réseaux s'étiolent en raison d'une légitimation extérieure plus importante et d'une lutte de concurrence accrue entre les directeurs du théâtre public. Ces premières analyses relatives à la socialisation primaire des signataires de la déclaration de Villeurbanne nous amènent à la première conclusion d'une transformation des modes d'intégration au monde du théâtre. D'un réseau amical et militant fondé sur une expérience commune de la scène et de l'animation, vont peu à peu se détacher des personnalités au profil artistique plus marqué.

II.2.2 - Evolution des réseaux de production

Une analyse des programmations des théâtres dirigés par les membres analysés nous permet de comprendre les différentes interactions à l'œuvre et de commencer à percevoir la centralité de certains acteurs allant au-delà des strictes considérations d'expériences communes. Nous avons pour cela basé notre étude sur les programmations présentées par le journal *ATAC informations* entre 1958 et 19811 et en avons extrait une étude de réseaux s'appuyant sur les liens de production de spectacles d'un metteur en scène par un lieu[2]. En ressortent deux graphes, l'un sur la période 1958-1972 (figure 3) et l'autre recouvrant la période 1972-1981 (figure 4). Le sens des flèches indique qu'un metteur en scène voit son spectacle produit par la personne située au bout de la flèche.

---

[1] L'association ATAC (Association technique pour l'action culturelle), chapeautée par l'État et réunissant les directeurs de Troupes Permanentes et Centres Dramatiques subventionnés par l'État, éditait par ailleurs un journal mensuel, *ATAC Informations*. Cette publication contenait à la fois des articles de réflexion sur les expériences menées en province, ainsi qu'un programme recensant tous les spectacles joués dans le réseau de la décentralisation dramatique.

[2] Nous entendons par production un apport financier et / ou matériel apporté par un théâtre pour la création d'un spectacle.

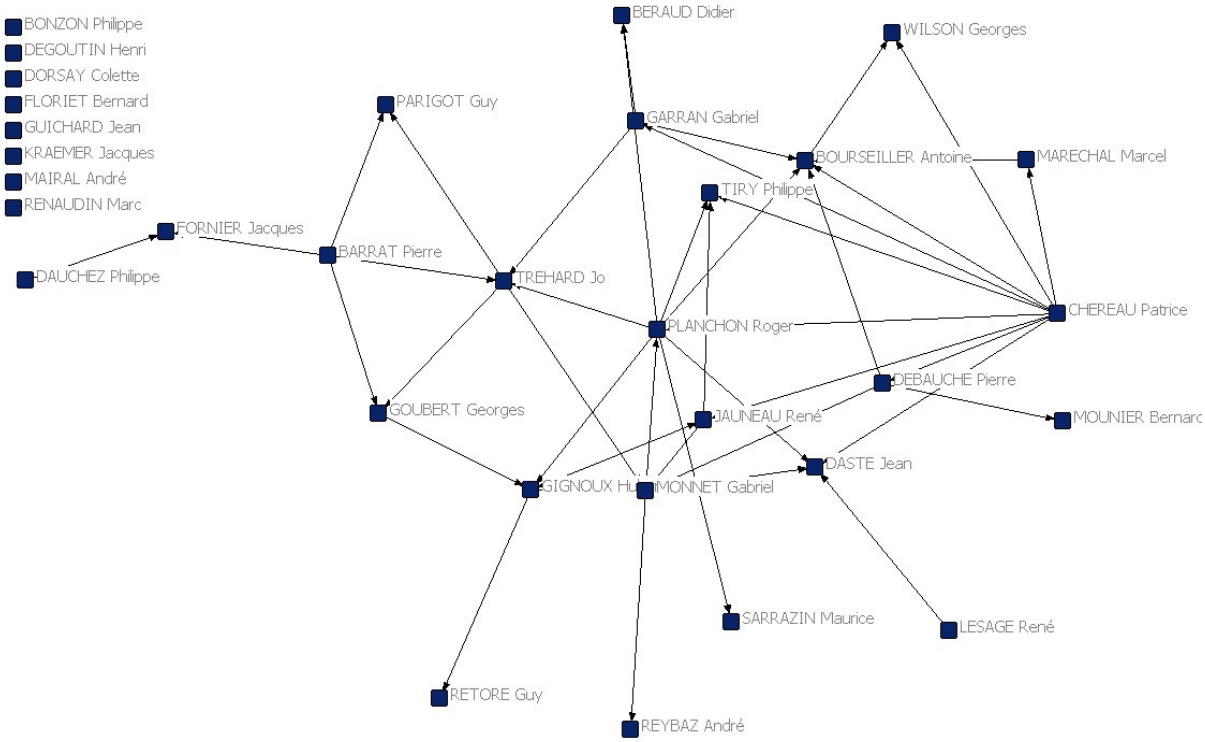


Figure 3 - Réseau de production (1958-1972)

Le premier graphe courant de 1958 à 1972 nous indique que le réseau des signataires de la déclaration est relativement dense (figure 3). On y remarque que les personnalités interférant dans le premier réseau de la décentralisation restent prééminentes : on y retrouve René Jauneau, Jean Dasté, Hubert Gignoux, Georges Goubert, Jo Tréhard et Antoine Bourseiller qui jouent essentiellement un rôle d'accueil et de production de spectacles invités. A l'autre bout de la chaîne, nous retrouvons Patrice Chéreau, Roger Planchon, Pierre Debauche et Gabriel Garran dont les spectacles sont accueillis et coproduits. Chéreau et Planchon représentent dès cette époque une innovation esthétique importante dans le paysage théâtral français. Quant à Pierre Debauche et Gabriel Garran, qui ont fondé et dirigent des Centres Dramatiques situés en banlieue parisienne, ils incarnent le mouvement de la « deuxième décentralisation » théâtrale[1], appuyé par des communes communistes et au projet proprement politique. Leur positionnement

[1] Pour rappel, les première et deuxième décentralisations correspondent à deux phases de la structuration du secteur théâtral après-guerre : la première décentralisation (de la Libération au début des années 50) s'est fondée sur des troupes itinérantes implantées en Province tandis que la deuxième décentralisation (à partir des années 50) est ancrée dans les villes de la couronne parisienne.

et leur centralité dans le réseau nous indiquent l'importance grandissante qu'ils prendront dans le secteur théâtral.

Notons par ailleurs deux positionnements intéressants : celui de Philippe Tiry, alors directeur de la Maison de la Culture d'Amiens qui, s'il n'est pas metteur en scène mais bien plutôt strictement animateur culturel, devient un interlocuteur au degré de centralité conséquent. Ainsi que le profil de Gabriel Monnet, ancien de la troupe de Dasté, qui dirigera la Maison de la Culture de Bourges puis celle de Nice. Son double positionnement est visible : ses spectacles sont accueillis par son réseau historique (chez Dasté et Gignoux), mais il œuvre également pour l'accueil de l'innovation théâtrale au sein des lieux qu'il dirige (Planchon et Chéreau). Il se positionne ainsi autant comme metteur en scène que comme directeur de structure et intermédiaire (voir encadré 2).

Remarquons également la place d'Antoine Bourseiller : plus ancien au sein de la décentralisation, il fait jouer son rôle de directeur pour accueillir dans ses murs les « jeunes » metteurs en scène, à savoir les quatre que nous avons cités précédemment. Ce parti-pris pour l'innovation est à mettre en regard de son parcours, davantage tourné vers une esthétique de l'avant-garde, bien souvent parisienne. Pierre Barrat, metteur en scène de spectacles lyriques, obtient lui aussi un degré de centralité intéressant, mais se tourne vers un réseau plus ancien en les personnes de Jo Tréhard (directeur du théâtre de Caen), Jacques Fornier (directeur du théâtre de Bourgogne) et Georges Goubert et Guy Parigot (Centre dramatique de l'Ouest). Ceci s'explique par des liens amicaux forgés justement à l'époque où il travaillait en Bretagne. Toutefois, son positionnement dans la sphère lyrique et sa fonction de directeur de théâtre du Rhin à partir de 1972 lui permettront de conserver un positionnement relativement central. Que penser alors des metteurs en scène en retrait de notre graphe ? La plupart sont dans une logique de tournées locales de leurs spectacles, ce qui les coupe du réseau national : ainsi Jacques Kraemer en Lorraine, Marc Renaudin à Longwy, André Mairal à Reims, Henri Dégoutin à Nancy.

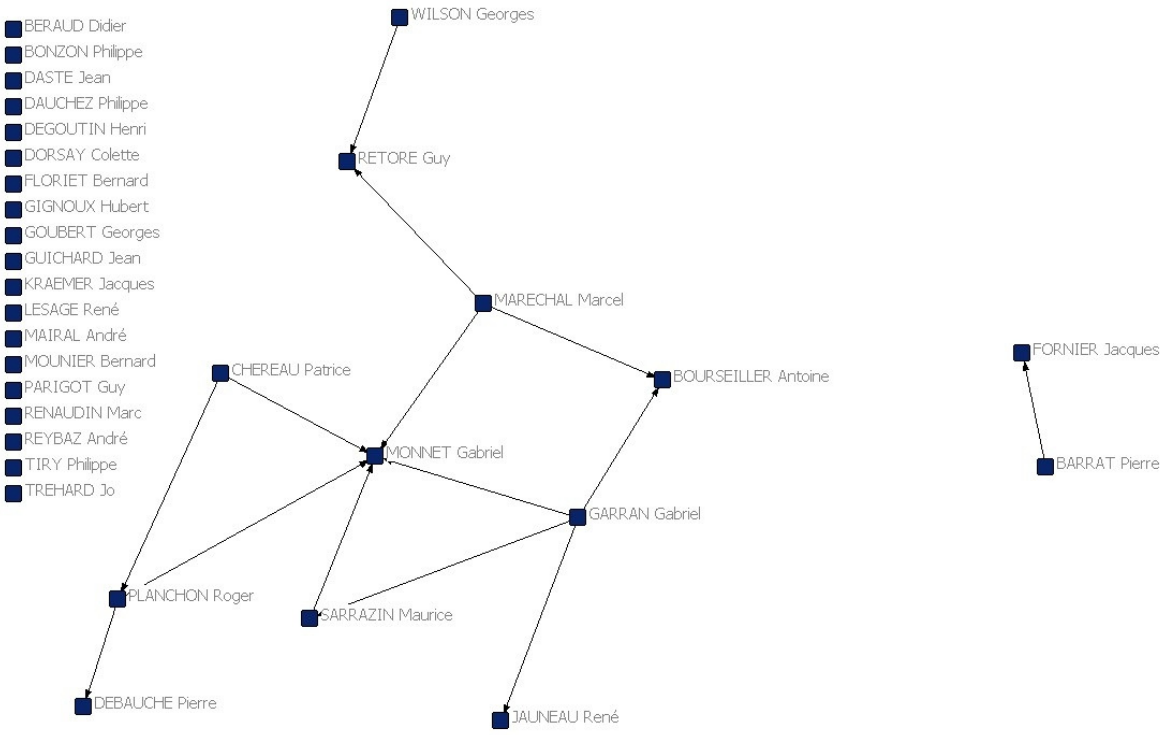


Figure 4 – Réseau de production (1972-1981)

Le deuxième graphe (figure 4), courant de 1972 à 1981, est intéressant car il prend une photographie du réseau de production après le départ de deux pionniers centraux de leurs postes de direction : Hubert Gignoux quitte le Théâtre National de Strasbourg en 1972 et Jean Dasté reprend son parcours de comédien délaissant la Comédie de Saint-Étienne en 1970. Le réseau liant les signataires de la déclaration de Villeurbanne s'étiole rapidement. Nous retrouvons peu ou prou les mêmes metteurs en scène accueillis : Patrice Chéreau et Gabriel Garran conservent un fort degré de centralité. Et Marcel Maréchal, également de la nouvelle génération, prend une place forte dans le réseau. Notons que Gabriel Monnet a assis sa place de directeur au détriment de celle de metteur en scène. La logique de scission entre animation et mise en scène semble s'imposer peu à peu[1]. Les tenants d'un théâtre davantage axé sur les tournées locales et sur une recherche de public sortent petit à petit du réseau national, soit en raison de leur âge ou de leur

[1] Les flèches du graphe ne vont souvent que dans un sens : certains signataires se cantonnent davantage à un travail d'accueil et de programmation (ils affirment leur profil d'animateur), d'autres s'imposent au cœur du réseau grâce à leur travail artistique (ils s'affirment comme metteurs en scène).

choix de quitter une direction, soit en raison, c'est là notre hypothèse, du manque de reconnaissance artistique de leur travail.

II.2.3 - Réseaux de programmation

Une étude plus générale des réseaux de programmation (et non plus de production) entre 1967 et 1972 peut nous aider à étayer et complexifier notre analyse. Nous avons travaillé sur les degrés de centralité respectifs des metteurs en scène au sein du réseau de programmation en Centre Dramatique ainsi qu'en Maison de la Culture. Ces analyses viennent recouper nos premières observations : Roger Planchon, Pierre Debauche, Marcel Maréchal et Patrice Chéreau sont très majoritairement programmés au sein du réseau des Centres Dramatiques comme de celui des Maisons de la Culture. Hubert Gignoux bénéficie également d'une grande centralité. La reconnaissance artistique dont bénéficie son travail n'y est sans doute pas étrangère. Pour l'accueil et la programmation des pièces, nous voyons en revanche émerger de manière assez évidente un nouveau groupe au fort degré de centralité et composé de Philippe Tiry (Amiens), Didier Béraud (Grenoble), René Jauneau (Thonon puis Reims) et Jo Tréhard (Caen). Tous sont issus de l'éducation populaire et affirment là une vocation de programmateur[1].

L'analyse de réseaux nous permet ainsi de discerner à la fois des inégalités grandissantes dans les places occupées dans le réseau national et un glissement évident d'un réseau basé sur une socialisation théâtrale commune à un réseau mettant en jeu d'autres critères : ceux de la reconnaissance artistique et du positionnement par rapport à l'État nous permettront d'expliquer le constat fait de l'émergence du metteur en scène à l'innovation esthétique marquée et du programmateur intermédiaire.

[1] Le décentrement de certains agents dans les différents réseaux étudiés pourrait être lié à un phénomène de vieillissement social, mais nous observons que certains des membres les plus âgés de notre cohorte se maintiennent au cœur du réseau dramatique et ce, jusqu'à leur cessation de fonction en 1970 (Dasté, Gignoux). Malgré la transformation générationnelle qui s'opère, l'analyse de réseau en termes de centralité reste pertinente pour saisir la disqualification progressive du capital social de certains de ces agents au profit d'autres.

II.3- Le champ théâtral au prisme des réseaux

Cette partie a pour objectif la formulation de quelques remarques d'ordre empirique quant à l'articulation de deux traditions sociologiques dans cette recherche : l'usage de deux outils méthodologiques souvent opposés (l'ACM rattachée à la tradition d'une sociologie plus holiste, et la sociologie des réseaux, jugée plus interactionniste) nous a en effet amenés à dépasser les oppositions entre autonomie et hétéronomie d'un côté et concurrence et coopération de l'autre.

II.3.1 – Autonomisation du champ théâtral et concurrence des agents

Notre étude – et notamment l'ACM que nous avons conduite – nous permettent de saisir le renversement des légitimités qui s'est opéré au sein du champ théâtral. À première vue, la théorie des champs s'adapte bien à une analyse du secteur théâtral et on peut même esquisser l'idée que le théâtre aurait traversé une sorte de « révolution symbolique » pendant la période qui nous occupe. Le renversement - bien perceptible dans notre ACM- de la légitimité artistique au profit du metteur en scène, une innovation plus poussée et une intégration à de nouveaux outils institutionnels recoupent bien l'étude que Bourdieu a pu mener autour du champ littéraire ou de la peinture au XIXe siècle[1].

A partir du début des années 1960, on voit en effet apparaître au sein du champ théâtral les signes précurseurs d'une « révolution symbolique » qui viendraient expliquer le retournement qui s'opère : le théâtre s'autonomise peu à peu de ses fonctions éducatives par une revendication d'un travail sur les formes et l'affirmation de normes esthétiques autonomes. Le secteur se dote également de ses propres règles professionnelles : on observe un processus de professionnalisation du secteur et de spécialisation grandissante des fonctions (affirmation du metteur en scène, création de fonctions périphériques, comme celle du programmateur, mettant au centre la logique de création).

On observe également un bouleversement du côté des prétendants à la carrière théâtrale (explosion du nombre de formations, institutionnalisation du théâtre qui offre des opportunités économiques). Ces transformations morphologiques externes affaiblissent peu à peu le monopole du théâtre populaire : les innovations stylistiques se multiplient, des

[1] Pierre Bourdieu, *Les règles…op.cit.* ; Pierre Bourdieu, *Manet… op.cit.*

organisations professionnelles se fondent pour défendre un nouvel univers artistique et l'intervention de l'État contribue à déstabiliser la hiérarchie académique des genres. Ce contexte permet à des *outsiders* de prendre le pouvoir dans un contexte de concurrence avec leurs aînés. Par ailleurs, la révolution spécifique qui débute ne peut opérer que parce que, de façon concomitante, il a existé un travail symbolique pour en produire la valeur et la légitimité[1] : une « nouvelle critique » théâtrale vient peu à peu soutenir ce nouveau théâtre. Les artistes qui ne parviennent pas à s'adapter à ces transformations sont disqualifiés et renvoyés aux pôles les moins purs du champ (animateurs, troupes).

II.3.2 - Interdépendance et monde social

L'analyse en réseaux nous a cependant permis d'affiner nos premiers constats d'une autonomisation de la sphère théâtrale et de la mise en concurrence de ses agents.

Tout d'abord, la concurrence des nouveaux entrants dans le champ avec les anciens doit être dans notre cas relativisée : l'analyse en réseaux nous montre l'existence de jeux de coopération avec certains agents en déclin qui, sentant le vent changer, coopèrent avec les nouveaux venus pour les aider à monter dans la hiérarchie (processus d'adaptation et de conversion de capitaux) : l'analyse en réseau met au jour tout un système de coopération/coordination entre des agents qui font alliance pour émerger ou se maintenir à une position donnée ; elle met également en perspective les rapports d'interdépendance liant les individus entre eux et occasionnant ainsi des contraintes pour certains agents ou ouvrant au contraire des possibilités à d'autres[2].

Ensuite, la prise en compte des trajectoires individuelles pointe chez les agents des capacités d'ajustement fortement corrélées à leurs trajectoires passées. Ainsi, l'émergence d'intermédiaires[3] au sein du champ ne peut se comprendre que si on tient compte du travail

---

[1] Remarques inspirées du compte-rendu de l'ouvrage de Bourdieu sur Manet par Francis Sanseigne, « L'art du sociologue en sociologue de l'art. Remarques sur le Manet de Bourdieu », *Lectures* [En ligne], Les notes critiques, 2014.

[2] La notion de coopération est reprise des travaux de Howard Becker sur les mondes de l'art (Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988) et celle d'interdépendance est inspirée des travaux de Norbert Elias (Norbert Elias, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, Aix-en-Provence, Pandora, 1981).

[3] Bourdieu montre cependant que l'apparition de certains nouveaux intermédiaires spécialisés va ainsi aboutir à l'établissement d'un système inédit de relations entre critiques et peintres où l'œuvre devient « un produit symbolique coproduit par le producteur de la chose matérielle et par le producteur du discours à propos de l'œuvre » (Pierre Bourdieu, *Manet… op.cit.*, p. 424). Le sixième chapitre de notre thèse est consacré à la multiplication des intermédiaires dans le champ théâtral à partir des années 1980.

d'adaptation qu'ont effectué certains agents dont le pouvoir était remis en cause par de nouveaux entrants dans le champ. C'est parce que toutes les actions d'un individu ne peuvent s'expliquer que par sa position dans le champ[1] qu'une analyse des dispositions, davantage centrée sur les acteurs, complétera notre perspective.

Enfin, notre étude montre que si une autonomisation du champ théâtral est avérée, elle doit être nuancée. Il nous semble en effet essentiel de prêter une oreille attentive à ce qui continue de se jouer hors du champ : ainsi, le public constitue, dans le champ théâtral, un « moment hors-champ où agissent et interagissent les acteurs appartenant ou non à ce champ[2] ». Cette remarque suggère ainsi de déplacer notre regard vers une réalité qui ne peut se réduire à l'espace du champ théâtral. Nous verrons ainsi que le public, dont le statut est fluctuant selon les périodes considérées, a pu jouer un rôle important dans la consécration artistique des agents du champ, malgré sa position extérieure. Enfin, l'institutionnalisation spécifique dont le théâtre public a fait l'objet en France (et dont on voit, à travers l'étude quantitative menée, qu'elle a eu des effets sur la consécration des agents) interroge profondément l'autonomie du champ qui se serait constitué ; de la même manière, des logiques propres aux champs politiques ou syndicaux ont pu affecter les pratiques de certains acteurs dans le « jeu » habituel du champ. Les interactions hors du champ théâtral viennent ainsi expliquer certaines pratiques des agents. On peut ainsi considérer que « ce qui se joue dans le jeu [théâtral] est spécifique, irréductible à ce qui se joue dans les champs philosophiques ou sociologiques, mais en aucun cas séparable de ce que vivent ou ont vécu [les metteurs en scène] à l'extérieur du jeu[3] ».

---

[1] Bernard Lahire, *Monde Pluriel, Penser l'unité des sciences sociales*, Paris, Seuil, 2012, p. 148.
[2] *Ibid*., p.146.
[3] *Ibid,* p.148.

III- Disqualification, consécration et démonétisation de la fonction civique du théâtre

III.1- La définition de carrières idéales-typiques

L'étude des réseaux sociaux, associée à l'analyse biographique des personnalités étudiées nous permet de définir la logique globale dans laquelle s'inscriront ces trajectoires personnelles et d'entrevoir des carrières types[1]. A travers la constitution de quatre trajectoires idéales-typiques, il s'est agi de saisir, à la manière de Cynthia et Harrison White[2], les conditions de réussite ou d'échec d'une carrière.

III.1.1 - La disqualification des directeurs de troupe ou l'échec de la reconversion

Une bonne partie des animateurs issus de la première décentralisation, socialisés au théâtre par les troupes, se verront peu à peu disqualifiés en raison d'un manque de reconnaissance artistique et de leur incapacité à intégrer le nouveau réseau de programmation national. La plupart, comédiens de cœur, termineront leur carrière en tant qu'enseignants en conservatoire ou fonderont leur propre école de formation (Parigot, Renaudin, Dauchez, etc.).

III.1.2 - La célébration en mythes de pionniers artistiquement disqualifiés : une reconversion assurée par les pairs

Un autre type de carrière se dessine : celle des pionniers de la première décentralisation mais qui, pour diverses raisons, bénéficieront d'une reconnaissance et d'une centralité tant

---

1 Pour reprendre les termes de Max Weber, « le schéma construit n'a naturellement pas d'autre objectif que d'être un instrument d'orientation idéal-typique (…) les différentes sphères de valeur sont présentées dans leur rationalité achevée : elles apparaissent rarement ainsi dans la réalité, bien que cela puisse arriver (…). Une telle construction permet, là où un phénomène historique se rapproche d'un de ces contenus, par certains traits particuliers ou globalement, d'en déterminer le lieu typologique – pour ainsi dire – en faisant ressortir sa proximité ou sa distance par rapport au type construit en théorie » (Max Weber, *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1996 (tr.), p.411).

2 Cynthia et Harrison White*, La Carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991; Harrison White, *Identity and Control : A Structural Theory of Social Action*, Princeton, 1992. Harrison et Cynthia White décrivent en termes statistiques la crise du système académique confronté, dans les années 1860-1880, à l'apparition de groupes d'artistes indépendants porteurs d'un nouveau mode de consécration. Leur population a la particularité de compter tout à la fois des artistes qui ont « réussi » et d'autres restés dans l'ombre. Ils ont tiré de ce corpus des trajectoires idéales-typiques de réussite et de déclin.

dans les réseaux traditionnels que dans le réseau des metteurs en scène (Dasté, Gignoux, Reybaz, etc.). Tous quitteront le système institutionnel pour une carrière de comédien. On retrouve là la problématique de la disqualification du comédien par la montée en puissance du metteur en scène à partir du début des années 1970[1].

III.1.3 - L'émergence du metteur en scène ou la consécration d'un nouveau type de carrière

Le troisième profil qui se dessine est celui du metteur en scène de théâtre, telle qu'il émerge à partir des années 1970. Issu généralement d'une formation de comédien en école ou en troupe amateur, le metteur en scène développe un réseau extérieur à celui de la première décentralisation même s'il l'intègre à l'occasion de collaborations ponctuelles. Il développe de manière précoce des tournées nationales, délaissant rapidement la logique de troupe. Si, la plupart du temps, le metteur en scène est directeur de Centre Dramatique, il se positionne davantage comme artiste indépendant aux collaborations diversifiées. Il bénéficie d'une reconnaissance artistique visible tant dans des revues prescriptrices que par la programmation de ses spectacles à Paris ou dans les grands lieux de province. S'il ne joue pas systématiquement un rôle clef dans les associations regroupant les metteurs en scène, il est toujours présent dans ces instances. Et également bien souvent proche des instances étatiques, en tant que directeur bien sûr, mais aussi comme membre de diverses commissions professionnelles. Quant à son positionnement civique, il défend dès 1968 un théâtre politique, non plus basé sur l'action culturelle mais sur l'art et l'esthétique comme gage de subversion. Les metteurs en scène ayant construit une carrière reconnue à posteriori comme réussie ont tous – Chéreau, Planchon notamment – œuvré, consciemment ou non, pour un multipositionnement tant institutionnel que professionnel et artistique. C'est une des clefs de compréhension de la montée en puissance du metteur en scène à la charnière des années 60 et 1970 en France. Les individus qui n'ont pas su intégrer les nouvelles normes esthétiques ont peu à peu quitté le jeu de la décentralisation artistique. Il en est de même pour ceux qui n'ont pas su intégrer une logique de tournée nationale et de prise de position dans les institutions. Ces deux aspects artistiques et institutionnels sont éminemment corrélés.

[1] Le comédien, qui se trouvait au centre de la troupe et du projet de décentralisation dramatique est marginalisé et supplanté par le metteur en scène qui prend alors la direction non seulement des équipes artistiques mais également des centres dramatiques.

Roger Planchon : l'émergence du metteur en scène ou la consécration d'un nouveau type de carrière

Roger Planchon est né en 1931. Il grandit en Ardèche, dans un monde rural qui va profondément marquer son travail et ses engagements artistiques et sociaux. Encore enfant, il s'installe à Lyon avec ses parents cafetiers : peu scolarisé, il se revendiquera par la suite autodidacte. Il ne découvre l'art que grâce à un instituteur d'une institution catholique qui lui fait alors découvrir Orson Welles. Il s'initie par la suite au théâtre à travers les spectacles de Jean Vilar et de Jean-Louis Barrault en tournée en Province (il s'agit d'un théâtre qui s'inscrit dans la mouvance du théâtre populaire). Il dira par la suite s'être lancé dans le théâtre car c'est la forme d'art qui lui paraissait la plus accessible. Roger Planchon est donc marqué, à l'adolescence, par ces expériences de spectateur, et décide après-guerre de se former comme acteur, voie traditionnelle d'accès au théâtre. Il quitte très rapidement l'école de théâtre dans laquelle il s'était formé pour fonder sa troupe avec des connaissances rencontrées dans les cours d'art dramatique qu'il a suivis. L'entrée de Roger Planchon dans le monde du théâtre est toute singulière, puisqu'il n'a alors bénéficié d'aucun parrainage ni d'une inscription dans un quelconque réseau. Roger Planchon représente ainsi un cas proche de l'idéal-type d'*outsider* de la deuxième génération de la décentralisation dramatique : pour s'imposer alors qu'il ne bénéficie d'aucun réseau traditionnel (il n'est passé ni par les troupes du théâtre populaire, ni par l'éducation populaire), il joue la carte de l'innovation artistique et du metteur en scène auteur (il revendique une « écriture scénique » à part entière).

Ses spectacles alternent registre burlesque (plus rentable financièrement) et théâtre d'art (il monte les pièces d'auteurs comme Adamov, Vinaver, Brecht). L'influence de Bertolt Brecht, dont il sera un des porte-paroles en France dès les années 1950, sera déterminante dans sa trajectoire de metteur en scène innovant. Il en retirera une nouvelle conception de la scène comme lieu d'écriture, qui sera appuyée par l'importance de la scénographie dans ses spectacles. Son engagement politique est indissociable de la lecture renouvelée et sociale qu'il fait des pièces du répertoire dramatique classique (George Dandin, mari parvenu cocu de la pièce éponyme de Molière devient ainsi un personnage luttant contre les déterminismes sociaux que lui impose sa condition)[1].

D'un point de vue critique, ses mises en scène seront d'abord reconnues par la revue *Théâtre Populaire*, alors animée par Roland Barthes, qui, dès ses débuts, le soutiendra dans son processus d'innovation formelle. Roger Planchon bénéficie d'une ascension fulgurante et d'une reconnaissance artistique d'autant plus singulière qu'elle était alors rare pour un provincial.

Ce début de reconnaissance sera redoublé par sa prise de position institutionnelle : Roger Planchon est nommé directeur du théâtre de la Cité de Villeurbanne en 1957, alors qu'il n'a que 26 ans. Le théâtre

1 Voir Roger Chartier, « George Dandin ou le social en représentation », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 49e année, N. 2, 1994, pp. 277-309.

est labellisé « Troupe Permanente » par le ministère des Affaires culturelles en 1959 et devient « Centre Dramatique National » en 1963. Il obtient enfin le prestigieux sigle « TNP » (Théâtre National Populaire) jusqu'ici réservé au théâtre dirigé par Jean Vilar, en 1972. La direction du théâtre de Villeurbanne lui permettra de s'imposer non plus seulement comme un producteur de spectacles mais également comme un prescripteur incontournable puisqu'il s'inscrit ainsi au cœur du réseau de programmation des Centres Dramatiques. Cette influence au sein du monde théâtral est renforcée ses nombreuses tournées à la fois parisiennes et internationales.

En 1968, Roger Planchon bénéficie d'une légitimité artistique, institutionnelle et politique qui lui permet de prendre la tête de la réunion de Villeurbanne qui prend place, comme son nom l'indique, dans son propre théâtre. Il s'y positionne comme chef de file d'une profession et, revendiquant le « pouvoir aux créateurs », revendique ce faisant un rapport direct des artistes à la population et se situe ainsi comme prescripteur de normes professionnelles. Cette prise de position s'institutionnalise peu de temps après les événements de mai 68 et la déclaration de Villeurbanne puisqu'il intègre (par la voix de son codirecteur Robert Gilbert) le SYNDEAC (Syndicat des entreprises artistiques et culturelles), syndicat de directeurs de théâtres publics fondé en 1971.

Les années 1970 sont pour lui l'occasion de développer la polyvalence de ses activités sans pour autant cesser de revendiquer son statut de créateur, à la fois comme metteur en scène mais également comme auteur dramatique (il écrit de nombreuses pièces ayant quasiment toutes pour objet la campagne rurale dans laquelle il est né).

Peu à peu décrédibilisé artistiquement (dont la raison peut être le vieillissement social et l'apparition sur la scène théâtrale de nouveaux « talents »), Roger Planchon se positionne alors comme chef de file de l'innovation esthétique en invitant de jeunes metteurs en scène en voie de consécration à codiriger son théâtre (Patrice Chéreau de 1972 à 1980, puis Georges Lavaudant jusqu'en 1996). Il conserve ainsi une crédibilité importante en matière artistique.

Poussé vers la sortie par le ministère de la culture et une partie du secteur professionnel en raison de son âge avancé, Roger Planchon quitte le TNP en 2002 pour fonder un studio de cinéma. On peut y voir là une stratégie de reconversion tardive. Il décède en 2009.

La carrière de Roger Planchon est un bon exemple de la montée en puissance d'un metteur en scène à l'orée des années 1950 qui aura su se maintenir tardivement dans le réseau théâtral grâce à un multipositionnement qui démontre bien les capacités d'ajustement dont il a su faire preuve : il aura su conserver une place d'intermédiaire central en tant que découvreur de talents, directeur de théâtre, metteur en scène, chef de file d'une profession, tout en maintenant tout au long de sa carrière un rapport privilégié à l'État et au politique.

III.1.4 - De l'animateur à la carrière de programmateur : une conversion réussie

Dernier type de carrière, enfin, celle de l'animateur. Formés par l'éducation populaire ou instituteur de formation, ces individus se positionnent rapidement et clairement comme animateurs et non plus metteurs en scène, saisissant la montée en puissance d'une esthétique qu'ils ne maîtrisent pas. En revanche, via leur positionnement dans le secteur institutionnel et vis-à-vis de l'État, ils parviendront à conserver une place centrale et dominante au sein des réseaux, préfigurant ainsi la silhouette du programmateur qui, se démarquant de la fonction d'animateur culturel, accompagnera le metteur en scène dans son processus de consécration institutionnelle et artistique. Le cas de Philippe Tiry est particulièrement intéressant à cet égard, puisque, après avoir dirigé plusieurs Maisons de la Culture, il fondera, dans les années 80, l'Office National de Diffusion Artistique, le positionnant comme intermédiaire essentiel entre artistes et lieux de diffusion.

De l'animateur à la carrière de programmateur : la conversion réussie de Gabriel Monnet

A la différence de Roger Planchon, Gabriel Monnet n'est pas un outsider. Il bénéficie en effet, dès son entrée dans le champ théâtral, de réseaux importants qui vont favoriser des prises de fonction rapides. En revanche, l'analyse de sa carrière démontre l'importance des ajustements qu'il devra effectuer pour conserver une véritable centralité dans le réseau du théâtre public français.

Gabriel Monnet est né au Cheylard, petit village d'Ardèche, en 1921. Son père, musicien et comédien ponctuel dans diverses fêtes villageoises, l'initie à la scène. Devenu comédien amateur, Monnet intègre l'école normale d'instituteurs peu avant la Seconde guerre mondiale. Il est enrôlé dans les chantiers de jeunesse dès le début de la guerre mais s'engage en 1941 dans la Résistance. C'est dans le maquis du Vercors qu'il fera des rencontres tout à fait déterminantes pour le reste de sa carrière, parmi lesquelles Joffre Dumazédier, fondateur du réseau d'éducation populaire *Peuple et Culture* qui défend le droit à l'éducation pour tous et tout au long de la vie. Il s'initie ainsi aux théories de l'éducation populaire et intègre peu à peu ce réseau qui sera essentiel pour le début de sa carrière dramatique. Il est en effet employé comme secrétaire d'inspection départementale de Jeunesse et Sports dès 1945 puis comme instructeur national d'art dramatique à Annecy. Il anime alors des stages d'art dramatique et monte diverses pièces qui lui valent de bonnes critiques dans la revue *Théâtre Populaire*. Ses mises en scène sont par ailleurs remarquées pour leur engagement politique et anti-colonial (sa mise en scène des Coréens de Michel Vinaver est censurée).

Il rejoint ensuite Jean Dasté à la Comédie de Saint-Étienne, déjà considéré comme un des pionniers de la décentralisation dramatique. Il s'y forme comme comédien et animateur de 1956 à 1963 et découvre alors les fondements du théâtre populaire.

La légitimité artistique dont il bénéficie est doublée d'une légitimité « traditionnelle » qui l'intègre au cœur du réseau du théâtre public français. Fort de cette expérience, il est nommé en 1963 directeur de la Comédie de Bourges. Il inscrit sa direction dans la tradition du théâtre de la décentralisation, cumulant les fonctions de metteur en scène et d'animateur.

En 1968, sur pression de la mairie de Bourges mécontente de sa gestion de l'épisode mai 68 (il avait soutenu les manifestants), Gabriel Monnet part à Nice fonder le Centre Dramatique de la Ville. En déficit de reconnaissance artistique (peu de critiques dans la presse et une mauvaise diffusion de ses spectacles à Paris), il s'y positionne davantage comme programmateur et délègue la majorité des mises en scène à des comédiens de la troupe. Il s'y impose comme un découvreur de talents, prescripteur d'innovations, et y renforce son lien avec les institutions étatiques. Suite à des désaccords avec le maire de la ville et avec le soutien de l'État, Gabriel Monnet rejoint le Centre Dramatique National des Alpes à Grenoble en 1975 et y impose Georges Lavaudant (un metteur en scène alors jugé prometteur) comme codirecteur.

Gabriel Monnet a ainsi su faire preuve, tout au long de sa carrière, d'une importante capacité ajustement aux transformations de l'univers théâtral : formé comme comédien et metteur en scène en troupe locale et marqué comme animateur par les théories de l'éducation populaire, il deviendra peu à peu un directeur indépendant et itinérant, nommé par l'État à la tête de différents théâtres. Issu d'un mouvement artistique disqualifié dans le courant des années 1960, il s'imposera comme découvreur de metteurs en scène innovants et ce, grâce à une conversion de capitaux sociaux et politiques qui lui permettront de se maintenir comme un intermédiaire incontournable.

Le parcours de Gabriel Monnet paraît ainsi préfigurer la figure du programmateur qui émergera de manière définitive dans les années 1980 et est à l'image de la spécialisation croissante qui touche le secteur dramatique français, séparant progressivement les fonctions artistiques des fonctions de rapport au public.

III.2- Les causes de réussite et d'échec d'une carrière

III.2.1 - L'effet du cumul de positions sur la réussite et l'échec d'une carrière

Cette typologie nous permet de saisir - de manière certes schématique mais pour autant pertinente – les conditions nécessaires à la réussite d'une carrière. Les individus centraux dans notre analyse en réseaux ont tous œuvré pour une multipositionnalité tant artistique qu'institutionnelle ou politique. Le secteur théâtral s'institutionnalise et se constitue en des réseaux de plus en plus complexes qu'il est nécessaire de maîtriser pour parvenir à exister économiquement.

A cet égard, l'étude de Suzanne Janssen sur la reconnaissance artistique des écrivains vient corroborer notre analyse : elle montre en effet que le positionnement institutionnel des individus tout comme leur capital social jouent un rôle déterminant de le processus de consécration de leur œuvre[1].

De manière plus générale, les premiers travaux de Luc Boltanski[2] ont insisté sur la multipositionnalité comme indice de domination. La possession de plusieurs positions importantes dans un champ (concernant notre enquête, il s'agit de positions artistiques, institutionnelles et parfois politiques) est un indice à deux titres :

- Tout d'abord, l'analyse positionnelle « permet d'opérer le recensement des agents d'une institution déterminée et de caractériser socialement cette institution[3] », en ce sens qu'elle donne à voir quels facteurs soutiennent ou corroborent certains types de position. L'importance prise par la position institutionnelle dans le champ théâtral est révélatrice non seulement bien sûr de l'institutionnalisation du champ mais aussi, de manière concrète, du pouvoir d'intermédiaire exercé par les directeurs d'établissements publics. Programmateurs, ils ont un rôle prescripteur central non seulement en termes de diffusion des spectacles, mais également en tant que faiseurs de réputation ; producteurs, ils tiennent également les nerfs de la guerre. La position institutionnelle est d'ailleurs perçue comme une récompense légitime d'un bon travail artistique. Nous verrons dans la suite de cette thèse comment ce système de consécration organisé par l'État – et qui échappe en partie aux pairs, ce qui est là une vraie spécificité du champ qui empêche de lui appliquer la notion d'autonomie – s'est mis en place et a renforcé l'effet de multipositionnalité de certains individus.
- Ensuite, « l'analyse positionnelle peut être utilisée pour prendre la mesure de la surface sociale dont disposent les individus, c'est-à-dire pour évaluer l'étendue et la nature de leur capital social et, au moins dans une certaine mesure, l'étendue et la nature du pouvoir qu'ils détiennent[4] » : la multipositionnalité peut être tout simplement un indice de domination sociale, non seulement au sein du champ théâtral, mais également dans le monde social tout entier ; c'est pour cette raison que notre enquête s'est bien sûr située au cœur du secteur

---

[1] Suzanne Janssen, « Side-roads to success: the effect of sideline activities on the status of writers », *Poetics*, 25, 1998, p. 265-2.
[2] Luc Boltanski, « L'espace positionnel : multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe », *Revue française de sociologie*, 1973, 14-1. p. 3-26.
[3] *Ibid.,* p.9.
[4] *Id.*

théâtral mais s'en est ponctuellement extraite afin de saisir les causes et les effets de cette domination également hors champ, car l'art et la culture sont éminemment liés aux rapports de pouvoir (« derrière l'admiration des œuvres, c'est la domination qui se fait jour[1] »).

III.2.2 - La démonétisation de l'engagement civique

Ce travail prosopographique nous permet de visualiser clairement une fracture du réseau premier de décentralisation qui contribue à l'émergence deux types de figures : les metteurs en scène et les programmateurs. Ceux-ci vont progressivement occuper, pour reprendre les termes de Howard Becker[2], les trois fonctions clefs de production (en tant que metteur en scène et producteur financier), prescription (en tant que membre influent de commissions professionnelles) et distribution (en tant que directeurs de théâtre) qui feront d'eux les interlocuteurs principaux et dominants du champ théâtral public français. La scission observée entre fonction artistique (occupée par le metteur en scène) et fonction de mise en rapport avec le public (occupée par le programmateur), qui recoupe celle de la création et de l'action culturelle fait émerger plusieurs questions, au premier rang desquelles celle du rapport de ces agents à la fonction civique du théâtre. L'autonomisation de la sphère théâtrale, la séparation progressive des fonctions d'animateur et d'artiste, la fin de la logique de troupe couperont peu à peu le metteur en scène de la sphère publique.

Notre étude met en avant la disqualification de la fonction sociale et civique du théâtre : le théâtre populaire est marginalisé, en même temps que l'animation : en effet, si certains agents s'adaptent aux transformations, ce n'est pas le cas des pratiques qui avaient été précédemment formalisées autour de la mise en relation avec le public. Les individus qui accèdent au sommet de la reconnaissance, qu'elle soit institutionnelle ou artistique, sont ceux qui abandonnent ou « secondarisent » leur rôle éducateur et civique[3]. La suite de notre thèse va justement s'appliquer à approfondir ces problématiques de recherche : la pratique de mise en relation entre une œuvre et un public se transforme jusqu'à une délégation de cette fonction éducative ; les intermédiaires, marchands ou programmateurs, contribuent à ce phénomène ; les critiques de théâtre, même d'obédience marxiste, avalisent la marginalisation du rôle social du théâtre ; les pouvoirs publics, malgré les apparences, délaissent en pratique cet objectif

---

[1] Voir Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau, Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, éd. la Découverte, 2015.
[2] Howard S. Becker, *Les mondes… op.cit.*
[3] Cela est visible lorsque nous corrélons les variables d' « engagement » avec les réussites de carrières.

d'émancipation. La conjugaison de ces facteurs, sur lesquels nous reviendrons, aboutissent à un inversement de valeurs au sein du secteur théâtral : la vocation sociale du théâtre est démonétisée voire disqualifiée par les fractions prescriptrices du champ. C'est peu à peu une politique de subversion par la forme qui apparaîtra, élément essentiel de la reconnaissance artistique sur la scène théâtrale, mais qui délaissera la fonction proprement civique et éducative initialement défendue par la décentralisation dramatique.

III.3- Comprendre les trajectoires individuelles

Cette dernière partie aborde différents axes de recherche qui prennent en compte les dispositions précédemment acquises par les agents que nous étudions C'est en effet en nous intéressant aux pratiques des acteurs « au plus près » que notre analyse gagnera en pertinence[1].

III.3.1 - Comprendre ceux qui s'ajustent « malgré tout »

Comme nous l'avons rappelé précédemment, la stricte lecture des pratiques des individus en termes de position ne permet pas de saisir la réalité de la totalité des enjeux pesant sur les conduites en société.

Ainsi, plusieurs des agents de notre cohorte – si ce n'est la majorité d'entre eux – ont vécu un déclassement brutal au sein du champ théâtral, visible par leur position dans l'entre-deux de l'ACM, ou encore dans leur marginalisation progressive dans l'analyse en réseaux. L'analyse individuelle de leur trajectoire suggère que, malgré tout, beaucoup ont su s'adapter, mettant en avant un capital relationnel, un savoir-faire, une manière d'être qu'ils étaient parvenus à capitaliser au gré de leurs expériences précédentes. C'est parce qu'ils nous permettent d'affiner notre analyse et de nous intéresser à des espaces hors-champ que les trajectoires des disqualifiés sont passionnantes à aborder.

Plusieurs membres de notre cohorte, disqualifiés au sein du réseau institutionnel théâtral, se sont ainsi réorientés vers les secteurs pédagogiques, audiovisuels ou spécialisés dans des

[1] Le principe weberien de la typologie insiste en effet sur l'idée que « l'idéal-type est un tableau de pensée, il n'est pas la réalité historique ni surtout la réalité « authentique » (…) Il n'a d'autre signification que d'un concept limite (Genzbegriff) purement idéal, auquel on mesure (messen) la réalité pour clarifier le contenu empirique de certains de ses éléments importants et avec lequel on la compare. (Max Weber, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Pocket, 1992, p.176).

domaines considérés comme subalternes (théâtre pour enfants notamment). Leurs trajectoires nous en apprennent beaucoup sur l'importance du capital relationnel noué comme sur les apports des expériences passées. Elles nous amènent également à poser un regard plus construit sur ces domaines de relégation et les efforts des acteurs pour les légitimer au sein des mondes de l'art.

Ainsi, nous reviendrons tout au long de cette thèse sur les trajectoires de signataires qui, disqualifiés comme metteurs en scène, ont su réajuster leurs parcours vers une carrière d'enseignant en art dramatique. Fort d'une expérience de comédien construite *a posteriori* comme « exemplaire », ils parviennent à se constituer des postes qu'ils vont occuper durablement soit au sein de conservatoires (certains occupent même le prestigieux poste d'enseignant en art dramatique au sein du Conservatoire national de Paris) soit au sein d'écoles qu'ils ont contribué à monter. De la même manière, l'audiovisuel public local qui s'est développé dans les années 1980 a contribué à « recaser » plusieurs des disqualifiés de notre cohorte : cela s'explique par une certaine proximité entre le travail mené dans le cadre de la décentralisation dramatique et celui initié dans le secteur de l'audiovisuel public (ancrage local, travail sur le « grand public », etc.).

Pour autant, ces trajectoires d'adaptation qui permettent d'éviter de peu un déclassement brutal ne sont souvent l'apanage que de certains des acteurs de notre cohorte, suffisamment outillés pour gérer le virage qui s'annonce et pour lesquels un ancrage relationnel ou militant s'avère essentiel. D'autres membres de notre cohorte, moins bien dotés socialement pour se maintenir dans le champ, soit s'y marginalisent (très souvent en continuant à œuvrer pour un théâtre populaire, en raison de dispositions personnelles au métier de comédien plutôt que de metteur en scène et surtout d'une fidélité militante ancrée dans l'enfance) soit quittent de manière radicale les métiers culturels publics (orientation vers l'écriture ou vers les métiers de l'éducation).

III.3.2 – Comprendre les formes d'engagement à la lumière des socialisations antérieures

La mise en évidence de la démonétisation de la fonction civique du théâtre dans les logiques de consécration appelle par ailleurs à prendre en compte les formes d'engagement artistique qui vont se substituer à l'animation traditionnellement pratiquée par les tenants du théâtre populaire. Les prises de positions des agents, les formes d'engagement qu'ils vont mobiliser sont liées tout à la fois à des enjeux professionnels et institutionnels mais également

aux dispositions militantes qui sont les leurs et qui peuvent expliquer leur relation au champ politique et à l'Etat. L'engagement politique se comprend en effet dans un aller-retour entre comportements de résistance et de collaboration face au pouvoir[1], comportements qui ne peuvent être saisis qu'à la jonction entre enjeux professionnels et croyances personnelles.

Olivier Fillieule suggère de « mettre en œuvre une conception du militantisme comme processus. Autrement dit, de travailler ensemble les questions des prédispositions au militantisme, du passage à l'acte, des formes différenciées et variables dans le temps prises par l'engagement, de la multiplicité des engagements le long du cycle de vie (défection (s) et déplacement (s) d'un collectif à l'autre, d'un type de militantisme à l'autre) et de la rétraction ou extension des engagements[2] ». C'est ce que nous nous sommes attachés à faire dans cette thèse en tachant de prendre en compte « les temps biographiques (en fonction de l'âge, du moment de l'engagement et de sa durée), générationnels et historiques (effets de période) ». Nous nous sommes appuyés pour cela sur les méthodes inspirées de l'interactionnisme symbolique qui permettent d'articuler une analyse compréhensive des décisions subjectives prises par les individus (observation, entretiens) et l'objectivation des positions des individus analysées dans ce chapitre. Cette démarche permet de démêler les raisons et les pratiques d'un engagement raconté par rapport à la réalité de cet engagement et des convictions associées en prenant en compte la « transformation des identités[3] » (et notamment le poids d'un éventuel « habitus clivé[4] ») et « la pluralité des sites d'inscription des acteurs sociaux[5] » à chaque moment de leur carrière. Une position de directeur de Maison de la Culture ou de comédien dans une troupe n'engendre pas les mêmes convictions ni les mêmes engagements, c'est la raison pour laquelle il est important de rapporter les « conditions de possibilité de l'engagement » à la position professionnelle et institutionnelle « tout particulièrement dans les configurations où les ressources acquises dans la sphère militante peuvent faire l'objet d'une reconversion dans le champ des activités salariée » (ce qui est le cas dans le secteur de l'éducation populaire dont nombre de nos signataires sont issus).

---

1 Gérard Noiriel, *Les Fils maudits de la République : l'avenir des intellectuels en France*, Paris, Fayard, 2005.
2 Olivier Fillieule, *op.cit.*
3 *Ibid.*
4 Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Le Seuil, 1997, p.187-193.
5 Olivier Fillieule, *op.cit.*

III.3.3 - Comprendre une œuvre à l'aune d'une trajectoire sociale et vice-versa

S'intéresser aux trajectoires des individus nous permet également d'affiner notre regard sur les œuvres produites. Notre formation en sciences sociales ne doit pas nous empêcher de nous intéresser à la facette esthétique des œuvres. Il nous semble qu'il est possible de comprendre l'évolution formelle qui s'opère dans le monde théâtral à l'aune des transformations institutionnelles et professionnelles qui ont cours (montée en puissance de la critique théâtrale, création de nouvelles disciplines académiques) mais également à l'aune des croyances qui se constituent (liées à l'engagement politique et à la manière de penser le public) et des trajectoires singulières des individus. En ce sens, il s'agit de tenter de penser le théâtre, l'écriture et la mise en scène comme « dispositifs de transcription de la réalité[1] » susceptibles de nous en dire beaucoup sur les manières d'agir et de penser des artistes considérés. L'analyse dans le temps des mises en scène de Roger Planchon par exemple nous en apprennent beaucoup sur la carrière artistique de ce dernier comme sur la transformation de ses convictions et de sa posture politique[2]. En outre, comme Bernard Müller a pu le souligner, le spectacle met en forme un ensemble de rapports sociaux esthétisés et peut être analysé comme le miroir d'une société et d'un public[3].

Conclusion du chapitre 1 :

Ce chapitre montre comment, à partir d'une étude prosopographique additionnée d'une analyse par correspondances multiples puis d'une analyse en réseaux, nous avons mis au jour les logiques qui ont sous-tendu les transformations du secteur théâtral entre l'après-guerre et les années 1980. L'institutionnalisation progressive du secteur, sa professionnalisation, la révolution esthétique qui s'opère, ont contribué à l'émergence de deux figures désormais centrales dans le dispositif de production et de consécration qui se met en place dans les années 1970 : le metteur en scène et le programmateur. Ces deux figures s'appuient sur une multipositionnalité qui pointe bien le rôle à la fois des pouvoirs publics et des agents prescripteurs dans cette montée en puissance.

---

[1] Voir Bernard Lahire, F*ranz Kafka. Eléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, éd. la Découverte, 2010.

[2] Nous reviendrons notamment sur ses deux mises en scène de George Dandin de Molière en 1966 et 1987 qui recouvrent une posture et des croyances radicalement différentes.

[3] Müller Bernard, « Le terrain : un théâtre anthropologique », *Communications* 1/2013 (n° 92), p. 75-83.

Cette première analyse quantitative met au jour le renversement de la légitimité au profit du metteur en scène et donne quelques éléments explicatifs des transformations des carrières au sein du champ théâtral à la charnière des années 1960. Les profils recrutés, la socialisation théâtrale ainsi que les premières expériences ne sont plus les mêmes. La concurrence entre membres de la « famille théâtrale1 » s'intensifie et les modalités d'accès aux positions consacrées se transforment. Peu à peu, c'est, pour reprendre les termes de Howard Becker2, un nouveau monde de l'art qui se dessine, se dotant d'un « système esthétique propre » et d'un « support au débat critique ». La hiérarchie interne au champ théâtral français s'est en effet peu à peu modifiée entre 1950 et 1980, via la structuration de ce dernier en pôles opposant successivement théâtre populaire et théâtre d'art. Les phénomènes de consécration se sont amplifiés et complexifiés via l'inclusion de nouveaux critères de réussite d'ordre institutionnel (la direction d'un lieu) et artistique (apparition d'une nouvelle esthétique, transformation du rôle civique du théâtre). Les dispositions et compétences nécessaires à l'entrée et à l'intégration dans le champ ne sont plus les mêmes, la figure du metteur en scène s'étant progressivement imposée face à celle de l'animateur.

Ce phénomène a pour effet collatéral la marginalisation des agents engagés dans un théâtre populaire ou d'animation. La fonction sociale attribuée au théâtre se voit ainsi démonétisée dans le nouvel espace de reconnaissance qui se construit. On assiste alors à des mutations radicales dans les carrières des agents étudiés, qui s'ajustent bon gré mal gré au nouvel ordre qui se met en place. La prise en compte des dispositions des différents agents permet alors de comprendre, à l'aune de leur subjectivité comme des contraintes objectives qui pèsent sur eux, l'existence de trajectoires fortement différenciées. Le travail prosopographique mené a montré que la réussite d'une carrière au sein du théâtre public dépendait non seulement de la reconnaissance artistique du « milieu » mais également d'un positionnement institutionnel et politique qui avaient pour effet « collatéral » la démonétisation progressive de la fonction civique du théâtre. Cette mise au jour de l'affaiblissement de la fonction civique du théâtre dans un contexte où les discours sur les enjeux d'un théâtre politique ne cessaient de croître permettent en réalité de comprendre pourquoi certaines carrières, à un moment jugées

---

[1] L'expression, tirée entre autres de l'ouvrage de Hubert Gignoux (Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale*, éditions de l'Aire / ANRAT, 1984) est régulièrement usitée dans le secteur théâtral et dénote d'un champ autonome fermé fonctionnant selon ses propres règles.
[2] Howard S. Becker, *Les mondes … op.cit.*

prometteuses, se sont brusquement arrêtées, les individus étant soudainement jugés « ringards » alors qu'ils défendaient les mêmes préceptes que d'autres quelques années plus tôt.

Ce travail quantitatif marque le début d'une recherche qui va être approfondie dans la suite de cette thèse. Les trajectoires individuelles des agents de notre cohorte y seront régulièrement traitées. Le passage par Jo Tréhard d'une éthique marquée par l'éducation populaire à un travail de mise en scène plus épuré, l'orientation rapide de Henri Dégoutin vers le théâtre pour enfants, le passage d'un théâtre populaire au jeu institutionnel par Guy Rétoré, l'administration comme tremplin vers la programmation pour Philippe Tiry, l'adoption d'une posture d'intellectuel engagé par Jean-Pierre Vincent, la carrière de programmateur et de « repéreur de talents » de Jacques Blanc, etc.[1] seront ainsi analysés au fur et à mesure de l'avancée de cette thèse.

[1] La plupart des membres de notre cohorte fera l'objet d'une analyse de trajectoire approfondie.

Partie I

Animer ou créer ? Le théâtre entre fonction sociale et politique

(Années 1950-1960)

L'analyse prosopographique que nous avons menée nous a permet de saisir les principales transformations dont le champ théâtral fait l'objet entre 1945 et le début des années 1990. Si cette étude éclaire le renversement qui s'opère dans les carrières des animateurs et des metteurs en scène, elle doit maintenant être affinée par une analyse historiquement et socialement située de la trajectoire des membres de notre cohorte. Cette première partie va spécifiquement s'intéresser à l'évolution du rôle social assigné au théâtre entre 1945 et 1968, période qui voit d'abord l'émergence du théâtre populaire et du modèle de la troupe, puis sa progressive disqualification. Une analyse de l'évolution des pratiques en direction du public nous permettra de comprendre les changements de définition qui touchent la fonction d'animateur (Chapitre 2). L'évolution de cette fonction ne peut cependant être saisie qu'à la lumière des changements esthétiques qui se font jour et qui contribuent parallèlement à la différenciation de la figure du créateur (Chapitre 3). Les pouvoirs publics ont accompagné ces changements, c'est la raison pour laquelle les modalités d'intervention de l'État et de certaines municipalités seront intégrées à l'analyse.

Chapitre 2

Grandeur et misère de l'animateur : l'évolution du rapport au public (1945-1968)

« Il s'agit donc de faire une société, après quoi nous ferons peut-être du bon théâtre. », Jean Vilar, De la tradition théâtrale*, 1955.*

Cette citation de Jean Vilar est à l'image de la conception qui domine le champ théâtral public à l'époque où elle est écrite, en 1955. Le directeur du Théâtre National Populaire et du Festival d'Avignon insiste en effet sur la primauté de la fonction sociale du théâtre face aux problématiques esthétiques. Pour ce dernier, « l'art du théâtre ne prend toute sa signification que lorsqu'il parvient à rassembler et à unir[1] ». C'est pour cette raison que Jean Vilar et ses contemporains de la décentralisation théâtrale vont consacrer une partie importante de leur travail à la relation entre l'œuvre et le public[2].

Depuis l'après-seconde-guerre mondiale jusqu'à la fin des années 1960, le public a cependant fait l'objet de représentations différenciées[3] qui ont impliqué des pratiques également différentes. Des stratégies de recherche du public populaire après-guerre, les pratiques d'animation se sont progressivement orientées vers une définition plus politisée du public à toucher. Nous nous intéresserons dans ce chapitre à l'évolution des pratiques de médiation entre 1945 et mai 1968 afin de saisir la manière dont les spectateurs ont été successivement

[1] Jean Vilar, « Le petit manifeste de Suresnes » (1951), in *Le Théâtre, service public,* Gallimard, Paris, 1971.
[2] L'idée que le public incarnerait le monde social tout entier est récurrente au sein du secteur théâtral : Bérénice Hamidi-Kim montre ainsi que « l'image du théâtre comme *agora,* où l'assemblée théâtrale convoquerait en modèle réduit la communauté civique, est récurrente au point qu'elle semble naturelle, et ce faisant indiscutable » (Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989,* Montpellier, L'Entretemps, 2013).
[3] Voir Marion Denizot (dir.), *Théâtre Populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

représentés et appréhendés. L'évolution des pratiques d'animation en dit en effet beaucoup sur la transformation du théâtre dans son rapport au monde social : dans ce cadre, le glissement sémantique, mais aussi sa traduction dans les pratiques, qui s'opère autour du terme d'animateur est tout à fait pertinent à observer.

Le terme d'« animateur » est récurrent au sein de l'univers théâtral depuis l'après-seconde guerre mondiale et jusqu'à la fin des années 1970[1]. Il définit cependant des réalités de pratiques et de discours fortement différenciées en fonction des périodes considérées et va faire l'objet d'une lutte de définition et d'appropriation jusqu'à son déclin au sein du champ artistique[2]. La notion d'« animateur », si elle désigne étymologiquement celui qui « donne la vie » et qui « anime l'âme », va rapidement correspondre à la fonction d'organisation des activités de loisirs au sein d'un groupe constitué. L'« animateur culturel » semble apparaître à la Libération, dans le contexte de la première décentralisation. On retrouve le terme à la fois dans les écrits des directeurs de troupe d'après-guerre comme dans ceux de Jeanne Laurent, alors sous-directrice au spectacle et à la musique dans le secrétariat d'État aux Beaux-Arts de l'époque. L'animation est tout à la fois l'héritière de l'éducation populaire (nous le verrons, nombre d'animateurs s'en réclament)[3], et peut également être perçue comme un syncrétisme entre les mouvements catholiques novateurs proches de la revue *Esprit*[4] et les mouvements éducatifs laïques qui souhaitent s'autonomiser à la fois de l'Education nationale et des tutelles syndicales et partisanes[5]. L'animation donne à voir une version pluraliste de l'éducation populaire, et porte, pour reprendre les mots de Geneviève Poujol, un intérêt aux « structures plutôt qu'aux idéologies qu'elles véhiculent »[6]. Comme nous le verrons dans la première partie

---

[1] Ce chapitre analyse les transformations qui affectent la fonction d'animateur jusqu'en 1968 puisque c'est à ce moment que se situe selon nous le début de sa disqualification. Sa disparition progressive dans les années 1970 sera étudiée dans le chapitre suivant.

[2] Le terme s'est en revanche maintenu au sein du secteur des loisirs et ce, jusqu'à aujourd'hui. Selon Laurent Besse, dans le secteur de la jeunesse et des loisirs, l' « animation » s'est même imposée dans les années 1970 face à l'éducation populaire (Laurent Besse, *Les MJC, De l'été des blousons noirs à l'été des Minguettes. 1959-1981*, Presses Universitaires de Rennes, 2008).

[3] Frédéric Chateigner, *« Education populaire », les deux ou trois vies d'une formule*, Thèse de doctorat en science politique, dir. V. Dubois et G. Mauger, Université de Strasbourg, 2012.

[4] Geneviève Poujol, *Profession : animateur*, Paris, Privat, coll. Pratiques Sociales, 1989, p.27.

[5] Les premières Maisons des Jeunes et de la Culture, fondées à partir de 1945, soutiennent d'ailleurs fermement ce syncrétisme : « Que l'on suscite donc des institutions locales, acceptées et désirées par tous ceux qui cherchent à se détendre d'abord, à sa cultiver ensuite ; qu'on mette à leur disposition un local convenablement aménagé ; qu'on sache aider les initiatives, soulever l'enthousiasme, créer un climat de confiance tel que chacun, quelles que soient ses préférences, se trouve chez lui dans un foyer commun, et à la jeunesse unique, à la jeunesse divisée, se substitue la jeunesse diverse et unie, à l'usage (sic) de la France, elle aussi diverse et unie. », (Publication de la Fédération Française des jeunes et de la culture, « Jeunesse et Education populaire », Neuilly-sur-Seine, 1945).

[6] Poujol, *op. cit.*

de ce chapitre, cette définition ouverte et mouvante de l'animation permet à chaque « animateur » de s'accommoder de manières de faire et de penser fortement imprégnées par ses expériences et socialisations antérieures. Au sein du champ théâtral, l'animation désigne alors tout à la fois les activités de création et de mise en relation d'une œuvre avec le public (I).

Les années 1960 représentent l'échelon ultime d'une « fièvre animationniste[1] » et les débuts de la spécialisation du « métier » d'animateur[2]. Cette fonction fait l'objet d'une redéfinition de la part des animateurs eux-mêmes comme des pouvoirs publics. Celle-ci se structure dans une double opposition au secteur socio-culturel tout d'abord et aux activités artistiques ensuite. Ce mouvement s'inscrit dans un processus d'institutionnalisation croissante du secteur et de tentatives de professionnalisation du travail d'animation par le ministère des Affaires culturelles (II).

La fonction d'animation sera ensuite progressivement disqualifiée au sein du champ artistique à partir de 1968 pour aboutir à la disparition du terme à partir des années 1980[3]. La disqualification de l'animation est éminemment liée à sa progressive mise en concurrence avec la création. L'usage du terme « créateur », ancien puisqu'il apparaît à la fin du XVIIIe siècle[4], a été concilié avec celui d'animation pendant plusieurs décennies. Les tenants du théâtre populaire considéraient en effet que le travail auprès des publics ne devait pas nécessairement mettre à mal l'exigence artistique qui était la leur. Les notions d'animation et de création ne sont devenues concurrentes qu'à partir de 1968, dans un contexte de lutte interne au champ et de renouvellement de ses acteurs et de ses modes de justifications : l'opposition entre l'animateur et le créateur prend alors les traits d'une lutte entre « l'artistique » et le « culturel », autant qu'entre sacré et profane[5], et vient discréditer durablement les animateurs comme les tenants du théâtre populaire (III).

A travers l'analyse de l'investissement différencié du terme d'animation, il s'agit, dans ce chapitre, de saisir, de la Libération à Mai 1968, les transformations des assignations et du rôle dévolu au théâtre et à ses agents, qu'ils soient animateurs ou créateurs. Cette analyse,

---

[1] *Ibid.*
[2] Francis Lebon, *Les animateurs socioculturels*, Paris, la Découverte, coll. Repères, 2009.
[3] L'animateur qualifie à partir des années 1980 une « personne chargée de l'encadrement d'un groupe d'enfants, de vacanciers, d'adultes, et qui propose des activités, favorise des relations entre les membres du groupe, suscite l'émulation, l'intérêt » (Définition de l'animateur dans le dictionnaire Larousse, 2015).
[4] Sur l'histoire du terme, voir Bernard Lahire, « Chapitre 4 : L'extension du domaine du sacré », in *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, la Découverte, 2015, p. 209-276.
[5] Sur l'évolution du sacré et du profane dans l'art, voir Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, la Découverte, 2015.

fondée sur les trajectoires des signataires de notre cohorte, va nous permettre d'ébaucher une socio-histoire du rapport au public sur cette période, qui nous permettra de comprendre quels espaces de justification s'offrent ensuite aux acteurs qui vont œuvrer au sein du champ théâtral à partir des années 1970.

I- 1945-1965, le théâtre « populaire » et l'animateur « complet » : animer et créer

Le théâtre populaire qui se développe à partir de 1945 est profondément influencé par les expériences qui ont été précédemment menées à la fin du XIXe siècle puis dans l'entre-deux-guerres. La revendication d'un théâtre populaire à la fin du XIXe siècle s'inscrit dans un processus d'autonomisation d'une fraction de l'univers théâtral contre la tradition incarnée à l'époque par la Comédie-Française, soutenue par l'État, mais également contre le théâtre de Boulevard, privé et marchand. Dans ce double processus, l'innovation est alors incarnée de deux manières : par un renversement des normes esthétiques dans les courants naturaliste (incarné par André Antoine) et symboliste (incarné par Lugné-Poe et Alfred Jarry), et par l'affirmation du rôle social du théâtre au sein du courant du « théâtre populaire »[1]. Le développement des prémices d'un théâtre « populaire » à la fin du XIXe siècle, sous l'impulsion de Maurice Pottecher, Louis Lumet, Romain Rolland, Emile Berny ou Henri Dargel[2], peut ainsi se lire comme une concurrence d'une fraction de l'univers théâtral face à l'Etat pour intégrer par les loisirs et la culture les classes populaires à la Nation[3]. Il s'agit, dit Emile Berny, de « *donner au peuple le théâtre auquel il a droit : de belles œuvres interprétées par de bons artistes, dans un théâtre simple mais commode, où il pourra venir, en habit de travail, se récréer et s'instruire sans s'en apercevoir* [4]». L'investissement du registre populaire par ces agents peut

---

[1] Alain Viala (dir.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997.

[2] Ces individus sont considérés comme les fondateurs du premier théâtre « populaire » : en 1897, Louis Lumet crée à Paris le « Théâtre civique », Henri Dargel « le Théâtre du Peuple » en 1903, Emile Berny, le Théâtre Populaire de Belleville. Maurice Pottecher fonde en 1895 le Théâtre du Peuple de Bussang dans les Vosges, premier exemple d'installation d'une troupe de théâtre en milieu rural. Enfin Romain Rolland publie en 1903 *Théâtre du Peuple*, *essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Paris, Hachette, 1903.

[3] L'intégration des classes populaires à la Nation est une mission que s'assigne l'État à partir de la IIIe République à travers l'encouragement à la citoyenneté et le développement de la protection sociale. Voir Gérard Noiriel, *État, nation et immigration. Vers une histoire du pouvoir*, Paris, Belin, 2000.

4 Emile Berny, cité par Laurent Fleury, « Généalogie d'un théâtre « sans qualités », le théâtre amateur, l'éducation populaire et l'État culturel », *in* Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Du théâtre amateur, approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 51.

cependant également être compris comme la « traduction en engagement intellectuel d'une stratégie contrariée d'entrée dans le champ littéraire, recherchant ailleurs – dans le "peuple" – une légitimité difficile à y obtenir[1] ».

La vocation civique du théâtre va se prolonger à partir des années 1920 à travers l'apport déterminant de Jacques Copeau[2] qui tentera de faire la synthèse des courants qui le précèdent, en associant innovation esthétique et fonction sociale de la représentation théâtrale. Cette manière de faire du théâtre va profondément influencer les générations futures et notamment les animateurs du « théâtre populaire » qui officient après la seconde guerre mondiale qui défendront un théâtre alliant tout à la fois intérêt porté au public et réflexion esthétique.

I.1- Origines et influences : les pionniers de la décentralisation théâtrale

Si les pionniers de la décentralisation théâtrale s'inspirent du théâtre de Jacques Copeau, leur position dans le champ diffère nettement en raison de l'intervention publique qui soutient leur démarche[3]. En effet, loin de revendiquer une autonomie face à l'Etat, ces agents acceptent un financement public au nom du caractère « populaire » du théâtre qu'ils défendent. Ce financement leur permet en outre de s'autonomiser pleinement du théâtre de divertissement, qui sera progressivement renvoyé au pôle privé du champ[4]. C'est dans cette opposition au théâtre de Boulevard que se structurent les principes propres au théâtre populaire que sont la recherche d'un public populaire (face au public bourgeois) et la défense d'un théâtre de sobriété (face aux mises en scène à grand spectacle).

---

[1] Vincent Dubois, *op.cit.,* p.46.

[2] Jacques Copeau (1879-1949), inventeur du « tréteau nu » qui dénonce les mises en scène à grand spectacle, développe un théâtre simple, de facture collective (acteurs et metteurs en scène) basé sur un répertoire classique. Il montera par la suite la troupe des Copiaus qui sillonnera la Bourgogne et jouera ses pièces en direction des publics « populaires » locaux.

[3] Vincent Dubois considère qu'une politique étatique de la culture n'émerge en réalité en France que sous la Ve République. Auparavant, « les éléments qui permettraient l'objectivation d'une politique dans le domaine culturel – un ministère, des institutions et structures administratives stables – font défaut » (Vincent Dubois, *op. cit,* p. 134.

[4] Apparaît corrélativement une distinction qui se renforcera par la suite entre « théâtre public » et « théâtre privé », ce dernier étant réduit à son aspect marchand. Cette scission est nouvelle : n'oublions pas que le théâtre du Vieux Colombier dirigé par Copeau ou le théâtre de l'Atelier créé par Dullin, initiateurs d'une tradition du théâtre populaire, s'appuyaient sur un fonctionnement totalement privé. Un théâtre « d'innovation » va d'ailleurs perdurer dans ces théâtres jusque dans les années 1960. Par la suite, la distinction entre théâtre public et privé recoupera, pour les acteurs de la fraction la plus institutionnalisée du champ, une distinction tant politique qu'esthétique (la qualité et le service public étant, nous l'aurons compris, situés du côté du théâtre « public »).

I.1.1 - Les principes du « Théâtre populaire » : allier public et création

La mise en œuvre des principes du théâtre populaire à partir de 1945 est profondément marquée par la trajectoire des agents qui initient la première décentralisation dramatique. Les premiers acteurs de la décentralisation théâtrale – les plus anciens de notre cohorte des signataires de la déclaration de Villeurbanne – ont à leur actif des expériences qui mêlent, sur le modèle de Copeau, un théâtre d'innovation et la recherche d'un public nouveau. Sous l'influence de l'éducation populaire, ils se désignent comme « animateurs ». Leurs expériences antérieures au sein de troupes de théâtre vont par ailleurs favoriser une conception polyvalente de cette fonction d'animation : en choisissant d'assumer des rôles multiples de comédien, metteur en scène, directeur de troupe et des fonctions allant de la création d'un spectacle et de son interprétation à la recherche et à la sensibilisation de nouveaux publics, ils se positionnement comme des « animateurs complets[1] ».

L'analyse du parcours du plus illustre de ces animateurs et membre de notre cohorte, Jean Dasté, fondateur de la Comédie de Saint-Étienne, éclaire la multiplicité des fonctions qu'il va prendre en charge. Quand il entame son parcours dans la « décentralisation dramatique », Jean Dasté a déjà plus de quarante ans (il est né en 1904) et une longue carrière de comédien derrière lui. Issu d'un milieu populaire (son père était conducteur de fiacres à Paris), il découvre le théâtre à la faveur d'invitations qui lui sont données par un cocher ami de son père (qui les obtenait par les acteurs qu'il transportait dans sa voiture à chevaux[2]). Dès 15 ans, Jean Dasté assure de petits rôles de figuration au théâtre du Châtelet avant d'intégrer l'école du Vieux Colombier[3] où il se forme au jeu dramatique. Il fait ses premières armes comme comédien professionnel au sein de la troupe des Copiaus entre 1924 et 1929. De retour à Paris, il intègre la Compagnie des quinze – elle-même issue des Copiaus - où il continue d'appréhender un jeu et une mise en scène « épurés ». Il joue en parallèle dans des films de Jean Vigo et de Jean Renoir, ce qui lui donne une certaine popularité dans le milieu théâtral et cinématographique parisien. En 1937, il crée, toujours à Paris, la Compagnie des quatre saisons avec André Barsacq et André Jacquemont, qui sont tous deux des metteurs en scène déjà relativement reconnus des

---

[1] A travers le terme d'animateur « complet », nous faisons référence à la figure de l'intellectuel complet du XIXe siècle, tel qu'il a été théorisé avant le processus de division du travail et de différenciation qui a pu transformer en profondeur les mondes savant et artistique. Voir Gérard Noiriel, *Les Fils maudits de la République : l'avenir des intellectuels en France,* Paris, Fayard, 2005.

[2] Jean Dasté, *Qui êtes-vous ?,* Lyon, éd. la Manufacture, 1987.

[3] L'école du Vieux Colombier, fondée par Jacques Copeau, incarne un théâtre d'innovation représenté par un jeu et une mise en scène épurés.

théâtres de l'avant-garde parisienne (qui incarnent alors, pour reprendre la typologie bourdieusienne, le pôle le plus pur du champ théâtral). Il continue de travailler pendant la guerre au théâtre de l'Atelier sous la direction d'André Barsacq. Il intègre ainsi pendant une vingtaine d'années les préceptes d'un théâtre d'innovation et de recherche à travers ses expériences aux côtés de metteurs en scène reconnus au sein des théâtres parisiens. En outre, sa longue expérience en Bourgogne avec les Copiaus l'initie à la vie collective de la tournée et à l'appréhension de publics peu habitués à aller au théâtre. Ses liens avec Jacques Copeau sont d'ailleurs renforcés par son mariage avec la fille de ce dernier, Marie-Hélène[1].

Quand, après-guerre, Gérard Blanchon, ancien résistant du Vercors et président d'une association culturelle de Grenoble, le contacte pour lui proposer de créer une première troupe dans sa ville, Jean Dasté se sent visiblement suffisamment armé pour accepter la proposition. Il se heurte à la résistance des notables locaux et part finalement pour Saint-Étienne, sur la proposition de Jeanne Laurent, alors fonctionnaire au sein du secrétariat d'État aux Beaux-Arts, et de la municipalité, afin de monter une troupe[2]. Ses expériences antérieures lui ont permis de développer des compétences et des dispositions spécifiques qui vont s'avérer être d'excellentes qualités pour un animateur chef de troupe : crédibilité comme comédien, expérience de mise en scène, connaissance des textes classiques, disposition à la vie collective (d'autant que son épouse est elle aussi comédienne), approche modélisée du public en milieu rural. La troupe qu'il monte à Saint-Étienne est ainsi fortement imprégnée des Copiaus : directeur d'acteurs réputé sévère, patriarche et chef assumé, il monte des classiques et considère que la mission de la troupe de « théâtre populaire » réside dans les tournées. Bien qu'installée à Saint-Étienne, la troupe de Jean Dasté sillonne les campagnes alentours la plupart du temps. Sa conception du théâtre se situe dans la lignée du théâtre populaire du XIXe siècle, à laquelle s'ajoute l'ambition d'un théâtre innovant : le théâtre doit, par le biais de l'émotion, instruire le peuple, en évitant les fastes d'un divertissement trompeur et abêtissant. S'y ajoute une fonction rassembleuse, qui s'explique par le contexte d'après-guerre dans lequel il officie. En 1950, il écrit : *« le théâtre est un art collectif s'adressant à une foule rassemblée et qui doit créer des émotions communes*

---

[1] Marie-Hélène Dasté, née Copeau (1902-1994), comédienne et costumière, a contribué à la reconnaissance des travaux de son père, notamment à travers l'Association des amis de Jacques Copeau qui travaillera à la publication des écrits de l'homme de théâtre.

[2] Informations biographiques issues de Jean Dasté, *Voyage d'un comédien*, Théâtre Ouvert Stock, 1977 ; Jean-Claude Penchenat, *Mission d'artistes, Les centres dramatiques de 1946 à nos jours*, Paris, éd. théâtrales, 2006 ; ainsi que des archives privées de Jean Dasté, déposées aux archives départementales de la Loire (avec l'aimable autorisation de Jeanne Dasté).

avec suffisamment de recul et s'adresser à l'être entier, qui n'est pas fait que de Raison (…) Le théâtre libère l'inconscient, libère l'homme, révèle l'homme à lui-même[1] ».

I.1.2 - Des influences communes ou la construction d'un référentiel collectif

Les conceptions du théâtre public sont loin d'être homogènes en 1945, d'autant que les politiques publiques en matière de culture sont encore quasi inexistantes et ne contribuent donc pas à construire un référentiel commun[2]. Pourtant, les principaux acteurs de la décentralisation n'en partagent pas moins des dispositions communes à un théâtre de troupe populaire, au-delà même des contraintes matérielles et financières qui pèsent sur eux.

Outre Jean Dasté, d'autres exemples peuvent être pris pour illustrer l'influence que l'éducation populaire et le « théâtre de troupe » jouent sur les manières de faire et de penser le théâtre. A l'instar de Jean Dasté, des traits communs de socialisation et de conception du « théâtre populaire » sont observables chez les premiers animateurs de la décentralisation dramatique.

Tout d'abord, l'influence, directe ou non, de Jacques Copeau et de ses conceptions d'un théâtre populaire alliant public et innovation, leur est commune : Hubert Gignoux, premier directeur du Centre Dramatique de l'Ouest à Rennes ainsi que Jo Tréhard, fondateur de la Comédie de Caen, ont tous deux subi l'influence de Léon Chancerel, issu des milieux scoutistes chrétiens et lui-même disciple de Jacques Copeau. Maurice Sarrazin, du Grenier de Toulouse, a bénéficié du parrainage de Louis Jouvet, membre du Cartel[3] avec Dullin, également disciple de Copeau. Jacques Fornier, fondateur du théâtre de Bourgogne, base sa troupe à Pernans-Vergelesses, village des Copiaus, avec l'aide de la fille de Jacques Copeau. La liste n'est pas exhaustive. La quasi-totalité des animateurs de la première décentralisation est issue de cette mouvance qui défend un théâtre épuré, éloigné du divertissement, donnant une large place au comédien. Le théâtre est pensé comme un théâtre du monde, pour reprendre la rhétorique shakespearienne, qui doit donner au spectateur à comprendre ce qui l'entoure par les moyens de l'émotion justement véhiculée par les acteurs. Est privilégié un répertoire majoritairement classique (à travers principalement Molière et Shakespeare) et quelques auteurs contemporains,

---

[1] Archives privées Jean Dasté, 126 J 8, notes manuscrites de Jean Dasté, archives départementales de la Loire.
[2] Vincent Dubois, *La politique culturelle… op.cit.*
[3] Le Cartel désigne l'association créée en 1927 de quatre metteurs en scène et directeurs de théâtres parisiens : Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin et Georges Pitoëff. Son but est de donner une visibilité au théâtre d'avant garde contre le monopole du théâtre de Boulevard.

pour la plupart habituellement montés dans les théâtres proches du Cartel à Paris (Sartre et Anouilh, notamment)[1]. Ces derniers auteurs seront cependant progressivement marginalisés dans les répertoires des Centres Dramatiques.

Ensuite, l'éducation populaire, qu'elle prenne la forme d'un engagement chrétien (fréquent), partisan (plus rare) ou laïque républicain a contribué à construire la nécessité d'un rapport au public dans l'optique d'instruire les individus. Nombreux sont les animateurs de notre cohorte qui ont découvert le scoutisme chrétien dans la troupe des Comédiens-Routiers de Léon Chancerel, cité précédemment. Chancerel appartenait à ce mouvement de la gauche catholique pour qui le théâtre est un outil de « communion » :

> *« La question sociale est d'abord une question morale. (…). L'Art est un des derniers moyens qui nous restent de communion entre les hommes. (…). L'Art pour l'Art – formule périmée. L'Art ne doit pas être une jouissance égoïste, mais un instrument utile, le seul peut-être qui puisse faire tomber les barrières qui séparent les hommes.*[2] *».*

De même, Maurice Sarrazin à Toulouse signe un éditorial significatif dans son programme de l'année 1954 : *« Le seul art communautaire, essentiellement, c'est le théâtre. Et il ne s'agit pas que de communauté avec le public. Si la scène est elle-même une communauté, la communion totale se fera mieux…* [3]*».* Si les disciples de Chancerel (Gignoux, Sarrazin et Tréhard notamment) s'approprient différemment son rapport à la foi catholique, ils conservent néanmoins une certaine croyance dans les vertus unificatrices du « théâtre populaire »[4].

D'autres animateurs de cette première décentralisation (toujours issus de notre cohorte) sont influencés par une éducation populaire plus laïque ou proche des réseaux communistes : ainsi Gabriel Monnet rencontre dans le maquis du Vercors Joffre Dumazedier, fondateur de Peuple

---

[1] Le répertoire monté par Dasté et sa troupe à la comédie de Saint-Étienne durant les premières saisons est exemplaire de cet état d'esprit : entre 1946 et 1950, la troupe monte en moyenne six à sept spectacles par an, parmi lesquels environ quatre à cinq classiques (Molière, Marivaux, Musset sont les auteurs qui reviennent le plus fréquemment). Les autres spectacles sont soit des tours de chants (en général un par saison), soit une pièce contemporaine (Anouilh, Synge)

[2] Léon Chancerel, Journal, 26 janvier 1921, cité par Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale*, Paris, éd. L'Aire théâtrale, 1984, p. 416.

3 Maurice Sarrazin*, Le Grenier de Toulouse*, Carbonne, éd. Loubatières, 1994.

[4] Ce rapport religieux quasi- mystique au théâtre n'est pas sans rappeler les « cathédrales de la culture » dont Malraux parlera pour qualifier les Maisons de la Culture à partir de 1959. Nous pouvons d'ores et déjà faire l'hypothèse que le théâtre public qui est en train de se constituer contribuera à sacraliser le théâtre et la représentation, sur le modèle de ce que Lawrence Levine a pu analyser dans les représentations des pièces de Shakespeare aux États-Unis (Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis,* Paris, éd. La Découverte, coll. "textes à l'appui", 2010).

et Culture, qui l'amène à devenir instructeur d'art dramatique après-guerre. René Jauneau suit un parcours à peu près similaire.

La guerre semble enfin avoir marqué plus d'une trajectoire et vient justifier le rôle unificateur que doit jouer le théâtre aux yeux de ces animateurs. Hubert Gignoux a été durablement marqué par son expérience en camp de prisonniers ; Jo Tréhard investit en 1947 la ville de Caen, qui est une ville en ruines, où le seul lieu de jeu possible est un ancien hangar de l'armée américaine. Cette première décentralisation s'inscrit dans un contexte de reconstruction du pays (et ce particulièrement dans certaines villes de Province comme Caen, mais également Strasbourg, etc.), et va défendre les vertus rassembleuses du théâtre.

Ainsi, les expériences des acteurs de la décentralisation et leurs influences respectives participent de la construction d'un théâtre populaire qui vient s'opposer au théâtre de divertissement par sa forme et par le public qu'il convoite ; la mission d'instruction et d'épanouissement par le théâtre est renforcée par l'influence des mouvements d'éducation populaire et ce particulièrement dans un contexte de reconstruction nationale[1]. Cette manière de faire et d'être « animateur » va peu à peu être objectivée dans les politiques publiques qui se mettent place et ce, d'autant plus aisément que le gouvernement de Vichy avait déjà contribué à constituer un réseau national de théâtres défendant des valeurs proches de formation et d'unification[2]. Plusieurs des membres de notre cohorte ont d'ailleurs fait leurs premières armes au sein du mouvement *Jeune France*[3] , une association créée en 1940 et qui a pour objectif la diffusion de l'art et de la culture auprès de la jeunesse française[4].

I.1.3 - Limiter l'effet de la croyance : l'effet d'opportunité sur l'adoption de pratiques

Si la plupart de ces animateurs sont portés par la croyance en un théâtre unificateur et instructif, il ne faut pas négliger l'effet d'opportunité que représentait pour certains le travail en province par rapport à la concurrence qui sévissait à Paris. En effet, l'État accompagne une

---

[1] Si ces expériences sont tout à la fois inspirées de l'éducation populaire et du théâtre d'avant-garde privé parisien, leur développement va progressivement tendre à disqualifier ces deux héritages. Nous y reviendrons.

[2] Les finalités des politiques menées sont différentes mais Vichy a toutefois fortement contribué au développement de la systématisation des aides en direction des associations culturelles et à la considération d'un théâtre qui aurait pour vocation l'instruction du peuple. Voir à propos de l'État français sous Vichy, Marc-Olivier Baruch, *Servir l'État français : l'administration en France de 1940 à 1944*, Paris Fayard, 1997 ; et concernant le théâtre sous Vichy, Marion Denizot, « Une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barrésienne », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°45, 2009, p.137-151.

[3] C'est le cas notamment de Guy Parigot, qui fondera ensuite le Centre Dramatique de l'Ouest.

[4] Considérée par Vichy comme noyautée par les gaullistes, l'association est dissoute en 1942.

partie importante des initiatives d'implantation en province en leur offrant un soutien financier. Entre 1946 et 1952, cinq des troupes se voient attribuer l'appellation de Centres Dramatiques Nationaux (CDN)[1]. Les financements se généralisent à partir de la création du ministère des Affaires culturelles en 1959, et un nouveau label de Troupe Permanente vient soutenir les jeunes troupes en attente d'un éventuel label « CDN ». L'État n'est pas le seul financeur puisque les troupes bénéficient également le plus souvent d'un soutien de la part des départements ou des communes dans lesquels ils implantent.

Jacques Fornier, qui va fonder le théâtre de Bourgogne, raconte comment, après avoir découvert la décentralisation en tant qu'acteur à Bellac en Corrèze, il a décidé de partir à son tour monter sa troupe en Province :

> *« Ca m'avait aussi séduit cette façon de travailler au théâtre et cette troupe. Ce qui m'a je pense donné l'envie d'en créer une ! (rires) Parce qu'on avait l'exemple évidemment de Vilar qui avait une troupe importante. Et des premiers Centres Dramatiques. Il y en avait trois ou quatre à l'époque, dont Dasté évidemment. Donc avec des camarades, après cette aventure dans la Creuse, on avait envie de… on avait amorcé un peu la troupe à Paris mais à Paris on jouait 15 jours, 3 semaines et puis c'était pas évident de vivre. (…) A l'époque, c'étaient des petits théâtres dans le quartier latin… Mais on gagnait pas d'argent et on en perdait le peu qu'on avait. Donc il nous a semblé que pour pouvoir vivre, et avoir une continuité dans le travail, il fallait partir en Province. Et donc avec ces premiers camarades, on est partis en Bretagne.[2] »*

Après s'être rendue compte qu'un Centre Dramatique avait déjà été monté à Rennes, la jeune troupe de comédiens décide de partir pour la Bourgogne, sur les traces de Jacques Copeau dans son village de Pernans-Vergelesses, l'objectif étant de construire un Centre Dramatique et de profiter de l'opportunité offerte pour financer sa troupe. Il obtiendra un financement de la part du ministère dès 1959 puis sera labellisé Centre Dramatique National l'année suivante.

Outre l'intérêt financier que représente une implantation en province, l'engagement dans la décentralisation permet de se détacher du théâtre parisien pour se faire un nom dans un espace initialement moins concurrentiel. Si Paris va rester le principal lieu de la consécration, la

---

[1] Il s'agit du Centre Dramatique de l'Est, du Centre Dramatique de l'Ouest, du Grenier de Toulouse, de la Comédie de Saint-Étienne et du Centre Dramatique du Sud-Est (Pascale Goetschel, *Renouveau… op.cit.*, p.47).
[2] Entretien avec Jacques Fornier, 28 janvier 2014.

décentralisation va cependant contribuer à la construction de critères de reconnaissance spécifiques, qui seront objectivés dans la catégorie du théâtre public.

I.2- L'organisation en troupe et la relation directe au public (années 1950)

I.2.1 - La troupe : localisme et proximité du public

La troupe est alors le noyau de tout projet en « décentralisation » : à l'image du chef qui les dirige, les autres membres de la troupe font preuve d'une polyvalence qui les amène à assumer des postes très différents. C'est sur le modèle de Jacques Copeau puis de Jean Dasté que vont se constituer les premières expériences soutenues par l'État. Si la troupe constitue un modèle qui va s'implanter durablement dans les esprits des héritiers même de la décentralisation[1], elle propose également un cadre implicite de pratiques qui va guider tous ces jeunes acteurs du champ théâtral en train de se créer. L'activité des troupes implantées en province – il n'y a encore aucune troupe de ce type en région parisienne – repose sur le principe de recherche de publics. La plupart des troupes ne bénéficient pas d'un lieu pouvant accueillir du public et doivent donc faire le tour des campagnes, dans les salles des fêtes ou de patronage, pour assurer une audience à leurs spectacles. Les membres des troupes agissent à la fois sous le coup de contraintes économiques (il faut trouver un public pour « faire des entrées ») en même temps que sous l'effet d'une croyance fortement partagée en la pertinence civique de leur action. Ils bénéficient pour cela des relais des mouvements d'éducation populaire, laïques ou religieux. En Bretagne, les comédiens de la troupe du Centre Dramatique de l'Ouest appuient leurs tournées sur un réseau de patronages laïques et catholiques ainsi que sur les salles paroissiales très implantées dans la région. Ils développent un réseau de correspondants, le plus souvent bénévoles, qui assurent la liaison avec les responsables de salles et distribuent la publicité[2]. Chaque troupe imagine une stratégie de conquête du territoire en fonction de l'histoire de sa région d'implantation. En Bourgogne, les syndicats et fédérations d'éducation populaire sont beaucoup mieux implantés et assurent à la troupe de Jacques Fornier un réseau solide :

---

[1] Voir Serge Proust, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie* 2003/1, Volume 44, p. 93-113.
[2] Entretien avec Georges Goubert, 11 mars 2014, Paris ; archives municipales de Rennes, 24Z1, Centre Dramatique de l'Ouest, 1949-1956.

« - A l'époque la Fédération des Œuvres laïques était très puissante et ils ont été d'une générosité incroyable. Les inspecteurs d'académie, les inspecteurs primaires… […]

- *Ils finançaient ? Ils vous aidaient à créer des liens ?*
- *Ils finançaient pas mais ils organisaient les représentations. A l'époque les instits étaient nos correspondants, et aussi ceux qui s'occupaient de leur formation. Et les inspecteurs primaires quand ils s'adressaient à leurs instits, leurs disaient, Messieurs, Mesdames, je veux voir toutes les classes à la représentation ! (rires)1 »*

Le public est alors au centre des discours et des pratiques des acteurs : s'ils se réfèrent aux expériences rurales de Jacques Copeau ou Jean Dasté, en matière de politique en direction des publics, la référence est bien le Théâtre National Populaire de Jean Vilar : premier à avoir instauré un système de relais ou de correspondants dans les milieux scolaires, associatifs ou militants, il a également initié toute une série d'outils spécifiques dont l'objectif est de renouveler et d'élargir le public (politique tarifaire, édition de livrets explicatifs, développement des associations des amis du théâtre populaire, etc.[2]). « *On a copié Jean Vilar* », nous dit Georges Goubert en entretien[3]. Mais au-delà de l'appropriation des outils développés par le « maître », il est surtout intéressant de constater la prégnance de la centralité de la fonction civique du théâtre, première avant celle d'innovation.

« Vilar disait quand je le rencontrais, Fornier il faut du public, il faut rassembler le public, après vous pourrez avoir des auteurs. On n'avait pas beaucoup d'auteurs à l'époque. Pas beaucoup d'auteurs modernes. Vilar disait, c'est le public, quand on aura du public, on aura des auteurs. [4]»

Le répertoire des premières troupes de la décentralisation se cantonne en effet bien souvent aux classiques, et la découverte d'auteurs contemporains ne se développe qu'à partir de la fin des années 1950. Un répertoire classique permet en effet de s'assurer de la présence du public, moins réticent à aller voir des spectacles dont le titre ou l'auteur lui est familier.

L'absence de personnalisation de la fonction de mise en scène dans la troupe est également un indice du caractère secondaire de l'innovation esthétique. Dans la totalité des premières troupes, à Saint-Étienne, Toulouse, Rennes ou encore en Bourgogne, le directeur n'a

---

[1] Entretien avec Jacques Fornier, *op.cit.*
[2] Ces outils sont à la base des pratiques des troupes de la décentralisation et restent un modèle de fonctionnement et de recherche des publics. Leur abandon sera fustigé dans les années 1970 par la revue *Travail Théâtral*. Nous y reviendrons.
[3] Entretien avec Georges Goubert, *op.cit*.
[4] Entretien avec Jacques Fornier, *op.cit.*

pas le monopole de la mise en scène : bien souvent des metteurs en scène extérieurs sont invités à travailler sur un texte choisi par la troupe. A cela, plusieurs raisons : tout d'abord, les nombreuses fonctions incarnées par le directeur ne lui permettent pas d'assurer la mise en scène de cinq à six spectacles par an (ce nombre de spectacles était la norme à l'époque). Ensuite, les animateurs craignent de lasser le public par des spectacles toujours de même facture. Enfin, l'inquiétude de voir partir les meilleurs comédiens pour Paris incite les animateurs de troupe à inviter des metteurs en scène parisiens à faire travailler les équipes. Les agents avec lesquels nous avons pu nous entretenir insistent pourtant sur l'originalité de leur démarche d'invitation de metteurs en scène extérieurs[1] :

> *« Hubert [Gignoux] était directeur et metteur en scène, pas unique metteur en scène d'ailleurs, c'est une des caractéristiques je crois du CDO, c'est qu'on a toujours eu des metteurs en scène invités… (…) Dès le début. Le premier spectacle du Centre a été monté par Maurice Jacquemont. (…) Et on a toujours eu, chaque année, on a eu des gens comme Pierre Barrat, Laurent Terzieff, euh, ce suisse qui était brechtien, André Steiger…[2] »*
>
> *« La troupe de Bourgogne a été une des rares troupes à engager des metteurs en scène parce que je me suis rendu compte que un peu la difficulté d'une troupe, c'est que la programmation devait tenir et était faite par rapport à la troupe. Si on débordait et qu'on n'avait pas la distribution, c'était pas possible. Donc c'était un peu par rapport aux comédiens. Il me semblait qu'il y avait nécessité pour eux de travailler avec d'autres visions que la mienne. Steiger a fait beaucoup de mises en scène. Lavelli a fait de superbes mises en scène.[3]»*

En réalité, la présence de metteurs en scène invités ou encore le partage de cette fonction entre animateurs de la troupe est une pratique alors assez commune, au moins jusqu'à la fin des années 1950. Si le chef de troupe prend en charge la majorité des mises en scène, c'est, nous

---

[1] On peut comprendre l'insistance des enquêtés sur cette pratique en replaçant les entretiens dans leur contexte : la fonction de mise en scène étant aujourd'hui centrale, elle est peu voire pas déléguée. Les enquêtés mettent en avant leur générosité en insistant sur l'accueil qu'ils faisaient de metteurs en scène invités, alors que la pratique était assez commune, la mise en scène ne faisant pas encore l'objet d'un prestige équivalent.
[2] Entretien avec Georges Goubert, *op.cit.*
[3] Entretien avec Jacques Fornier, *op.cit.*

semble-t-il plutôt en raison de sa qualité de patron que parce qu'il disposerait de grandes qualités artistiques[1].

Nous insistons ici sur l'absence de monopole de la fonction de mise en scène pour mettre en exergue l'importance que revêt la fonction d'animation, qui est prise en charge collectivement par les différents agents de la troupe, au même titre que les autres fonctions (tournée, technique, jeu, administration, etc.). La recherche de publics est au moins toute aussi essentielle que la création d'un spectacle et l'incarnation personnalisée de l'innovation esthétique est encore très rare au sein du réseau de la décentralisation. Si Dasté ou Gignoux, pour citer les « pionniers » les plus emblématiques, sont reconnus *a posteriori* comme des grandes figures, ils le sont davantage en raison de leurs qualités de chef de troupe que de metteur en scène. L'esthétique spécifique des pièces montées par les animateurs de la décentralisation repose principalement sur la simplicité du plateau, la qualité des acteurs et le respect du texte, et est de fait très éloignée de ce qu'incarnera plus tard le travail du metteur en scène.

Le public de la première décentralisation théâtrale

La décentralisation théâtrale a indéniablement contribué à la constitution d'un nouveau public. Les différents chiffres dont nous disposons indiquent en effet la progressive fidélisation d'un public dans la totalité des Centres Dramatiques et Troupes Permanentes initiés après-guerre. Par exemple, au Centre Dramatique de l'Ouest, le nombre annuel de spectateurs double entre 1952 et 1957 et passe ainsi de 49.000 environ à plus de 100.000[2]. Cette progression paraît cependant éminemment corrélée à l'augmentation du nombre de représentations annuelles[3]. Les Centres Dramatiques tendent en effet à multiplier les tournées locales et à élargir leur territoire d'action. C'est notamment le cas pour le Centre Dramatique de l'Est et pour le Centre Dramatique de l'Ouest. L'inflation des tournées est à comprendre tout à la fois comme une réponse aux injonctions des pouvoirs publics à toucher un public large, aux nécessités économiques comme au succès des troupes sur un plan local.

Dans les années 1960, la construction de bâtiments spécifiquement rattachés aux CDN va entraîner une légère inflexion de la fréquentation par les publics locaux. Cela s'explique notamment, comme nous le verrons, par le développement de tournées nationales au détriment des territoires ruraux. Nous pouvons

[1] Le metteur en scène est alors surtout directeur d'acteurs, ce qui correspond à un rôle de chef de troupe. Les troupes sont assez fortement hiérarchisées et la délégation de la mise en scène nous semble être un indice du fait que cette fonction de se situe pas encore en haut de la hiérarchie des activités.
[2] Chiffres donnés par Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation… op.cit.*, p.199.
[3] *Ibid.*

également émettre l'hypothèse selon laquelle la constitution de lieux spécifiquement dédiés au théâtre a pu dissuader une fraction plus populaire du public.

S'agissant de sa morphologie, le public de ces Centres Dramatiques est assez homogène, malgré les efforts des animateurs pour toucher toutes les fractions de la population. Celui-ci se compose ainsi principalement de notables locaux et de professions intermédiaires[1]. Les classes ouvrières et paysannes restent très minoritaires. La nouveauté par rapport au théâtre bourgeois autrefois majoritaire dans les villes de province réside cependant dans l'importance du nombre d'étudiants et d'enseignants dans les rangs des spectateurs. C'est en ce sens qu'on peut considérer que la première décentralisation théâtrale a contribué à la constitution d'un nouveau public[2].

I.2.2 - Une croyance partagée en un théâtre émancipateur : l'influence de Théâtre Populaire

Ces pratiques reposent sur une croyance partagée en un théâtre émancipateur : cette conception civique et libératrice du théâtre repose comme nous l'avons montré sur les dispositions et expériences des animateurs qui initient la « première décentralisation ». Ces pratiques sont renforcées en tant que croyance non seulement par la référence au Théâtre National Populaire de Jean Vilar[3] mais également par l'encouragement de la revue *Théâtre Populaire*, très lue par les acteurs théâtraux de l'époque.

La revue est fondée en 1953 sous l'impulsion de Jean Vilar qui souhaite inventer un canal d'information autonome du TNP, une « revue de combat [4]». Vilar, précédemment attaqué par la droite puis par le Parti Communiste pour une mise en scène jugée réactionnaire de *La Mort de Danton*, souhaite que la revue défende les principes politiques du théâtre qu'il appelle de ses vœux, ce qu'il ne peut pas faire en tant que directeur d'une institution publique[5].

L'équipe de *Théâtre Populaire*, constituée de Bernard Dort, Roland Barthes, Guy Dumur, Morvan Lebesque (rédacteurs[6]) et dirigée par Robert Voisin, directeur des éditions de l'Arche,

---

[1] *Ibid.*
[2] Une analyse socio-historique de l'évolution du public de théâtre entre 1945 et 1990 est proposée dans le septième chapitre de cette thèse.
[3] Jean Vilar devient rapidement un modèle incontournable et ce, sans doute parce que son activité se concentre à Paris, où se situent les principaux instruments de reconnaissance (théâtres d'avant-garde et critiques des journaux nationaux).
[4] Cité par Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, Caen, éditions de l'IMEC, coll. « l'édition contemporaine », 1998.
[5] *Ibid.*
[6] Nous reviendrons ultérieurement sur les trajectoires de ces agents qui éclairent tout à fait les évolutions de la fonction sociale attribuée au théâtre entre l'après-guerre et le début des années 1970.

va soutenir fermement la démarche civique du TNP puis des troupes de la décentralisation dramatique. Pas moins de trois articles sont consacrés aux troupes de la décentralisation dans le premier numéro[1]. Sur la totalité des numéros (la revue est éditée de 1953 à 1964), les animateurs de la décentralisation théâtrale bénéficient d'un nombre d'articles non négligeable (parmi les membres de notre cohorte, on dénombre sept articles pour Antoine Bourseiller au Centre Dramatique du Sud-Est, cinq articles pour Jean Dasté à la Comédie de Saint-Étienne, huit articles pour Hubert Gignoux à Rennes puis à Strasbourg, treize articles pour André Reybaz à Arras, deux articles pour Jo Tréhard à Caen). La couverture de ce travail d'animation par la revue contribue à légitimer ces démarches au sein du monde théâtral parisien. Les articles y traitent à la fois d'esthétique mais aussi beaucoup d'animation et de relations au public. Ainsi l'éditorial du premier numéro s'inscrit-il dans une démarche de théâtre populaire proche des préceptes développés par les tenants de la première décentralisation : les auteurs de la revue s'opposent au théâtre de divertissement, « *art de vanité*[2] », qui aurait cessé d'être le « *miroir de la vie (…) pour se borner à n'être qu'un prétexte de récréations mineures*[3] » et ce, au détriment du public. Dans cette optique, l'objectif de la revue est de « *ranimer dans le public la notion d'un retour de l'art dramatique à sa dimension originelle* », en s'appuyant sur des « *exemples, […] par les réalisations de quelques animateurs de théâtre*[4] ». Le programme de la revue est défini comme suit :

> *« [Il s'agit d'accompagner] une grande révolution théâtrale concluant à la sincérité de l'acteur, à la grandeur des thèmes, au goût du public pour se rassembler devant un spectacle exhaustif. Le pire, dans ces conditions nouvelles, serait de recommencer l'erreur de naguère, de diviser à notre tour, au lieu d'unir*[5] *».*

Dans ce théâtre « unificateur » et « miroir du monde », c'est le public qui détient la primauté : les auteurs de l'éditorial se disent « *persuadés de la grande sûreté d'instinct du public qui lui fait déjà distinguer le bon du mauvais* ». *Théâtre Populaire* renverse ici la fonction de consécration de la critique en se positionnant comme un représentant du public plutôt qu'un

---

[1] Le premier numéro de la revue propose notamment une critique des spectacles d'André Reybaz (Arras) et Jo Tréhard (Caen). Morvan Lebesque y propose par ailleurs un reportage sur le Centre Dramatique de l'Ouest (Rennes).
[2] *Théâtre Populaire*, n°1, mai-juin 1953, p.3.
[3] *Ibid.*
[4] *Id.,* p.4
[5] *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

prescripteur de normes esthétiques. Il s'agit de renouer avec le public, de créer un lien direct avec ce dernier lors de la représentation, lien que la revue se propose d'accompagner.

I.2.3 - La multiplication d'initiatives locales pour le développement d'un théâtre populaire

Les premières expériences de la décentralisation et leur soutien – même minime – par les pouvoirs publics (au niveau municipal comme national) favorisent rapidement (dès le début des années 1950) la multiplication d'initiatives locales. Des troupes issues du théâtre amateur se constituent en province et obtiennent peu à peu une reconnaissance locale de leur travail, le plus souvent couronnée par un soutien de leur action par l'État. Si ces acteurs ne sont pas dotés de ressources relationnelles comparables (puisqu'ils ne viennent pas de Paris), ils s'appuient néanmoins sur l'expérience de leurs prédécesseurs pour s'imposer localement, dotant ainsi progressivement de nombreuses régions de France de leur troupe de théâtre populaire. Ces troupes, souvent oubliées des travaux relatifs à la décentralisation, vont prolonger pendant de longues années l'exemple d'un théâtre de troupe et la figure de l'animateur « complet ».

Dans notre cohorte, Jean Guichard dans les pays de Loire, Henri Dégoutin en Lorraine, comme André Mairal en Champagne, incarnent ce mouvement. Tous sont issus du théâtre amateur et ne bénéficient ainsi que de ressources sociales et artistiques[1] assez faibles qui ne leur permettront pas de développer une carrière hors de leur territoire d'origine[2]. Ils défendront durant toute leur carrière la mise en pratique du théâtre populaire sur le modèle de ce que leurs aînés Gignoux et Dasté ont initié. Pourtant, leur arrivée puis leur subventionnement sont freinés par les Centres Dramatiques déjà existants : Gignoux conteste à Mairal et Dégoutin le droit de s'installer en Lorraine, pointant le risque de mise en concurrence face au public potentiel ; le Centre Dramatique de l'Ouest, qui couvrait habituellement les Pays de Loire, voit d'un mauvais œil l'arrivée de la troupe de Guichard à Nantes. Ces troupes doivent paradoxalement se battre pour s'imposer aux côtés de Centres Dramatiques qui représentent pourtant leurs modèles. L'absence de ressources relationnelles comme de capital culturel à faire valoir ne leur permettra pas de bénéficier du même degré de reconnaissance que leurs aînés : arrivés un peu tard, parfois

---

[1] Voir chapitre premier de cette thèse, qui montre que ces acteurs, qui bénéficient d'un capital (social, artistique,, etc.) mineur à leurs débuts, seront par la suite marginalisés, notamment en raison de leur ancrage trop « local ».
[2] Henri Dégoutin restera en Lorraine jusqu'à la fin de sa carrière ; Jean Guichard maintiendra sa troupe dans les pays de Loire, entre Nantes et Angers ; André Mairal lui, va profiter d'une vacance à Besançon pour s'y installer, il n'aura pas d'autres opportunités de mobilité par la suite.

en concurrence avec des Centres Dramatiques implantés de longue date, ils seront par la suite disqualifiés par l'arrivée de nouveaux types d'animateurs au sein du secteur théâtral.

Jean Guichard, animateur de troupe en Pays de Loire

Jean Guichard naît dans un petit village de Bretagne, dans une famille modeste. Il grandit à Nantes où ses parents tiennent une petite épicerie. Jean Guichard explique son entrée dans le théâtre sur un registre vocationnel : c'est à l'école qu'il se découvre un intérêt pour le théâtre, en récitant des poèmes. Il pratique le théâtre en amateur dans un cadre scolaire puis, sur les conseils d'un spectateur venu le voir jouer, il se décide à s'inscrire au Conservatoire de théâtre de Nantes le jour de ses 16 ans. Cette initiative est contrariée par la guerre : pour éviter le Service du Travail Obligatoire (STO), il quitte Nantes et part sur les routes pendant trois ans (j'apprends plus tard dans l'entretien qu'il a reçu une croix de guerre pour son engagement lors de la deuxième guerre mondiale, je n'en saurai pas plus, Jean Guichard refusant de se livrer davantage). A la Libération, Jean Guichard a vingt ans et s'inscrit enfin au Conservatoire de Nantes. Il y rencontre des amis avec lesquels il monte ensuite une troupe : le 23 octobre 1948, ils présentent leur première pièce, *Le Malade Imaginaire*. Suite au succès rencontré, la troupe monte une deuxième pièce, plus contemporaine celle-ci, puisqu'il s'agit de *Virage Dangereux* de John B. Priestley. Cette fois, la tournée sera réduite ; suite à ce semi-échec, la troupe passe de douze à quatre membres, et se recentre sur les classiques du répertoire. Choix est fait de monter l'*Avare* : Jean Guichard n'obtient pas le rôle principal et, déçu, s'impose comme directeur de la troupe.

« *Je jouais Maître Jacques. Et Maître Jacques est un rôle qui est très intéressant mais enfin, c'est pas Harpagon. […] Alors je me suis dit ce jour-là, il mourut, mais ils ne m'auront plus ! Donc j'ai joué, j'ai rien dit. Là, j'ai pris la troupe en main, je me suis arrangé, on restait pas très nombreux, j'étais le seul à avoir 21 ans, donc le seul à pouvoir diriger la troupe. Donc c'est comme ça que la troupe, enfin la mienne, ça devenait ma compagnie. […] Les autres l'ont accepté. Parce que ça leur faisait moins de travail.* »

Jean Guichard retourne la situation : il met à profit son absence de légitimité en tant que comédien pour s'imposer à un poste d'animation, mêlant les fonctions de mise en scène, administration et organisation de tournées. Jean Guichard informe par la suite Pierre-Aimé Touchard, alors Inspecteur principal des spectacles à la Direction générale des Arts et des Lettres, en charge de la décentralisation dramatique et des jeunes compagnies, du travail mené par la troupe. Suite à quelques ajustements esthétiques et de répertoire[1], la troupe est subventionnée par le secrétariat aux Beaux-Arts en 1958. On lui reconnaît une

[1] Pierre-Aimé Touchard revient à plusieurs reprises à Nantes et dans la Région pour voir les pièces de la troupe : il reproche au départ des décors et une distribution mal pensés. Il suggère ensuite à la troupe de monter

certaine qualité artistique et on récompense sa capacité à toucher un large public local, dans une région où les propositions théâtrales sont alors peu nombreuses. La troupe fonctionne alors sur le modèle traditionnel des troupes pour l'époque : trois à quatre pièces sont montées chaque année, qui partent ensuite en tournée dans les localités voisines. Le répertoire s'équilibre, pour des questions budgétaires, entre une majorité de classiques et des pièces plus contemporaines (*Peer Gynt* d'Ibsen, *L'annonce faite à Marie* de Claudel, etc.). En raison de difficultés relationnelles avec le maire de Nantes, la troupe est transférée à Angers en 1968. Elle devient le Théâtre des Pays de Loire et obtient de la part du ministère les moyens de construire un chapiteau permettant de développer des actions artistiques et culturelles dans des communes dépourvues de théâtre. La troupe obtient le statut de Centre Dramatique National (CDN) en 1972, mais sera par la suite concurrencée au sein de la ville d'Angers par une initiative de la mairie qui souhaite accueillir un CDN fixe avec à sa tête un metteur en scène confirmé et nationalement reconnu. La troupe de Jean Guichard est alors rétrogradée au rang de Centre Dramatique Régional. Elle a pour vocation principale la diffusion d'un théâtre populaire dans les campagnes. Jean Guichard est peu à peu dessaisi de ses prérogatives par les pouvoirs publics, État comme mairie. La trajectoire de Jean Guichard est celle d'un animateur qui a toujours conservé le même cadre esthétique et est resté fidèle à la mission d'élargissement des publics à travers un usage traditionnel de l'itinérance. La disqualification dont il fait l'objet à travers sa progressive marginalisation esthétique et institutionnelle est symptomatique des changements à l'œuvre dans le champ théâtral à cette période ; Jean Guichard a pour seule ressource son ancrage local et son histoire passée de pionnier (même s'il n'est pas reconnu comme tel au niveau national puisqu'il n'a obtenu le label CDN que tardivement) et s'il parvient à pérenniser son activité pendant quelques années, c'est principalement grâce aux tournées rurales que son chapiteau facilite.

Un premier tournant va s'opérer à partir de la fin des années 1950 : le renouvellement progressif des esthétiques par une nouvelle génération d'agents et le développement de politique culturelles locales et nationales vont contribuer à transformer les pratiques d'animation et la relation au public et commencer à affaiblir le modèle de l'animateur complet.

Andromaque puis une comédie de Molière. Ces représentations du répertoire classique ont valeur de test pour la compagnie. Suite au succès public des deux pièces et à l'amélioration du contenu de ces dernières, Pierre-Aimé Touchard décide de subventionner la troupe. Dans une lettre issue des archives du secrétariat aux Beaux-Arts, Pierre-Aimé Touchard indique : « *Si les [comédiens] parisiens [engagés pour le spectacle Andromaque] ont manifesté leur supériorité, les Nantais se sont révélés capables de jouer avec correction, et même le rôle d'Hermione, confié à un autochtone, était parfaitement acceptable. Le spectacle a obtenu un vif succès. Dans ces conditions […] il me semble qu'il n'y a pas lieu de retarder davantage l'agrément de cette compagnie qui, en accord avec le Centre Dramatique de l'Ouest, donne des spectacles très dignes d'estime dans des localités qui n'ont guère l'occasion de recevoir des troupes valables.* » (AN Pierrefitte, 19800368 / 102)

I.3- L'affaiblissement progressif du modèle de l'animateur complet et du théâtre populaire à la fin des années 1950

Une nouvelle génération d'animateurs émerge à la fin des années 1950. Elle est composée d'individus nés dans les années 1930 et relativement moins marqués par l'éducation populaire ou l'expérience de troupe. La plupart s'initient au théâtre à travers une formation au jeu dramatique, à Paris, ou en province. C'est le cas de Roger Planchon (bien qu'un peu plus précoce puisqu'il constitue sa troupe au début des années 1950), de Gabriel Garran, de Pierre Debauche ou de Marcel Maréchal. Malgré une socialisation théâtrale plutôt fondée sur la pratique artistique, tous continuent de se référer, à leurs débuts tout au moins, au modèle du « théâtre populaire » de Jean Vilar. Ils s'inscrivent d'ailleurs dans une démarche analogue de recherche de publics. C'est à partir de 1954 et de la découverte de Brecht en France que des changements vont se faire jour et subrepticement transformer la fonction d'animation.

I.3.1 - Sédentarisation et recentrage de la consécration à Paris : la marginalisation du public local

Quand ces nouveaux prétendants apparaissent au sein du champ théâtral, les animateurs les plus installés, c'est-à-dire ceux bénéficiant d'un label de Centre Dramatique ou de Troupe Permanente, ont cependant déjà transformé leurs pratiques : l'obtention de subventions plus importantes, la superficie des régions que les troupes doivent couvrir nécessitent de s'organiser : une division du travail plus poussée apparaît et l'animateur est de moins en moins polyvalent.

C'est à cette époque que certains animateurs de notre cohorte se spécialisent dans l'administration et la gestion des troupes, le plus souvent parce qu'ils ont suivi des études de gestion avant de s'investir dans le théâtre[1]. Ils ont en charge la communication et la billetterie et s'occupent ainsi d'un pan du travail d'animation, tandis que la formation du spectateur à travers des ateliers de pratique échoit aux comédiens de la troupe. Notons que cette spécialisation n'est constatée que dans les troupes les plus soutenues : les dernières nées de la

[1] C'est le cas notamment de Georges Goubert à Rennes ou de Didier Béraud à Strasbourg, qui ont tous deux étudié à Sciences Po avant de s'engager dans une carrière théâtrale. Malgré cette spécialisation, ils conservent néanmoins de petits rôles de comédiens dans les pièces montées par la troupe.

décentralisation (Guichard, Dégoutin, Mairal) continuent à fonctionner en nombre restreint jusqu'au début des années 1960[1].

Certaines troupes sédentarisent progressivement leur activité dans les villes qui les accueillent, et réduisent *in fine* leur activité de tournée en milieu rural[2]. En effet, à partir des années 1955-1960, certains Centres Dramatiques investissent des bâtiments existants ou tâchent de bénéficier de la construction d'un lieu par la ville dans laquelle ils sont implantés.

Les troupes continuent certes à mener un travail important de diffusion de leurs spectacles sur le territoire local, mais il est moins systématique qu'auparavant. Parfois, quand la situation financière le permet, la tournée est opérée par une troupe de tréteaux, qui prend en charge la fonction d'animation rurale avec des spectacles plus légers : signe de la relative disqualification de ces tournées, elles sont la plupart du temps opérées par les étudiants de l'école du Centre Dramatique. C'est le cas à Strasbourg et à Saint-Étienne[3]. La sédentarisation de l'activité des troupes dans un lieu dédié pousse en outre ces dernières à spécialiser les fonctions des différents agents et à revoir leur mode d'organisation : il faut prendre en compte les contraintes techniques de l'établissement, ce qui justifie la création de postes de régisseurs ; la taille des plateaux de jeu nécessite d'autres types de décor ; les jauges s'élargissent, il faut faire venir un public plus important. La création d'établissements va ainsi encourager la professionnalisation et la différenciation des fonctions[4].

Par ailleurs, le développement d'un réseau de théâtres publics – Centres Dramatiques ou Troupes Permanentes – ouvre des possibles en termes de tournée nationale. D'autant qu'à partir des années 1960, de nouveaux festivals portés par de nouvelles troupes naissent en région parisienne, ce qui élargit encore le réseau. Malgré le développement d'une activité théâtrale reconnue en province, la reconnaissance artistique s'obtient encore à Paris. Le subventionnement par l' État n'est alors pas un gage entier de consécration : il l'est à la marge

---

[1] Les troupes de ces trois animateurs sont constituées d'un noyau de deux à trois personnes, consolidé autour de l'animateur et d'un ou deux comédiens fidèles. Tous sont très polyvalents et prennent en charge l'administration, la relation aux publics et l'organisation des tournées. Ils sont ponctuellement suppléés par du personnel spécialisé, éventuellement metteurs en scène extérieurs, décorateurs ou régisseurs techniques, mais c'est assez exceptionnel. Jean Guichard nous explique en entretien qu'il n'a embauché un administrateur que tardivement, à la fin des années 1960 : « Il y a eu un administrateur après, mais pas tout de suite. Je crois que le titre n'existait même pas à l'époque ! Il y a des titres maintenant qu'on emploie. Ah oui, il y avait quand même un comptable. Il y avait un comptable qui vérifiait les comptes sur le cahier à spirales ! » (Entretien avec jean Guichard, ibid.)

[2] C'est le cas par exemple du Théâtre De Bourgogne qui s'installe à Beaune en 1957.

[3] La Comédie de Saint-Étienne crée sa troupe de tréteaux en 1957

[4] C'est également le constat que fait Frédéric Chateignier à propos des MJC et des différents lieux d'animation culturelle. Voir Chateigner, *op.cit.*

pour certains des acteurs ayant démarré leur carrière en Province (c'est le cas de Jean Guichard et de Henri Dégoutin par exemple) mais pour les individus formés à Paris – et très majoritaires dans le réseau de la décentralisation dramatique – la présentation d'un spectacle dans la capitale est primordiale puisqu'elle permet de toucher la presse et les pairs qui travaillent dans les théâtres d'avant-garde.

L'importance de Paris comme lieu de consécration semblait s'être atténuée au début des années 1950, tout au moins au sein du champ théâtral public, en raison de l'importance attribuée au public dans l'établissement des critères de subventionnement. Avant cela, la reconnaissance des jeunes troupes s'opérait principalement à Paris, notamment à travers le concours des Jeunes compagnies[1]. Créé par l'inspecteur des Beaux-Arts Raymond Cogniat, avec l'intention d'accompagner « le renouvellement du théâtre et plus précisément la décentralisation[2] », le concours jouait un rôle essentiel de repérage des jeunes « talents ». Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1950 que des troupes sont parvenues, comme nous l'avons vu, à émerger localement. Les critères de reconnaissance utilisés par l'État à cette période reposent en effet davantage que précédemment sur l'implantation territoriale des troupes et c'est donc dans un cadre local qu'il s'agit de repérer les initiatives susceptibles d'être subventionnées. Les archives des inspecteurs du ministère des Affaires culturelles montrent bien l'importance attribuée à la relation aux publics[3]. Ainsi, le rapport que Pierre-Aimé Touchard consacre à Jacques Fornier en 1959 insiste-t-il sur « le public rural [qui] répond merveilleusement à l'appel qui lui est lancé » :

> *« J'ai assisté à une représentation du* Médecin Malgré lui *[…] dans le village de Molay – 1500 habitants. […] Nous pûmes nous rendre compte au cours de la représentation et de la discussion qui suivit de l'intérêt affectueux avec lequel sont suivis dans la région les efforts de ceux qu'on appelle aujourd'hui les " Fornier "[4]».*

Le rapport d'inspection de Touchard sur le travail mené par Jean Guichard, s'il est plus réservé concernant la qualité esthétique des spectacles (« *il manque [à Jean Guichard] un certain brillant qu'il n'aurait pu acquérir qu'après un séjour prolongé à Paris* »), appuie son soutien

---

[1] Plusieurs troupes cooptées pour une implantation en Province ont participé aux concours des Jeunes Compagnies : c'est le cas de Maurice Sarrazin qui obtient le prix du théâtre amateur en 1946, d'André Reybaz qui gagne le 2e prix du concours également en 1946 et les comédiens du futur centre draMatique de l'Ouest obtiennent le grand prix amateur en 1948.
[2] Pascale Goetschel, *op. cit.*
[3] Site Pierrefitte, Archives AN 19800368, cartons 102 (Fornier, Guichard), 103 (Lesage, Mairal), 104 (Planchon).
[4] AN 19800368 / 102, Rapport d'inspection Touchard / Fornier (1959)

à la troupe en raison du travail local qui est mené par la troupe : « *L'accueil du public est chaleureux […] et la compagnie Guichard jouit d'une réputation exceptionnelle de sérieux dans toute la Bretagne* [1]».

Les critères d'inspection vont cependant progressivement renforcer les considérations d'ordre esthétique et se fonder davantage sur la critique professionnelle qui s'est spécialisée dans le théâtre public[2]. Les archives nous montrent en effet une recrudescence de coupures de journaux dans les dossiers d'inspection des acteurs de la décentralisation théâtrale, pour la plupart rédigés depuis Paris. C'est à partir du début des années 1960 que Paris se réaffirme comme lieu incontournable de la consécration, point de départ d'un rayonnement national. S'il était couramment admis que le bon goût esthétique se situait à Paris (la remarque faite à l'endroit du travail de Jean Guichard, suggérant la nécessaire « *élimination des éléments locaux de la troupe*[3] » au profit d'acteurs formés à Paris, en atteste), les troupes locales parvenaient cependant à faire valoir leur qualité en raison de leur travail auprès des populations locales. L'augmentation du nombre de prétendants engendrée par les réussites de la décentralisation pousse à montrer ses spectacles à Paris pour y être repéré par les journalistes en vogue puis par les fonctionnaires d'État qui se déplacent moins en Province et privilégient la lecture de la presse dans leurs choix esthétiques[4]. L'enjeu des tournées à Paris relativise progressivement l'importance de la réception locale des pièces, tout à la fois pour le ministère, mais également pour les troupes, d'autant que la nécessité de plaire au public est économiquement moins forte en raison de l'augmentation progressive des subventions. Hubert Gignoux déplore, dans son autobiographie, avoir intégré cet état de fait :

> *« Dès lors que la critique parisienne est la principale distributrice des grades dans la hiérarchie théâtrale, dès lors que les autorités de tutelle prennent en compte ses verdicts pour distribuer à leur tour les postes et les subventions, comment veut-on que la décentralisation ne vienne pas demander à Paris l'aval dont elle a besoin ?*[5] *».*

---

[1] AN 19800368 / 102, Rapport d'inspection Touchard / Guichard (1959)
[2] Voir chapitre 3.
[3] Site Pierrefitte, AN19800369 / 102. Rapport d'inspection Touchard / Guichard.
[4] L'appui sur la presse pour effectuer des choix en terme de nominations peut s'expliquer au départ par l'absence d'un nombre suffisants d'inspecteurs ; ensuite par la nécessité pour l'Étatde légitimer son intervention en s'appuyant sur une expertise qui lui est extérieure.
[5] Hubert Gignoux, *Histoire … op.cit.*, p.383.

À l'instar d'une partie importante des signataires de la Déclaration de Villeurbanne, il succombe aux tournées parisiennes : il le justifie par la nécessité de voir son travail reconnu pas les instances de légitimation, mais les archives du Centre Dramatique de l'Est nous montrent également que les tournées parisiennes lui permettent de conserver au sein de sa troupe des comédiens pour qui la consécration nationale est essentielle et sans laquelle ils auraient quitté Strasbourg[1]. Or, Gignoux souhaite conserver ses comédiens : non seulement, parce que, en tant que « vedettes » parisiennes, ils permettent d'attirer un public nombreux, mais également parce qu'ils ne sauraient être remplacés par une main d'œuvre locale en raison, à l'époque, de la faiblesse des formations à l'art dramatique dans les villes de province. La recentralisation paradoxale de la reconnaissance des troupes de la décentralisation est ainsi liée à de nombreux paramètres qui constituent autant d'injonctions indirectes qui se surajoutent aux stratégies personnelles des directeurs de troupe.

L'institutionnalisation du secteur dramatique agit ainsi indirectement sur le rapport au public : le travail d'animation auprès des publics se transforme peu à peu avec l'affaiblissement des tournées rurales. Le public perd par ailleurs son rôle – certes relatif - de consécration aux yeux de l'État en raison de la recentralisation de la critique. Ces phénomènes sont renforcés par la trajectoire de nouveaux entrants dans le champ, moins marqués que leurs aînés par les théories de l'éducation populaire.

I.3.2 – L'esthétique brechtienne et la politisation du rôle du théâtre

Les transformations esthétiques à l'œuvre dans le champ vont également amener les agents à penser différemment le rôle du théâtre, sans pour autant lui dénier son caractère social. L'importation de Bertolt Brecht en France est réputée avoir contribué à l'émergence d'un théâtre plus engagé politiquement[2]. La réception des premières représentations de l'auteur allemand mises en scène par le *Berliner Ensemble* à Paris en 1954 peut être perçue *a posteriori* comme une remise en cause du principe unificateur porté par le théâtre populaire, au profit d'un

---

[1] On trouve dans les archives du théâtre plusieurs correspondances dans lesquelles Gignoux se plaint des contraintes liées à la centralisation de la consécration à Paris : ses comédiens les plus connus (et qui à ce titre font aussi venir du public) demandent à ce que des tournées à Paris soient organisées afin de conserver leur capital relationnel.

[2] Nous reviendrons sur les conséquences esthétiques de l'importation de Brecht en France dans le prochain chapitre.

théâtre plus politique, fait pour diviser[1]. Si les théories brechtiennes ouvrent bien la voie à une nouvelle conception du rôle du théâtre[2], il faut cependant relativiser la portée immédiate de ces représentations : les spectacles de Brecht étant uniquement diffusés à Paris, nombreux sont les animateurs de la décentralisation qui n'ont pas vu ces pièces et ont dû attendre plusieurs années avant de découvrir le travail scénique de l'auteur allemand. Les théories de Brecht vont cependant être véhiculées par la revue *Théâtre Populaire*[3] qui va alors renverser totalement son point de vue quant à la fonction critique du théâtre, en revendiquant un théâtre critique face au théâtre unificateur que la revue avait jusqu'ici défendu.

La réception de Brecht par les animateurs de l'époque est très contrastée : chacun va en effet s'approprier Brecht de manière différenciée, en adaptant sa lecture à ses propres pratiques ou aux opportunités offertes. Ainsi, les lectures que Jean Dasté et Roger Planchon font respectivement de Brecht divergent profondément. Jean Dasté monte *Le Cercle de Craie Caucasien* en 1957 : joué d'abord au Théâtre des Champs-Elysées à Paris, le spectacle tourne ensuite dans toute la France et bénéficie d'un succès considérable. Dasté ne s'intéresse pas à l'aspect politique de la pièce mais, déclare-t-il[4], davantage à son contenu poétique et humain. Ce parti-pris lui attire les foudres de la revue *Théâtre Populaire*[5] qui possède à l'époque le monopole de la lecture légitime des œuvres de Brecht en France[6] et contribuera – paradoxalement, car le spectacle est un succès public – à délégitimer la posture esthétique de Jean Dasté au sein de l'avant-garde parisienne[7]. Planchon trouve au contraire dans le théâtre de Brecht un renouvellement propre à remettre en cause les préceptes esthétiques du théâtre

---

[1] Voir Daniel Mortier, *op.cit.*
[2] Voir chapitre 3.
[3] Une partie importante du 3e chapitre de cette thèse est consacrée à la revue.
[4] Archives privées Jean Dasté, coupures de presse.
[5] On assiste en même temps à un retournement de la revue *Théâtre Populaire* qui redevient alors prescriptrice de l'avant-garde tandis qu'à sa création elle souhaitait se positionner du côté du public, rejetant le rôle prescripteur de la critique.
[6] Et cela du point de vue de la critique théâtrale bien sûr, mais également en terme de droits d'auteurs puisque Robert Voisin, rédacteur en chef de la revue, est également directeur de la maison d'édition l'Arche qui édite les œuvres de Brecht en français et gère ses droits. D'ailleurs, Dasté rappelle que les critiques de la revue ne se privaient pas d'exercer un droit moral sur le théâtre de Brecht et l'utilisation qui en était faite : « *Autour d'une grande table, dans une pièce de la revue, rue Saint-André-des-Arts, étaient assis les collaborateurs de Robert Voisin : parmi eux, Roland Barthes, André Gisselbrecht, Guy Dumur, Bernard Dort. Assis au bout de la table, je dus subir toutes sortes de questions […] Où nous étions-nous documentés ? […] J'avais à répondre à un interrogatoire souriant mais sévère. L'événement ayant lieu malgré eux, ils écoutaient mes réponses, réservant leurs jugements. Ils avaient l'air étonnés d'apprendre que nous avions davantage considéré le contenu poétique et humain de la pièce que le contenu politique, celui-ci devant selon nous ressortir naturellement, sans qu'il soit besoin de le souligner* » (Marie Gil, *Roland Barthes, au lieu de la vie*, Paris, Flammarion, 2012).
[7] A partir de là, Dasté ne présentera que peu de spectacles à Paris et recentrera ses activités à Saint-Étienne et dans sa région.

populaire. Le jeune metteur en scène sera rapidement reconnu comme un tenant du brechtisme en France : il défend dans un article de *Théâtre Populaire* la posture théâtrale de ce dernier :

> *« La place que l'auteur du* Cercle de Craie caucasien *et de* La bonne âme de Setchouan *accorde aux spectateurs est une petite révolution dont nous commençons à ressentir l'efficacité. Le genre de participation qu'il nous demande a dégonflé quelques baudruches : la psychologie, les passions de l'homme, le moralisme bourgeois… Nous voyons Mère Courage, Shen-Té, Galy Gay, et nous n'avons pas à débattre de « leurs » problèmes, mais directement ils revoient aux nôtres. […] L'apport purement scénique de Brecht n'a pas fini de nous surprendre. Déjà nous savons que le travail énorme du Cartel, de dépouillement et de stylisation, est dépassé par le réalisme de Brecht (qui n'est évidemment pas le réalisme d'Antoine).* [1]*»*

Planchon prolonge l'admiration qu'il a pour le metteur en scène et écrivain : « *Et enfin, ce n'est pas si souvent que se rencontre un grand poète dramatique chez un directeur de théâtre* ». Ces prises de position radicales qui supposent à la fois un changement de perspective par rapport au public et un renouvellement formel suscitent des conflits entre les tenants d'un théâtre plus classique et les défenseurs d'un Brecht radical et politique, dans la lignée de ce que la revue *Théâtre Populaire* défend[2] : Roger Planchon entre ainsi en concurrence avec Jean Dasté, installé à une cinquantaine de kilomètres seulement de Villeurbanne, où il a pris ses quartiers[3]. A l'instar des animateurs de cette génération, il aura trouvé dans la dramaturgie brechtienne un espace de distinction face aux tenants du théâtre populaire.

I.3.3 - La légitimation d'une assise spécifiquement ouvrière

La réception de Brecht en France va favoriser la politisation des discours artistiques et des pratiques en direction des publics. C'est dans cette perspective qu'on peut notamment comprendre la volonté de Roger Planchon de renforcer sa collaboration avec le milieu syndical. Quand il prend la tête du Théâtre de la Cité à Villeurbanne en 1957, il s'appuie sur le réseau *Travail et Culture* pour élargir le public qui fréquente l'établissement : lors des

---

[1] *Théâtre Populaire*, N°11, janvier-février 1955, pp. 65-67.

[2] Cependant, *Théâtre populaire* sera plus critique vis-à-vis de la lecture que Planchon opère de Brecht dans sa mise en scène de *Schweyk*, en 1961. Cela n'ébranle pas pour autant la réputation de Roger Planchon, signe sans doute de l'influence déclinante de la revue à partir du début des années 1960.

[3] Dasté le dira d'ailleurs dans ses mémoires : « La présence de l'équipe de Roger Planchon était pour nous un stimulant mais aussi une concurrence » (Jean Dasté, *Voyage d'un comédien*, Théâtre Ouvert, Stock, 1977).

représentations d'*Henry IV*, l'équipe du théâtre diffuse, avec l'accord de la CGT, de la CGC et de la CFTC, un questionnaire demandant leur soutien aux travailleurs, « militants syndicalistes, délégués culturels, ouvriers et employés, artisans, cadres et ingénieurs[1] » et leur propose différentes formules d'abonnement. *Travail et Culture* organise des rencontres avec les comités d'entreprises des grosses usines de la région lyonnaise, à la Rhodiaceta ou chez Berliet. Roger Planchon prend là exemple sur le TNP de Jean Vilar pour élargir et populariser le public villeurbannais : politique tarifaire attractive, présentation préalable des spectacles, publication du journal *Panorama* qui vient donner des éléments explicatifs sur les spectacles présentés.

Si le TNP inspire les modalités de la médiation, Roger Planchon s'en démarque cependant inscrivant le public spécifiquement ouvrier au centre de sa démarche. L'objectif est double : il s'agit de convaincre la municipalité de Villeurbanne du bien-fondé de sa nomination à la tête du théâtre (la ville lui a donné un an pour faire ses preuves), en même temps que cette assise ouvrière vient donc légitimer la dimension politique et sociale de son théâtre. D'abord acteur de cette démarche en direction des travailleurs, Roger Planchon délègue ensuite peu à peu cette fonction de médiation à sa secrétaire générale, Madeleine Sarrazin. Cette dernière est recrutée en 1960 : secrétaire sténotypiste, communiste et syndicaliste, elle travaillait auparavant pour le comité d'entreprise de l'Office des transports lyonnais et collaborait régulièrement avec l'association *Travail et Culture* où elle s'était familiarisée aux problématiques culturelles[2]. Son recrutement va permettre à Roger Planchon de bénéficier de la confiance des comités d'entreprise et de développer les « abonnements de groupe » qui fidéliseront une partie du public. Madeleine Sarrazin est une militante culturelle convaincue :

> *« L'une des plus grandes préoccupations de tous les Centres Dramatiques est l'organisation du public. Ce mot d'organisation s'entend dans son sens le plus large. Il signifie également l'extension du public à de nouveaux milieux sociaux. Chacun sait combien sont vastes ces milieux à intéresser, tant étaient – et sont encore – limitées les couches qui vont au théâtre [3]».*

Selon elle, les théâtres représentent un « outil essentiel à cet élargissement ». Elle défend dans ce cadre un travail d'action culturelle, « *l'effort ne [devant] pas se limiter au spectacle seul. Il doit concerner les diverses activités culturelles auxquelles chacun peut prétendre[4]*». C'est à la

---

[1] Emile Copfermann, *Planchon,* éd. l'Age d'Homme, 1969.
[2] Voir Lucien Marest, « Disparition de Madeleine Sarrazin *», l'Humanité*, 4 août 2005.
[3] Madeleine Sarrazin, « L'organisation du public », *Cité Panorama*, octobre-décembre 1964, n°3.
[4] *Ibid.*

fois sur ses spectacles et sur cette réussite en terme d'élargissement des publics que Roger Planchon va tirer sa reconnaissance et son assise locale.

Le cas de Jacques Kraemer en Lorraine est également tout à fait exemplaire des transformations qui ont cours. Ce dernier, né à Nancy, s'est formé au Conservatoire national d'art dramatique à Paris. Fort des théories brechtiennes acquises lors de sa formation, engagé au sein du Parti Communiste, Jacques Kraemer retourne en 1963 dans sa Lorraine natale où il fonde le Théâtre Populaire de Lorraine. Son objectif est, dit-il, de fonder « un théâtre militant, de combat [1]» dans une Lorraine, « terre vierge de théâtre ». Il se confronte alors à la présence de troupes travaillant depuis déjà quelques années sur le territoire, parmi lesquels Henri Dégoutin. Leurs points de vue s'opposent, à l'image de leurs positions dans l'espace théâtral : Dégoutin est issu du théâtre amateur, bénéficie de subventions locales et développe un théâtre qu'il revendique populaire, à destination du plus large public possible ; Jacques Kraemer défend lui un théâtre professionnel, « exigeant », ayant vocation à politiser en premier lieu les ouvriers du bassin minier lorrain. Les revendications d'exigence artistique comme d'engagement politique servent à le distinguer de Dégoutin, renvoyé à l'image d'un théâtre populaire devenu « ringard » :

> *« Il était pas professionnel, c'était un amateur, il était très mauvais. Très mauvais comme metteur en scène, très mauvais comme comédien. Moi j'avais une formation réelle si vous voulez. J'avais fait six ans d'études au plus haut niveau, j'avais été élève de Fernand Ledoux, enfin je savais de quoi je parlais ! Et j'avais une vraie vocation artistique, ce qui n'était pas son cas. […] Moi évidemment en présentant des auteurs comme Adamov, Brecht, Boris Vian à l'époque, Beckett, etc., dans des villes ouvrières, vous voyez que la fréquentation n'était pas assurée. Alors je faisais aussi des matinées scolaires, avec des classiques que je montais, mais on a été en concurrence pendant des années parce qu'il cherchait à me priver de subventions.[2] »*

L'opposition de Jacques Kraemer à Henri Dégoutin est symptomatique du mouvement qui s'initie au début des années 1960 : la politisation du discours théâtral, fortement influencée par Brecht et très certainement renforcée par l'engagement partisan de nombre des nouveaux acteurs de la décentralisation, devient un moyen pour les nouveaux entrants de se distinguer des tenants du théâtre populaire. Elle est corroborée par la professionnalisation artistique de ces

---

[1] Entretien avec Jacques Kraemer, 7 février 2014, Paris.
[2] *Ibid.*

nouveaux acteurs qui leur permet de défendre un savoir-faire spécifique face aux animateurs complets qui s'étaient formés « sur le tas ».

Pour Roger Planchon et Jacques Kraemer, l'assise ouvrière représente ainsi un moyen de renforcer la pertinence artistique de leur travail, et affirme ce mouvement de distinction critique et de spécialisation qu'ils incarnent. Ce double processus sera renforcé, nous le verrons, par les événements de Mai 1968.

C'est ainsi un faisceau d'éléments qui vient transformer à la fois le regard normatif porté sur la fonction sociale accordée au théâtre ainsi que la manière d'organiser le rapport au public : le développement des activités théâtrales publiques contribue en effet à la recentralisation de la consécration à Paris et tend ainsi à affaiblir les pratiques d'animation portées par les agents du théâtre populaire ; ces derniers sont en outre bousculés à partir de la fin des années 1950 par l'émergence d'une jeune génération porteuse d'innovations esthétiques et politiques qui propose un théâtre dirigé spécifiquement sur la classe ouvrière et non plus sur la totalité de la population. Si beaucoup de ces agents conservent alors le titre « d'animateur », ils insistent davantage que leurs aînés sur leur travail de metteur en scène. La distinction progressive qui s'opérera entre créateur et animateur sera le fruit d'un processus concomitant de radicalisation des formes esthétiques tout au long des années 1960[1] et de spécialisation du métier d'animateur à la même période. Cette distinction rendra la position de l'animateur complet obsolète.

II- 1959-1968 : le développement de nouveaux principes d'animation

Les pratiques d'animation qui ont cours jusqu'à la fin des années 1950 vont faire l'objet d'importants renouvellement au sein des villes de la couronne rouge parisienne à partir du début des années 1960. La rencontre entre de jeunes agents et des adjoints communistes va favoriser le développement d'une animation centrée sur la pratique amateur (I.1). Ces initiatives vont s'opposer aux tentatives d'organisation du champ opérées par le ministère des Affaires culturelles qui, dès sa création en 1959, va également proposer une définition renouvelée du

[1] Voir chapitre 3.

métier d'animateur culturel séparé tout à la fois du travail créateur et de l'éducation populaire (II.2). Ces deux mouvements concomitants vont contribuer à concurrencer assez durablement le théâtre populaire des aînés. Nous verrons pourtant que la fonction d'animation va rester cantonnée à une définition floue et changeante et ce, jusqu'à la fin des années 1960. En effet, si la politique menée par Malraux aboutira finalement à une séparation des fonctions d'animation et de création, c'est seulement au terme d'années d'expérimentation du métier d'animateur, aussi diverses que nombreuses (II.3).

II.1 – Entre théâtre et éducation populaires : la pratique amateur comme principe d'animation au sein des villes communistes

Au début des années 1960, de jeunes animateurs investissent les villes de la couronne rouge parisienne et fondent ainsi ce qui sera plus tard qualifié de « deuxième décentralisation théâtrale ». L'influence du Parti Communiste comme la composition de la population vont favoriser le développement de pratiques d'animation spécifiques, par ailleurs très influencées par l'éducation populaire. C'est dans cette tradition que plusieurs membres de notre cohorte ont développé la pratique amateur au sein même de leurs établissements, initiant par là même de nouvelles pratiques de mise en relation entre une œuvre et son public.

II.1.1 - Le rapport au public dans les théâtres de la Couronne rouge parisienne (années 1960)

Quand Gabriel Garran et Pierre Debauche investissent respectivement les villes d'Aubervilliers et de Nanterre, ils n'ont probablement qu'une idée assez floue des pratiques qu'ils vont spécifiquement mettre en œuvre pour toucher un public local qu'ils ne connaissent d'ailleurs pas. Le travail mené par ces agents nouveaux venus est en effet moins le fruit d'un militantisme culturel que d'une série d'injonctions, d'opportunités et de trajectoires.

Au début des années 1960, Gabriel Garran est un jeune acteur à la recherche, à l'instar de ses prédécesseurs de la première décentralisation, d'un territoire à investir. La province étant déjà occupée par un nombre désormais conséquent de troupes, il prospecte la banlieue parisienne, territoire encore vierge de théâtre et pourtant dirigé par des mairies en attente d'animation théâtrale. Il rencontre Jack Ralite qui lui propose d'animer un atelier théâtre dans sa ville d'Aubervilliers. C'est l'éducation populaire qui est alors le modèle de la politique

culturelle que l'adjoint défend puisqu'il envisage de proposer aux citoyens de sa ville une formation par les loisirs actifs, proche de la tradition auto-éducative. Garran y crée donc une école d'art dramatique composée d'albertivillariens. Il la baptise groupe « Firmin Gémier », en référence au promoteur du théâtre populaire des années 1920.

> *« [Jack Ralite] me suggère de m'occuper de l'Amicale des Moniteurs. J'accepte tout de suite : ils sont sept, puis ils sont 40, mais ils vont devenir le fer de lance du désir de théâtre à Aubervilliers. Je constitue avec ce groupe l'atelier de théâtre Firmin Gémier. En pleine communauté de conviction et d'action, avec Ralite, on se lance dans le festival d'Aubervilliers en juin 61 […] Nous avons commencé dans l'indifférence la plus générale, comme toujours, et sans moyen matériel. Nous avons donc tenté d'appliquer les leçons de Vilar et de Planchon. Nous avons d'abord constitué un groupe de jeunes destinés à l'agitation locale. Un cours d'art dramatique nous permettait de les rassembler. L'esprit des cours était plus proche du club sportif que du conservatoire. Ces jeunes faisaient de la prospection dans la région : porte à porte, prise de parole en usine, sorties théâtrales, expositions tournantes…[1]».*

Si Gabriel Garran convoque *a posteriori* les expériences de Jean Vilar et de Roger Planchon, - ce sont ceux qui ont gagné la bataille mémorielle du théâtre public – la citation ne nous montre pas moins que la pratique amateur s'appuie fortement, dans la pratique, sur la tradition de l'éducation populaire. Les syndicats et le Parti Communiste en sont les relais tout indiqués. A Aubervilliers, pas de travail de tournée comme dans les troupes du théâtre populaire, mais des ateliers réguliers menés auprès de la population. Ces ateliers donnent lieu à des représentations en fin d'année qui aboutissent à la création du premier Festival d'Aubervilliers en 1961, dans le gymnase de la ville : *La Tragédie optimiste* de Vichnievski[2] est jouée pour trois représentations devant 3.500 spectateurs, un chiffre alors assez exceptionnel. Ce sont donc des spectacles amateurs qui sont montés, mis en scène et animés par un professionnel. La construction d'un lieu dédié à l'activité théâtrale déployée par Gabriel Garran est envisagée à partir de 1962, et le théâtre ouvrira finalement ses portes trois ans plus tard, en 1965. L'apparition d'un théâtre « en dur » ne marque pas pour autant le coup d'arrêt de la pratique amateur. Gabriel Garran écrit ainsi pour le texte d'inauguration du festival de 1967 :

---

[1] Extrait d'une interview dans la revue *Combat*, 6 décembre 1966.
[2] Garran fait le choix, politiquement situé, de monter une pièce célébrant la Révolution Russe de 1917.

« Cette initiative qui va durer dix jours et que nous préparons depuis de nombreux mois a ceci de particulier qu'elle va renverser exceptionnellement le rapport habituel d'un théâtre avec son public (puisqu'à la limite c'est le public qui monte sur plateau) (…). Nous avons proposé à nos collectivités associées, aux CE, MJC, aux lycées, aux centres culturels communaux de venir présenter leurs propres réalisations artistiques et culturelles. Nous avons mis pour cela le TC[1] à leur disposition. Nous ne nous sommes pas placés du point de vue de la création professionnelle et spécialisée, mais de celui de l'expérience artistique au niveau le plus populaire.[2]».

La programmation elle-même est emblématique de ce métissage puisque le festival propose une alternance de spectacles amateurs dont les rôles sont tenus par des habitants d'Aubervilliers et de spectacles professionnels, de théâtre ou de variété.

Si Gabriel Garran soutient à ce point l'activité amateur, c'est sous l'effet d'un contexte local favorable à l'éducation populaire (le Parti Communiste est encore proche des réseaux du type *Peuple et Culture* et Garran est lui-même membre du Parti Communiste), ainsi qu'en raison de ses socialisations antérieures. Gabriel Garran est en effet lui-même issu du théâtre amateur : venu du collectif *Espoir*[3] qu'il intègre en 1951, collaborateur de différentes troupes de théâtre amateur, Gabriel Garran fonde le groupe « Romain Rolland », puis, en 1954 le collectif « 14 juillet » avant de s'investir, professionnellement cette fois, à Aubervilliers. Pour l'orphelin de guerre qu'il est (son père, juif, est mort en déportation), issu d'un milieu modeste, autodidacte, le théâtre amateur, associé au militantisme, représente une façon de briser le destin qui lui est assigné.

Ces groupes contribuent également à le familiariser avec le théâtre d'avant-garde. C'est la raison pour laquelle il défend, à Aubervilliers, la conciliation de la pratique amateur avec un théâtre de recherche. *« Je voulais pas faire un théâtre pour convertis, je défendais un théâtre qui a quand même une ouverture, des recherches…[4] ».* C'est grâce à cette position assez inédite cumulant un intérêt pour la pratique amateur et innovation esthétique qu'il se fera progressivement un « nom » dans le champ théâtral.

---

[1] Le TC désigne le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, nom choisi par Gabriel Garran et la mairie d'Aubervilliers pour le théâtre une fois construit.

2 Manuscrit de Gabriel Garran, texte préparatoire à l'inauguration du festival, archives 4° COL 37 / 33 / BNF / Site Richelieu.

[3] Le groupe Espoir est une troupe de théâtre amateur très proche du Parti Communiste Français. Elle est présentée comme l'héritière du groupe Octobre.

[4] Entretien avec Gabriel Garran, le 11 mars 2014, Paris.

D'autres expériences situées dans la couronne rouge parisienne vont se développer sur le terreau du théâtre amateur. Pierre Debauche crée le festival d'art dramatique de Nanterre en 1965, avec le soutien de la mairie communiste et de son adjoint à la culture, Raymond Barbet. Comédien de formation et de métier (il a déjà joué dans de nombreuses pièces au sein du secteur professionnel), Pierre Debauche y propose une programmation professionnelle constituée de pièces de répertoire classique comme contemporain mises en scène par ses soins ainsi que par quelques compagnies parisiennes invitées. Mais son travail sur place ne se limite pas à la diffusion de ces spectacles jugés « de qualité » : appuyé par l'association *Peuple et Culture*, qui organise de nombreux débats, Pierre Debauche intègre à sa programmation des pièces en langue étrangère (principalement en portugais et en dialecte marocain et algérien à destination des travailleurs immigrés de la ville) et adjoint au festival « officiel » un festival de théâtre amateur dont l'objectif est de montrer les pièces produites lors des ateliers menés tout au long de l'année. Comme à Aubervilliers, il s'agit de constituer un public local à partir de la pratique des habitants. L'appui des réseaux d'éducation populaire et du Parti Communiste, pour lesquels la pratique importe tout autant qu'être spectateur n'est pas étranger à cette démarche. Au-delà d'une démarche de socialisation théâtrale, l'objectif plus général est d'intégrer socialement ces populations : il s'agit de les intégrer à un travail collectif, de les amener à réfléchir à leur propre condition et, parfois, de leur permettre l'apprentissage de la langue française. Le travail mené auprès des travailleurs immigrés, qui sont eux aussi invités à participer aux ateliers d'art dramatique, est à cet égard exemplaire du travail mené dans la périphérie parisienne par la CGT et le PCF à cette époque[1].

Le public des théâtres de la couronne rouge parisienne pendant les années 1960

A l'instar des expériences de la première décentralisation théâtrale, les initiatives menées dans les villes de la couronne rouge parisienne contribuent, tout au long des années 1960, à la constitution d'un public local. La réussite de ces animateurs réside principalement dans la composition de ce public qui compte, à Aubervilliers par exemple, plus de 15% d'ouvriers[2]. Cette proportion n'est certes pas représentative

[1] Voir à ce propos Stéphane Beaud, Michel Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière, Enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard*, Paris, la Découverte, 2012.
[2] Daniel Urrutiaguer, « Les visions d'un théâtre populaire à Aubervilliers sous les directions de Gabriel Garran et de Didier Bezace », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 49, 2011, p. 93-111.

de la population d'Aubervilliers (qui compte 56% d'ouvriers) mais est nettement supérieure à la proportion habituellement retrouvée dans les théâtres de villes équivalentes en termes de population.

La réussite de ces théâtres tient indéniablement au maintien de la pratique amateur jusqu'au milieu des années 1960. Les groupes d'apprentis comédiens sont en effet importants (parfois plus d'une centaine de participants) et constituent tout à la fois le cœur du public du théâtre en même temps que de précieux relais au sein des quartiers populaires. En outre, le travail d'animation qui est spécifiquement mené en direction du public ouvrier permet de toucher une fraction de la classe ouvrière : les rencontres organisées en amont et en aval de la représentation, la publicité effectuée dans les usines, l'existence d'animateurs relais au sein des Comités d'entreprises sont autant de moyens permettant de faire connaître l'activité de ces théâtres.

On observe une réussite analogue au théâtre de la Cité de Villeurbanne où Planchon met en œuvre des modalités d'animation assez similaires[1].

II.1.2 - La disqualification progressive de la pratique amateur

Peu à peu, le théâtre amateur va disparaître des établissements culturels de la couronne rouge parisienne sous l'effet conjugué de la taille grandissante des saisons et des missions dévolues à ces établissements, et de la transformation des profils des animateurs. La disparition de la pratique amateur peut s'expliquer par différents facteurs, allant de l'affaiblissement progressif des associations culturelles et syndicales de quartier à la prééminence progressive de la création dans les stratégies de reconnaissance des directeurs, en passant par des stratégies changeantes des mairies hôtes : ce qui se produit, c'est une transformation assez rapide des formes d'animation.

Une observation de la programmation annuelle du théâtre d'Aubervilliers (hors festival) laisse apparaître à partir de la moitié des années 1960 une progressive professionnalisation des propositions artistiques qui va affecter le rapport au public. Un important travail est alors mené avec les comités d'entreprises et les collèges et lycées pour élargir le public touché. Cette tâche est peu à peu déléguée à des animateurs spécialisés : la différenciation progressive entre l'amateurisme et le professionnalisme va graduellement redéfinir la fonction de l'animateur culturel et finir par le différencier totalement de l'artiste. Cette différenciation est renforcée par le développement des tournées des spectacles de Gabriel Garran, qui jouit alors d'un certain

[1] L'analyse socio-historique de l'évolution des publics présentée dans le chapitre 7 vient compléter utilement ce rapide tableau.

succès : nombre de ses spectacles tournent dans des entreprises, des MJC et des foyers de jeunes. Si l'ouverture aux publics populaires reste significative, les spectacles présentés sont désormais professionnels : cette prépondérance des troupes professionnelles est également soutenue par le secteur Jeunesse et Sports et les MJC qui programment à leur tour les spectacles produits par les Centres Dramatiques.

Pierre Debauche abandonne la pratique du théâtre en langue étrangère dans le courant des années 1970, suivant en cela les injonctions de nombreuses mairies communistes à la lutte contre la constitution de ghettos, ce qui représente un signe patent de l'effritement de la base populaire des théâtres de banlieue[1]. L'abandon de ces pratiques est également lié au resserrement de sa propre activité sur la création.

L'abandon de la pratique amateur par ces deux agents est également le signe d'une séparation désormais plus marquée entre les activités artistiques et celles prenant en charge la relation avec le public. L'affaiblissement de ces pratiques spécifiques s'explique également par les tentatives concomitantes de définition par l'Etat de pratiques d'animation centrées sur la réception des chefs-d'œuvre.

II.2- Animation culturelle et animation socio-culturelle : différenciation institutionnelle et professionnalisation

C'est une histoire qui a été maintes fois étudiée[2] et il est pourtant essentiel d'y revenir : la séparation institutionnelle, au début des années 1960, entre le secteur éducatif et le secteur artistique a eu d'importants effets sur les pratiques des acteurs culturels, et particulièrement sur celles des animateurs. Nous verrons que les tentatives de séparation institutionnelle entre création et animation ne se traduiront pas aussitôt par une spécification claire des fonctions des animateurs face aux créateurs. La rupture va d'abord concerner l'opposition entre le secteur artistique et culturel et le secteur socio-culturel.

---

[1] Voir Julian Mischi, *Le Communisme désarmé*, Marseille, Agone, 2014. Julian Mischi montre dans cet ouvrage que les discours de solidarité entre ouvriers nationaux et étrangers vont progressivement s'effacer au profit de la lutte contre la « constitution de ghettos » (op.cit., p.208). Ce point éclaire l'essoufflement des programmations en langue étrangère à Nanterre à partir du milieu des années 1970.

[2] Voir Pascale Goetschel, *La décentralisation…, op.cit.* ; Vincent Dubois, *La politique culturelle..., op.cit.* ; Philippe Urfalino, *L'invention…, op.cit.*

II.2.1 – L'affirmation institutionnelle d'un champ spécifiquement culturel

La création du ministère des Affaires culturelles en 1959, correspond à ce que Vincent Dubois définit comme une « politique de rupture[1] ». Malraux exprime son rejet de la pédagogie à travers une phrase devenue célèbre : « La connaissance est à l'université ; l'amour, peut-être, est à nous[2] ». Le ministre des Affaires culturelles évoque alors en termes assez clairs la séparation du travail artistique des loisirs au sein de l'organigramme de l'État, répartissant art et éducation respectivement au sein du ministère des Affaires culturelles et de celui de l'Éducation nationale (le plus souvent dans un secrétariat à la Jeunesse et aux Sports). Cette rupture est symbolisée par la création de deux types d'établissements, les Maisons de la Culture, en charge de la diffusion des œuvres sur le territoire, et les Maisons des Jeunes et de la Culture dont la mission est d'accueillir les pratiques de loisirs, artistiques ou sportives[3]. Les MJC se donnent alors pour objectif la responsabilisation et l'autonomie des citoyens à travers ces pratiques, liant jeunesse et culture dans une perspective d'éducation populaire.

Les Maisons de la Culture, elles, initiées en 1959, doivent incarner le grand projet d'André Malraux de « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français ». Elles sont conçues comme le fer de lance de la politique culturelle de la France[4]. Cette « rupture » est souvent analysée comme constitutive de la séparation entre l'animateur culturel et l'animateur socioculturel, et plus largement entre l'art et l'éducation. La construction des Maisons de la Culture contribue en effet à différencier le travail des animateurs, qui dirigent ces maisons, de celui des créateurs, qui, à la tête des Centres Dramatiques, sont supposés centrer leur travail sur l'activité de création.

---

[1] Vincent Dubois, *ibid.*
[2] *Id.*, p.169.
[3] Les MJC sont en réalité créées plus tôt, en 1946, mais elles sont développées et généralisées sur le territoire français à partir de 1958 (voir Laurent Besse, *op. cit.*)
4 Emile Biasini, en charge du développement des Maisons de la Culture au sein du ministère des affaires culturelles exprime la mission de ces nouvelles maisons en ces termes : « *Une Maison de la Culture n'est pas la salle des fêtes, le centre culturel communal, le siège des associations, ou le foyer tant attendu par les vaillantes cohortes littéraires ou musicales de l'endroit ; elles n'est pas le local rêvé par les comédiens amateurs, les professeurs de cours du soir, les peintres du dimanche ou les sociétés folkloriques, ni le conservatoire dont-on-a-cruellement-besoin, ni même l'espace culturel jumeau de l'espace vert sans lesquels les plans d'urbanisme ne seraient pas tout à fait ce qu'ils sont.* » (Emile Biasini, rapport intitulé « « L'action culturelle 1961-1962 », cité par André de Baecque, *Les Maisons de la Culture*, Seghers, 1967).

Pour comprendre la réalité de cette séparation, il est cependant nécessaire d'analyser les conditions et les effets de sa réception sur les pratiques des acteurs du secteur, afin de relativiser l'idée d'un effet immédiat et direct des politiques publiques sur les pratiques des individus. Si les politiques culturelles agissent sur l'univers théâtral, c'est progressivement, en fonction de la manière dont les agents s'en emparent, appliquent et intègrent de nouveaux préceptes. Les politiques culturelles initiées par André Malraux au début des années 1960 suggèrent une séparation radicale entre monde amateur et secteur professionnel. Or, comme nous l'avons vu, la pratique amateur est, jusque dans le milieu des années 1960 fortement imbriquée aux expériences développées par certains metteurs en scène professionnels. Si ces pratiques métissées se développent particulièrement dans les établissements de la couronne rouge parisienne, c'est à la fois en raison de leur aspect sédentaire (à la différence des troupes installées en province pour lesquelles l'animation et l'élargissement des publics se fait à travers les tournées) et de leur lieu d'implantation (le Parti Communiste et les associations d'éducation populaire jouent un rôle essentiel d'accompagnement pratique et intellectuel des ateliers menés).

Le Parti Communiste a joué un rôle important dans la défense d'un théâtre d'éducation populaire dans les villes qu'il administrait[1]. Le PCF s'oppose d'ailleurs frontalement à la conception malrucienne de la culture : dans un article paru dans *la Nouvelle Critique*[2] en 1960, André Gisselbrecht rédacteur en chef adjoint de la revue, dénonce l'opposition entre école et culture, accusant le ministre de porter une vision restrictive de la culture (comprendre uniquement artistique) et de vouloir mettre cette dernière sous tutelle de l'État à travers les Maisons de la Culture[3]. La fondation de la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux (FNCCC) en 1960, très soutenue par le Parti Communiste, est à comprendre dans un contexte où le parti souhaite défendre son autonomie et sa position par rapport à Malraux. Sans pour autant objectiver cette prise de position dans une politique unifiée, le PCF défend une culture fortement imprégnée des mouvements d'éducation populaire. Les expériences de la couronne rouge parisienne doivent témoigner de cet état d'esprit. Le Parti Communiste n'est

---

[1] Il faut cependant relativiser l'importance du parti : toutes les villes communistes n'ont pas accueilli de projet théâtral ; à cet égard les personnalités et trajectoires des maires ou adjoints sont à prendre en compte, puisqu'il n'existe pas de modèle de politique culturelle municipale communiste avant le début des années 1970. Voir Marie-Lise Fayet, *Le Parti communiste et la culture de 1956 à 1981, Une exception culturelle dans le centralisme démocratique*, thèse de doctorat en arts du spectacle, dir. E.Wallon, Université Paris 10, 2011.
[2] Sur la Nouvelle Critique, voir Frédérique Matonti, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980),* Paris, éd. La Découverte, coll. L'espace de l'histoire, 2005.
[3] André Gisselbrecht cité par M-L Fayet, *op. cit*.

pas le seul à s'opposer à la politique mise en place sous l'égide d'André Malraux. D'autres maires vont contester cette politique imposant « d'en haut » des manières de voir et de faire la culture. C'est le cas de Michel Durafour, maire de Saint-Étienne, membre du parti républicain, et président justement de la FNCCC, qui, tout en défendant l'implantation d'une Maison de la Culture dans sa ville, conteste la nomination de Jean Dasté à sa tête, considérant que de telles maisons devaient également être ouvertes aux amateurs :

> *« La Maison de la Culture est la Maison des Associations Culturelles. Je souhaite que toutes les associations préexistantes de qualité soient autorisées à participer activement à l'élaboration et à la réalisation des programmes. […] Nous voulons donc que cette Maison de la Culture soit un lieu de rencontre de la cité, en dehors des Maîtres à penser de métier[1] ».*

Le Parti Communiste et les radicaux objectivent ainsi au sein de la FNCCC leur opposition à la politique de Malraux en pointant l'importance des pratiques amateurs et en refusant leur cloisonnement hors de l'espace artistique. Le Parti Communiste va finalement revenir sur cette position lors du Congrès d'Argenteuil en 1966, lorsqu'il reconnaîtra le caractère professionnel de l'animation culturelle et sa différenciation avec la création[2]. Les mairies ancrées plus à droite finiront elles aussi par intégrer, bon gré mal gré, la compétence de l'État en matière culturelle et donc ses prérogatives[3].

II.2.2 - Réceptions d'une rupture

Ainsi, malgré de vives réticences de l'opposition politique, la rupture entre le culturel et le socio-culturel se renforce progressivement avec la professionnalisation progressive de chacun des secteurs : l'animation socio-culturelle crée ses propres diplômes au cours des années 1960 et 1970[4], tandis que le secteur spécifiquement culturel tend à se différencier en recrutant des animateurs aux trajectoires artistiques plus marquées. La professionnalisation respective

---

[1] Michel Durafour dans *Le Monde* du 20 mai 1966, p.14 (cité par André De Baecque, *op. cit.*)

[2] Le Comité Central d'Argenteuil de mars 1966 marque un tournant majeur dans la relation que le PCF entretient avec les intellectuels et les artistes : les résolutions qui terminent les débats du comité central d'Argenteuil proclament la fin de la tutelle idéologique dans les débats artistiques et littéraires et redéfinissent officiellement la place de l'intellectuel communiste. Le PCF y accorde l'autonomie de création aux créateurs. Voir à ce propos Frédérique Matonti, *Intellectuels communistes. op.cit.* et Marie-Lise Fayet, *op.cit.*

[3] Cela est notamment vrai pour les maires proches du gouvernement, à l'instar de Chaban-Delmas, maire de Bordeaux, et féru de culture « légitime ». Il est néanmoins intéressant de constater qu'une croyance va commencer à s'ancrer à cette époque au sein du champ théâtral, croyance selon laquelle la droite privilégierait le versant socio-culturel de la pratique artistique, jugé clientéliste. Voir à ce propos le chapitre 5.

[4] Voir Francis Lebon, *op.cit.*

des deux secteurs est corroborée par la reconnaissance de la spécialité de chacun : ainsi, l'UFOLEA (Union française des œuvres laïques pour l'éducation artistique), qui jouait alors un rôle essentiel dans la pratique du théâtre amateur, commence à dénigrer la qualité des spectacles amateurs produits, et fait appel à des compagnies de théâtre professionnelles pour construire la programmation culturelle des salles dont elle a la charge. Ainsi, la revue *L'Animateur Culturel*, alors très lue par les animateurs socio-culturels responsables de MJC[1], contribue-t-elle à disqualifier le théâtre amateur au profit du théâtre professionnel, à travers la voix de Pierre Boyries, militant à l'UFOLEA, enseignant et lui-même praticien amateur de théâtre :

> *« Le théâtre amateur, lorsqu'il est conçu sur de mauvais textes ou qu'il pastiche ce qu'il y a de pire dans « le théâtre professionnel », ne suffit plus et les hommes – les jeunes notamment – sentent bien que la médiocrité ne mène à rien. (…) C'est pour compléter les activités du groupe, susciter un renouveau pédagogique que l'UFOLEA propose depuis quelques années, pour la réalisation d'un programme culturel annuel, la collaboration d'artistes professionnels.*[2] *»*

Afin de légitimer la place sociale de l'artiste en définissant ce que devrait être un artiste militant, conscient du monde l'entoure, il cite Jean Vilar *:*

> *« Il faut former des filles et des garçons qui admettent enfin que leur métier ne dépend pas de la dose de crédulité de leurs contemporains, mais de leur désir de connaître, et que la qualité de leur carrière dépend pour une part considérable des transformations sociales… Il faut décrasser le comédien de tous les mirages nocifs… Parvenu à ce degré humaniste de son métier, il devient aussi utile à ses contemporains que tous les travailleurs. »*

La distinction progressive entre amateurs et professionnels s'opère ainsi avec l'appui des discours d'une fraction du monde de l'animation socio-culturelle. Jusqu'à la fin des années 1970 (période de délitement des associations d'éducation populaire et des MJC[3]), si la rupture entre secteur culturel et secteur socio-culturel est institutionnalisée et intégrée par les acteurs, on n'en constate pas moins de nombreux échanges marchands: nombre de troupes parviennent

---

[1] La revue est publiée de 1960 et 1970 par la Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente – Confédération générale des œuvres laïques. Elle deviendra par la suite « Animateur-informations ». Comme son nom l'indique, elle se destine aux animateurs professionnels qui œuvrent dans le champ de l'éducation.
[2] *L'animateur culturel* n°33, 1965, feuillet n°1.
[3] Frédéric Chateigner, *op.cit.,* p.268-281.

à vivre grâce aux tournées qu'elles opèrent au sein du réseau des MJC et des Centres sociaux[1]. A partir des années 1980, la séparation se fera plus nette, puisque les tournées dans les centres sociaux ou dans les MJC seront fortement démonétisées au sein du champ artistique et ce, en raison du renforcement de l'institutionnalisation des critères de consécration[2].

La spécialisation des animateurs culturels face à leurs homologues du secteur socio-culturel s'opérera par l'abandon des pratiques amateurs et par des tentatives de formalisation de ce qu'on appellera tour à tour « animation culturelle », « action culturelle » ou « développement culturel[3] ». Toutes ces formulations tachent de définir le travail spécifique de mise en lien par l'animateur entre une œuvre « professionnelle » et un public. Loin du processus d'auto-formation au théâtre par la pratique développé précédemment, il s'agit, à partir de la fin des années 1960, d'offrir au spectateur des clefs de compréhension des œuvres à travers des rencontres avec les artistes ou des séances explicatives d'œuvres. Cette fonction d'intermédiation entre les œuvres et les publics est prise en charge par des animateurs aux profils métissés, ayant certes fait leurs armes au sein de l'éducation populaire mais ayant également pratiqué le théâtre dans des troupes professionnelles. L'animation culturelle comme pratique spécifique va ainsi d'abord se construire contre le « socio-éducatif » en assumant cette hybridité entre connaissance des publics et expertise artistique.

II.3- La figure du directeur de Maison de la Culture : la spécialisation floue du métier d'animateur culturel

Au début des années 1960, la notion d'animation, telle qu'entendue dans l'univers théâtral, recouvre des pratiques mouvantes et parfois concurrentes, qui se transforment en fonction des contextes et des individus qui les portent. Tandis que, dans les villes de la couronne rouge parisienne, des artistes concilient création et animation grâce à la pratique amateur, le

---

[1] C'est le cas par exemple de la compagnie de la Salamandre (dirigée par Gildas Bourdet et André Guittier) qui, alors qu'elle fait partie de la jeune génération revendiquant un théâtre d'avant-garde, développe d'importantes tournées dans tout le Nord de la France grâce au soutien des association d'éducation populaire et des Maisons des Jeunes et de la Culture.
[2] Voir chapitres 6 et 7.
[3] Ces trois expressions émanent du ministère des Affaires culturelles. Chacune correspond à une époque différente. L'animation culturelle, à la fin des années 1950, l'action culturelle aux années 1960 et enfin le développement culturel au milieu des années 1970. Ils correspondent à des manières sensiblement différentes d'appréhender la relation entre une œuvre et un public. Nous y reviendrons.

ministère de la culture valorise, dans les Maisons de la Culture qu'il crée, une séparation plus affirmée des fonctions. Pourtant, dans ces lieux également, la pratique de l'animation, loin d'être homogène, est fortement dépendante des agents qui en ont la charge. L'analyse des trajectoires des directeurs de Maisons de la Culture nous permet de bien comprendre le flou institutionnel et professionnel qui continue d'entourer la définition de l'animateur à cette période.

Formés le plus souvent « sur le tas », ces animateurs ont développé des pratiques qui étaient à l'image de leurs expériences précédentes ; ils ont peu à peu dû ajuster leur fonction aux cadres que l'État tentait d'imposer. Comme nous le verrons, en maintenant un certain flou dans la définition de leur métier, ils sont parvenus à conserver pour un temps certaines de leurs prérogatives (notamment face au créateur qui s'impose progressivement), mais c'est aussi ce manque de définition qui contribuera, à partir de 1968, à leur disqualification progressive. L'analyse de leurs carrières respectives nous permet de comprendre dans une perspective comparée les positionnements de ces animateurs en fonction de leurs dispositions, expériences et stratégies professionnelles. Nous appuierons notre analyse sur la trajectoire des dix directeurs de Maisons de la Culture membres de la cohorte des signataires de la Déclaration de Villeurbanne[1]. Il s'agit de saisir comment ces acteurs, dans un contexte social et politique changeant, ont défini et mis en pratique un concept au demeurant très flou, celui d'action culturelle. Les transformations dont l'animateur a fait l'objet au sein du champ théâtral sont en effet à comprendre dans la conjonction d'effets à la fois de luttes d'imposition entre agents du champ (mais également hors champ[2]), de contraintes institutionnelles, et de la conjoncture socio-politique.

---

[1] Il s'agit de Philippe Tiry (Maison de la Culture d'Amiens, ouverte en 1966), Didier Béraud (Grenoble, 1968), Bernard Mounier (Le Havre puis La Rochelle, 1961, 1976), Gabriel Monnet (Bourges, 1964), Philippe Bonzon (Nevers, 1967), Philippe Dauchez (Firminy, 1965), René Jauneau (Thonon, 1966) et Jo Tréhard (Caen, 1963) et Georges Goubert et Guy Parigot à Rennes (1968). Ces neuf Maisons de la Culture ont toutes été initiées et construites dans les années 1960. Bourges, Caen et Rennes ont la spécificité d'avoir cumulé pendant plusieurs années le statut de Maison de la Culture et de Centre Dramatique National.

[2] Nous faisons ici référence au champ éducatif comme au champ des loisirs

II.3.1 - L'émergence du directeur de Maison de la Culture : des agents dotés d'un capital professionnel et d'un capital social préalables

Pour mieux comprendre l'engagement et la trajectoire des directeurs des Maisons de la Culture, il est nécessaire de revenir sur leur entrée dans le secteur théâtral et le processus de spécialisation qui a contribué à les transformer en « animateurs professionnels ».

Les futurs animateurs de maisons de la culture sont majoritairement issus de milieux aisés et se sont engagés dans le sérail de « l'éducation populaire » ou du « théâtre populaire » à la faveur de rencontres amicales ou professionnelles. Deux profils distincts sont repérables.

Les plus aisés de notre cohorte ont commencé le théâtre en amateur parallèlement à leurs études. Ainsi, Didier Béraud, futur directeur de la Maison de la Culture de Grenoble, né à La Rochelle dans une riche famille de médecins, commence-t-il le théâtre, pendant ses études à Sciences Po, suite à une rencontre initiée par son frère artiste peintre. De même, Philippe Tiry, également étudiant à Sciences Po et issu d'une famille d'avocats lilloise, s'engage-t-il au théâtre du fait d'une rencontre amicale. Philippe Bonzon, passé par Sciences po et diplômé de psychologie, pratique le théâtre depuis le lycée et produit régulièrement des textes critiques sur les pièces qu'il voit. Cette pratique amateur, souvent inscrite dans des cadres de formation très liés à l'éducation populaire (par exemple au sein de l'association Education par le jeu dramatique, EPJD) ou au théâtre populaire (dans des cours fortement inspirés par le TNP de Jean Vilar) suscite des rencontres, des amitiés, des mariages parfois[1], mais aussi de tenaces vocations. En outre, les études de droit que certains ont pu mener leur ont également permis d'acquérir des compétences qui seront par la suite fortement valorisables dans les métiers de la gestion culturelle[2].

Si ces agents accèdent à l'animation par le théâtre, d'autres au contraire accèdent à l'animation culturelle et au théâtre par l'Education nationale. Moins bien dotés économiquement et culturellement, issus de familles plus modestes, ils accèdent au monde culturel et artistique à la faveur d'une rencontre au sein du secteur éducatif. Ainsi, René Jauneau comme Gabriel Monnet ont été tous deux instituteurs puis instructeurs d'art dramatique au sein

---

[1] Nombre des animateurs auxquels nous nous sommes intéressés, tous des hommes, ont rencontré leur future épouse, comédienne, dans des cours d'art dramatique ou au sein de troupes. Avoir une épouse comédienne contribue à maintenir durablement un réseau amical et professionnel.

[2] Philippe Tiry et Didier Béraud, qui ont tous deux suivi le cursus de Sciences Po pendant un temps sont d'ailleurs ceux qui ont la trajectoire la plus « administrative » quand ils sont nommés directeurs de Maisons de la Culture. Philippe Tiry a été administrateur de compagnie et directeur administratif d'un Centre Dramatique National, tandis que Didier Béraud a été Responsable de gestion du Centre Dramatique de l'Est à Strasbourg pendant neuf ans.

de l'Education Nationale avant d'orienter leur carrière plus spécifiquement dans le secteur théâtral, pour l'un à la faveur d'une rencontre[1], pour l'autre en raison d'une opportunité politique[2]. Tous insistent cependant sur les nombreux « hasards » qui les ont conduits à devenir animateurs ou « hommes de théâtre »[3]. De même, Bernard Mounier, futur directeur des Maisons de la Culture du Havre et de La Rochelle, débute sa carrière comme technicien au sein de Jeunesse et Sports, cadre au sein duquel il s'initie au théâtre.

Pour tous, quel que soit leur mode d'entrée dans le champ culturel, la pratique de l'animation est éminemment reliée à celle du théâtre. Par ailleurs, les rencontres, les éventuels parrainages d'anciens[4], l'insertion rapide dans le secteur des troupes ou de l'animation leur donnera un capital relationnel dont ils sauront faire bon usage pour la suite de leur carrière.

Si l'entrée dans le secteur théâtral ou éducatif explique bien un attachement à une manière de « pratiquer la culture » ou de « faire du théâtre », ce sont les expériences ultérieures des agents qui permettent d'expliquer non seulement leur nomination à la tête des premières Maisons de la Culture, mais également leur positionnement dans l'espace socio-culturel et les pratiques qu'ils défendent. Les animateurs qui émergent dans les années 1960 ont pour caractéristiques communes des parcours éclectiques et diversifiés, faisant preuve d'une grande mobilité, tant géographique que de fonction. Cependant, tous se constituent pendant la dizaine ou quinzaine d'années précédant leur prise de fonction comme directeur de Maison de la Culture, un réseau et un savoir-faire qui fera de chacun d'eux un candidat idéal pour incarner le nouvel animateur de Maison de la Culture que l' État et les collectivités locales emploieront.

---

[1] Gabriel Monnet, instituteur avant la guerre, rencontre Joffre Dumazedier, fondateur de l'association Peuple et Culture, alors qu'il s'est engagé dans le maquis résistant en 1943. Cette rencontre le marquera durablement puisqu'il s'engagera après-guerre comme instructeur d'art dramatique.

[2] René Jauneau explique lors d'un entretien : « J'étais instituteur en 1946, et on m'a proposé de faire un stage d'éducation populaire, je l'ai fait, et ça m'a emballé. J'étais instituteur, je n'avais pas de poste, et l'inspecteur d'académie nous avait dit : « Si vous faites un stage d'éducation populaire, vous aurez un poste ». C'était par hasard que j'ai découvert l'éducation populaire. Ensuite, il y avait un instructeur qui nous faisait faire du théâtre et qui m'a proposé de faire des stages avec lui. Cet instructeur d'art dramatique (qui n'était autre que Jean Rouvet) m'a séduit et encouragé à continuer le théâtre. »

[3] C'est souvent le hasard ou la vocation qui est invoqué pour justifier de l'entrée dans une carrière artistique, comme si celle-ci ne pouvait faire l'objet d'une stratégie préalable.

[4] Par Jean Rouvet (dont le parcours est emblématique du « théâtre populaire » : instituteur puis instructeur d'art dramatique, il fut l'administrateur du TNP durant neuf ans, aux côtés de Jean Vilar) pour Jauneau, par Joffre Dumazedier (entre autres connu pour avoir fondé le mouvement d'éducation populaire Peuple et Culture en 1944) pour Gabriel Monnet

Les agents étudiés ont en commun d'avoir touché du doigt, de près ou de loin, le théâtre populaire tel que défendu par les pionniers d'un théâtre décentralisé. Nombre des futurs directeurs de Maisons de la Culture ont intégré les troupes du théâtre populaire et incorporé cet « ethos théâtral » propre aux années 1950. Didier Béraud, Gabriel Monnet comme Philippe Dauchez ont travaillé comme comédiens et metteurs en scène dans la troupe de Jean Dasté à Saint-Étienne[1]. René Jauneau a collaboré avec Hubert Gignoux au Centre Dramatique de l'Est à Strasbourg. Philippe Tiry a assuré la direction administrative, avec Jacques Fabbri, du Centre Dramatique du Sud-Est à Aix-en-Provence pendant quelques années. Philippe Bonzon a été l'administrateur de Guy Suares au sein de la Comédie de la Loire. Ces premières expériences leur ont permis d'appréhender la recherche de publics, le choix d'un répertoire pour un public non averti et la vie collective que suppose le travail de troupe.

Trois des agents étudiés ont par ailleurs eu une expérience professionnelle significative dans divers territoires coloniaux français, expérience qui contribuera à forger leurs pratiques mais également à les socialiser et à leur donner une « stature » de directeur et un « nom » en France métropolitaine. Grâce au réseau guidiste[2] de son épouse, Didier Béraud se voit proposer un poste à Rabat en 1954. Il y mène un travail d'animation pour le compte du département Jeunesse et Sports, travail qui consiste principalement en la formation de jeunes marocains au théâtre. Il y restera trois ans, avant d'être employé au Centre Dramatique de l'Est, à la fois comme administrateur général, mais, fort de cette expérience marocaine, également comme formateur au sein de l'école qui lui est associée. Philippe Dauchez comme Bernard Mounier partent pour l'Algérie en raison d'obligations militaires. Chacun y travaillera, le premier comme animateur et fondateur de la Maison des Jeunes de Tlemcen, l'autre au sein du service de coopération culturelle d'Alger. Bernard Mounier profitera des contacts créés avec les services de coopération du Ministère des Affaires Etrangères pour partir diriger par la suite le Centre Culturel Français de Tananarive à Madagascar. Ces expériences renforcent chez chacun d'eux une connaissance des pratiques de l'animation : une formation au jeu centrale dans le dispositif d'animation, ainsi qu'un contact avec des publics qui leur sont inconnus. Pour tous,

[1] Il s'agit du premier Centre Dramatique créé en France, en 1947. Jean Dasté va former dans sa troupe nombre de futurs animateurs, metteurs en scène et comédiens aux rudiments du « théâtre populaire ».
[2] Le guidisme est un mouvement scoutiste exclusivement féminin, qui s'est développé en France à la fin des années 1920. A l'instar de ses homologues masculins, le guidisme a tissé des liens étroits avec la pratique théâtrale, perçue comme un moyen d'émancipation des jeunes femmes.

c'est le théâtre qui sera le medium principal de ce travail. Le travail d'animation est, à leurs yeux, indissociable du jeu et de la mise en scène.

A travers toutes ces expériences, c'est non seulement un capital professionnel que ces agents se composent (constitué de compétences, de discours, de pratiques) mais également un capital social précieux dans un contexte de forte institutionnalisation de la culture.

La fin des années 1950 voit en effet l'État et les collectivités locales s'investir fortement dans la « question » culturelle. Le projet d'implantation des Maisons de la Culture, certes porté par l'État, est également le fruit de discussions et de négociations entre des collectivités locales et l'Etat[1]. La qualité des relations du directeur avec les pouvoirs publics est un atout essentiel à la bonne marche du lieu. On ne s'étonnera pas de ce que, avant d'être nommés, tous les agents étudiés ont développé un rapport privilégié à la puissance publique, étatique ou territoriale. Ainsi, Gabriel Monnet, René Jauneau, Philippe Tiry, Bernard Mounier comme Philippe Bonzon sont directement cooptés par des agents de l'État, pour la plupart fonctionnaires au sein du ministère des Affaires Culturelles, qui leur proposent la direction d'une Maison de la Culture. Alors codirecteur du Centre Dramatique du Sud-Est d'Aix-en-Provence, Philippe Tiry est ainsi contacté par Emile Biasini[2] en 1966 pour reprendre la direction de la Maison de la Culture d'Amiens. Il rapporte : « J'ai eu d'excellents rapports avec le ministère tout au long de ma carrière »[3]. Philippe Bonzon, est également contacté par Emile Biasini quelques semaines après son départ de la Comédie de la Loire et se voit proposer la direction de la Maison de la Culture de Nevers. Bernard Mounier est débauché de la direction du Centre Culturel Français de Tananarive pour prendre la direction de la Maison de la Culture du Havre, alors en construction. Là encore, il fait état de relations privilégiés avec certains agents de l'État: « Malgré nos désaccords politiques, on a plutôt bien travaillé ensemble, les rapports étaient bons, avec le ministre mais surtout avec certains fonctionnaires[4] ».

D'autres agents profitent de leurs bonnes relations locales pour s'imposer à la direction de leur futur établissement. Philippe Dauchez prend en 1966 la direction de la Maison de la

---

[1] Les villes ont porté autant que l'État ces projets d'implantation et ont en partie défini les objectifs qu'ils assignaient à ces nouveaux équipements.
[2] Directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle au ministère des Affaires culturelles de 1961 à 1966, il a suivi pour le Ministère le travail mené par Philippe Tiry en tant que co-directeur du Centre Dramatique du Sud-Est.
[3] Entretien avec Philipe Tiry, 5 juin 2014.
[4] Entretien avec Bernard Mounier, 16 mai 2014. Bernard Mounier insiste sur ses désaccords politiques avec le ministère en raison de son adhésion au Parti Communiste Français de 1968 à 1976.

Culture de Firminy, à la faveur des relations précédemment nouées tandis qu'il était metteur en scène au sein de la troupe de Jean Dasté à Saint-Étienne, à une dizaine de kilomètres de là. Didier Béraud, lui, s'inscrit dans le contexte grenoblois grâce au parrainage local de René Lesage, directeur du Centre Dramatique de la ville, qu'il avait rencontré alors qu'il faisait partie de la troupe de Jean Dasté.

II.3.2 - L'institutionnalisation de la fonction d'animation au sein du champ théâtral, 1959-1968

Si nous insistons sur l'importance des relations des agents aux pouvoirs publics, c'est en raison de la position particulière d'intermédiaires qu'ils auront à tenir entre État, collectivités locales, public et artistes au sein du système institutionnel en train de se constituer. La définition même du travail d'animation culturelle se fera dans un aller-retour constant, bien que peu formalisé, entre les agents et les pouvoirs publics. En effet, malgré l'importante institutionnalisation qui touche le secteur, les animateurs développent leurs pratiques dans ce qui reste longtemps de l'ordre du « flou artistique ».

C'est par un processus de différenciation en regard des fonctions artistiques que l'animateur s'impose finalement comme figure professionnelle dans un secteur désormais nettement structuré. Ce processus de distinction n'est pas issu d'un travail de mobilisation des animateurs eux-mêmes (qui, pour la plupart, utilisent le « flou institutionnel[1] » pour diversifier et élargir leurs fonctions), mais bien plutôt des acteurs artistiques, dont la position est renforcée par les politiques culturelles menées.

La différenciation des fonctions, amorcée par la décision d'André Malraux, ministre des Affaires culturelles, de constituer les Maisons de la Culture dans une distinction avec les Centres Dramatiques, est mise en pratique par les directeurs qui relaient dans leur discours la vocation de mise en relation du public et des œuvres des maisons :

> *« Le projet c'était d'ouvrir un établissement multi-fonctions, qui non seulement ferait du spectacle, mais qui ferait de l'éducation, de la formation, qui s'intéresserait à*

[1] Nous empruntons cette formule à Vincent Dubois, *La politique… op.cit.*

beaucoup de choses, qui serait en même temps un lieu d'exposition, de répétitions, de ballets, de mille choses[1]*. »*

Malgré l'institutionnalisation et la spécialisation de la fonction d'animation culturelle, la pratique de l'animation reste très hétérogène. Chacun des agents va développer l'animation à sa manière, en fonction de ses expériences et socialisations passées. Tous insistent sur l'inexistence de feuilles de route dictées par l'État ou les collectivités locales. Seul l'objectif de pluridisciplinarité artistique semble être préconisé. Pour le reste, chacun organise son lieu et son équipe selon ses propres prérogatives. Ainsi, au début, les pratiques administratives et culturelles divergent nettement. Chez certains, l'enseignement et la formation artistique sont au centre du dispositif envisagé : ainsi, Didier Béraud organise le travail en pôles d'animation. Chaque animateur spécialisé a en charge la programmation de sa discipline mais également la formation du public comme spectateur et comme praticien. D'autres vont focaliser leur action sur l'accueil d'artistes ; ainsi Philippe Tiry, fort de son expérience à la tête d'un Centre Dramatique, endosse un rôle de producteur : il accueille Ariane Mnouchkine et Patrice Chéreau à leurs débuts et finance leurs spectacles. Il s'assigne une fonction de programmateur, le travail de médiation culturelle se définissant à la marge[2]. Pour d'autres, enfin, comme Philippe Bonzon qui bénéficie d'un bagage scolaire important, les Maisons de la Culture sont davantage conçues comme des lieux de savoir, comparables aux Universités Populaires[3].

En réalité, dans la majorité des Maisons de la Culture, le travail de médiation entre l'œuvre et le public consiste essentiellement à mener une politique tarifaire attractive et à faire venir un public élargi par le biais des syndicats et des comités d'entreprise. Ce travail d'ouverture aux publics se traduit dans les années 1960 par une véritable réussite en termes de chiffres. Le public des Maisons de la Culture atteint souvent la dizaine de milliers d'abonnés[4]. Ainsi, le travail d'animation se cantonne bien souvent à la diffusion des œuvres pour le public le plus large possible, adoptant ainsi, bon gré mal gré, les préceptes lancés par André Malraux.

---

[1] Didier Béraud, entretien. Il revient sur les conclusions des premières réunions avec le ministère autour de la constitution de Maisons de la Culture.

[2] Il indique, lors d'un entretien : « Il y avait des ateliers, mais c'était pas officiel. Les gens pouvaient venir assister aux répétitions, échanger après les séances de cinéma, mais c'était s'il y avait l'occasion, c'était pas systématique. »

[3] Bonzon organise en effet des conférences, cours et ateliers de sociologie et psychologie au sein de la Maison de la Culture de Nevers, en complément du projet théâtral soutenu par la troupe. « L'essentiel de notre travail n'était pas un travail de diffusion mais de rentrer en contact avec les populations locales. » (entretien avec Philippe Bonzon, 9 février 2014).

[4] Ainsi, en 1967, la Maison de la Culture d'Amiens compte 10.000 abonnés, la Maison de la Culture de Bourges en compte 7.000 en 1966, pour 60.000 habitants, etc.

Cette perception de l'animation culturelle comme un travail d'élargissement des publics, plutôt que de formation de ces derniers, s'inscrit dans la continuité des pratiques du théâtre populaire, où il s'agit d'offrir les grandes œuvres à un public peu enclin à pratiquer la culture. Cette assertion est cependant à nuancer : les plus militants des animateurs (essentiellement issus de l'éducation populaire) ont pu mener ici ou là un travail de formation des spectateurs à travers la pratique amateur, mais leurs tentatives resteront marginales[1].

Le métier d'animateur en Maison de la Culture, s'il se différencie progressivement de la fonction de créateur, tarde à se définir en pratique. Le flou se maintient et les animateurs l'utilisent pour élargir leur pouvoir d'action au sein de leurs maisons respectives.

II.3.3 - La professionnalisation et la spécialisation du travail d'animation culturelle par les directeurs de Maisons de la Culture et par l'État

Les établissements d'action culturelle et les Maisons de la Culture venant à se multiplier, l'État, en partenariat avec les directeurs des différents établissements qu'il subventionne, va progressivement tenter d'impulser une politique de professionnalisation du secteur et plus particulièrement du métier d'animateur culturel. En 1966 est créée l'Association Technique pour l'Action culturelle (ATAC), qui a pour but d'organiser le champ culturel. Regroupant les directeurs et animateurs d'établissements culturels (Centres d'Action culturelle, Maisons de la Culture, Centres Dramatiques, Troupes Permanentes[2]), sous tutelle du ministère, l'ATAC a pour mission de « *développer l'information de ses membres, de favoriser la coordination des échanges de leurs activités, de renforcer leurs relations avec les milieux artistiques et culturels et avec le public, et d'une manière générale, de répondre à toutes leurs demande d'assistance technique dans le cadre de leur action*[3] ». Cette association qui permet aux directeurs d'échanger sur leurs démarches entend impulser une homogénéisation des pratiques comme des programmations. La tentative de définition commune de la fonction d'animateur sera ensuite renforcée par la création d'un pôle de formation au sein de l'ATAC. En 1971, l'association décide de prendre en charge la formation des « *animateurs appelés à travailler dans les divers*

---

[1] C'est le cas par exemple de Philippe Dauchez qui s'appuiera sur un groupe important d'amateur pour construire l'activité de la Maison de la Culture de Firminy qu'il dirige.
[2] Les huit directeurs de notre cohorte ont tous intégré l'ATAC et plusieurs d'entre eux y ont pris une place importante comme président (Béraud) ou secrétaire (Mounier, Tiry) durant plusieurs années.
[3] Statuts de l'ATAC signés en 1966, année de création de l'association.

établissements dont les directeurs sont membres de l'association[1] ». La mise en place de cette formation a pour objectif premier la reconnaissance et la définition des contours du métier d'animateur. Ces contours resteront flous au sein même de la formation. En effet, les membres de l'ATAC font le vœu d'une labilité des pratiques, souhaitant rester fidèles aux principes d'un enseignement libre. Le livret de « Formation des animateurs » insiste ainsi sur la nécessité de l'autoformation des animateurs, la formation ne proposant finalement qu'une mise en situation permettant d'appréhender l'action culturelle de manière pratique. Le profil privilégié pour les candidats à la formation est à l'image du refus de l'élitisme que l'ATAC porte dans ses discours : les diverses notes internes à l'association insistent sur le « vécu du candidat », ses « aptitudes à l'écoute et à la communication », sa capacité à « acquérir un complément de culture » et à « passer à l'action[2] ». Ainsi, le métier d'animateur s'inscrit-il dans le maintien d'une culture populaire et le refus d'une institutionnalisation trop marquée des discours et des pratiques[3].

II.3.4 - L'expérience patronale de directeur de Maison de la Culture

L'animateur culturel, malgré un certain flou dans la définition de ses fonctions, va en revanche asseoir un rôle patronal de plus en plus net au sein des maisons qu'il dirige. L'importance du nombre de salariés, et le fort investissement syndical de nombre d'entre eux imposent au directeur d'assumer une fonction de dirigeant d'entreprise, assez éloignée de l'idéal de la troupe dans laquelle nombre de ces animateurs se sont formés[4]. Cependant, cette fonction patronale est atténuée – tout au moins dans leur esprit – par l'organisation associative des Maisons de la Culture. Ce sera un élément distinctif des animateurs par rapport aux metteurs en scène. Si les Centres Dramatiques sont organisés autour d'un directeur de troupe, le plus souvent metteur en scène, les Maisons de la Culture, elles, sont organisées sous la forme associative. Le Conseil d'administration joue à ce titre un rôle central dans la définition des objectifs donnés aux directeurs. Ce dernier est constitué de représentants de l'État, des

---

[1] Livret « Formation des animateurs » publié par l'ATAC en octobre 1977 (AN, site Fontainebleau, versement 19840758 / ART 1-8 association technique pour l'action culturelle : organisation, fonctionnement, financement : 1963-81)

[2] Note interne à l'ATAC spécifiant les critères de sélection des candidats à la formation d'animateur, septembre 1979 (AN, site Fontainebleau, versement 19840758 / ART 1-8)

[3] La difficulté de donner des contours précis au métier d'animateur contribuera à le marginaliser dans les années 1970 (voir chapitres 4 et 5).

[4] La troupe incarnait une dimension collective du travail théâtral. Voir Serge Proust, « La communauté théâtrale », *Revue française de sociologie* 1/ 2003 (Vol. 44), p. 93-113.

collectivités locales et de représentants du public, le plus souvent militants de l'éducation populaire. Le fonctionnement associatif institue ainsi l'animateur de Maison de la Culture comme un intermédiaire entre les habitants d'une ville et une volonté politique et militante.

Tandis que les metteurs en scène vilipendent la proximité de ces animateurs avec le pouvoir, certains animateurs n'hésitent pas à revendiquer la spécificité juridique et administrative des Maisons de la Culture. Ainsi, Didier Béraud revendique le fonctionnement associatif comme une pratique démocratique qui s'inscrit en opposition avec les pratiques patriarcales qui ont cours dans les centres dramatiques[1]. Cependant, si le pouvoir du directeur est en effet contrebalancé par un Conseil d'Administration le plus souvent très actif, ce dernier n'en est pas moins un animateur patron d'une entreprise importante et où les rapports de force et la hiérarchie existent de fait.

Dans le courant des années 1960, l'animateur culturel s'impose comme une figure à part entière du champ théâtral grâce à un processus qui le différencie progressivement du metteur en scène : l'animateur complet du théâtre populaire se raréfie, les animateurs de la couronne rouge parisienne recentrent progressivement leur activité sur la mise en scène, et le métier d'animateur, tel qu'il est exercé dans les Maisons de la Culture, se professionnalise lentement. La lutte de légitimité entre artistes et animateurs s'intensifie tandis que ces derniers peinent à faire de leur activité un véritable métier aux contours précis. 1968 va faire voler en éclats ces tentatives de définition.

III- Mai 68 et ses effets immédiats sur les trajectoires des animateurs et des tenants du théâtre populaire

Mai 68 est couramment considéré comme un « détonateur » qui aura provoqué le renversement de certaines hiérarchies[2] dans le champ politique et artistique et la prise de pouvoir d'une nouvelle génération. Nous nous intéresserons dans cette partie tout d'abord aux

---

[1] Entretien avec Didier Béraud : « Ce que je voulais, c'était pratiquer le fonctionnement associatif parce que j'en avais marre du « padre padrone », je comprenais que ça fonctionne et qua ça puisse être légitime, mais je voulais autre chose. Je disais, on va pas fonctionner éternellement sous le règne du « padre padrone », parce que savais par expérience que sinon, il y en aurait que pour le théâtre, parce qu'il n'y avait que ça qui intéressait les patrons. C'était de faire du théâtre. Je disais j'ai pour mission de faire une entreprise multi-fonctions, je veux pas du statut d'entreprise souveraine du patron, et je ne veux pas être patron… »

[2] Boris Gobille, Crise politique et incertitude : régimes de problématisation et logiques de mobilisation des écrivains en mai 68, thèse de science politique, dir. Bernard Pudal, EHESS, Paris, 2003.

revendications qui ont eu cours en matière culturelle en Mai 68, et qui sont réputées avoir disqualifié les générations précédentes. Nous tacherons par la suite de saisir, à la lumière de notre étude prosopographique, les effets immédiats du renversement qui s'est effectivement opéré tout à la fois sur les animateurs de Maisons de la Culture et sur les agents du théâtre populaire : si l'événement contribue à disqualifier rapidement certains agents au sein du champ, il engendre chez d'autres des réajustements de croyances et de pratiques tant politiques que professionnelles[1]. *In fine*, c'est la fonction d'animation qui va subir d'importants changements.

III.1 - La politisation de l'acte créateur : un rapprochement revendiqué du créateur et du public

Mai 68 va déstabiliser le champ théâtral tout entier : les directeurs de Centres Dramatiques comme de Maisons de la Culture sont en effet accusés par nombre de militants d'incarner une culture bourgeoise et officielle. Les directeurs vont vivement réagir en politisant leur posture et leurs discours. Ce sont les animateurs et les tenants de l'éducation populaire qui seront les principaux perdants du nouveau référentiel qui se constitue en Mai 68.

III.1.1 – La contestation d'un théâtre « bras armé de la culture bourgeoise »

Les événements de mai 1968 vont venir renouveler et réaffirmer la nécessité de l'action culturelle tout en transformant ponctuellement les pratiques et les discours autour du public, disqualifiant par la même occasion les pratiques d'animation propres au théâtre populaire qui s'étaient maintenues à la marge du champ. Ce sont d'abord les militants politiques qui dénoncent le théâtre public comme le « bras armé de la culture bourgeoise[2] ». Ses agents sont accusés de vouloir imposer les références bourgeoises au peuple, sous couvert de populariser les classiques.

L'occupation du théâtre de l'Odéon à partir du 14 mai 1968 est le symbole de cette contestation : un comité d'action révolutionnaire spécifique est mis en place et les premiers tracts qu'il diffuse déclarent que « *le théâtre, le cinéma, la peinture, la littérature, etc. sont*

---

[1] Ce chapitre s'intéressant à la période courant jusqu'à 68, nous ne prendrons en compte que les effets immédiats de l'événement sur les agents du champ. Les effets à moyen et long terme sur les carrières seront analysés dans la troisième partie de la thèse, consacrée aux années 1970 (chapitres 4 et 5).

[2] Les animateurs du théâtre populaire sont en effet accusés d'avoir voulu inculquer un théâtre bourgeois aux publics populaires sans prendre en compte la spécificité des cultures ouvrières et la problématique de la lutte des classes.

devenues des industries accaparées par une « élite » dans un but d'aliénation et de mercantilisme ». Ils appellent à *« [saboter] l'industrie culturelle, à [occuper et détruire] les institutions »* : « *Réinventez la vie ! L'art c'est vous ! La Révolution, c'est vous* ![1] ». Ces revendications anti-institutionnelles s'étendent au secteur théâtral tout entier : plusieurs Maisons de la Culture en province font également l'objet de tentatives d'occupation. Les directeurs de la décentralisation, surpris d'être ainsi attaqués alors qu'ils se considèrent comme « naturellement[2] » à gauche, vont mettre en place des stratégies d'évitement et intégrer, bon gré mal gré, la lutte sociale en cours.

D'autant qu'à l'intérieur même du champ théâtral, les directeurs essuient également d'importantes contestations : ils sont non seulement accusés d'une trop grande proximité avec l'État et d'un manque de regard critique sur l'institution étatique[3] mais ils font également l'objet de revendications salariales. Les salariés, organisés au sein du SFA (Syndicat Français des Acteurs affilié à la CGT) et de différents comités de grève, se réunissent à Strasbourg[4]. Ils établissent un cahier de revendications demandant une hausse des rémunérations, l'établissement d'une grille nationale des salaires, d'une convention collective et une réforme de l'organisation des établissements. Elément essentiel, ils dénoncent le fonctionnement hiérarchique des établissements et revendiquent pour certains la mise en place d'un fonctionnement auto-géré. Cet événement constitue, nous le verrons par la suite, une première fracture entre le patronat théâtral qui se met en place et les syndicats de salariés du spectacle. Elle nous intéresse ici car elle recoupe des croyances différenciées dans le rapport au public : les salariés proches de la CGT défendent pour la plupart les vertus de l'éducation populaire, tandis que les directeurs de la décentralisation fondent davantage leur croyance sur la figure du créateur.

III.1.2 – La remise en cause de l'animation traditionnelle : démocratiser la création

Mai 68 va renforcer le positionnement politique des agents du champ théâtral public. La plupart des directeurs prennent ainsi part au conflit en s'engageant du côté des grévistes. Cette

---

[1] Cité par Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, éd. de l'Amandier, 2008.
[2] Nous traiterons de l'intégration du clivage gauche droite par les acteurs culturels dans le 4e chapitre de cette thèse
[3] A cet égard, les débats qui fleurissent au sein de l'ATAC, association technique pour l'action culturelle qui réunit les directeurs de lieux subventionnés par l'État et chapeautée par l'État lui-même, sont tout à fait éclairants. Les membres de l'association sont partagés et les comptes-rendus accessibles en archives nous montrent que les débats ont été extrêmement tendus entre eux (fonds ATAC, archives nationales, 19840758).
[4] Une assemblée nationale des personnels techniques, administratifs et artistiques des théâtres populaires et des Maisons de la Culture est organisée pour trois jours à Strasbourg à partir du 8 juin.

prise de position est justifiée *a posteriori* comme une évidence liée à l'engagement « fondamentalement » à gauche (à comprendre dans la dichotomie public / privé du théâtre) des directeurs ; mais une analyse des archives et déclarations de l'époque laisse penser que les directeurs se sont retrouvés en mai 1968 dans une position ambiguë : remis en question par des citoyens de gauche aux côtés duquel ils pensaient naturellement être, leur légitimité est également questionnée en tant que chefs de troupe. Prendre part à la grève est indispensable pour retrouver crédibilité et légitimité vis-à-vis du secteur théâtral comme du monde social en général. Chacun des directeurs va devoir réagir face à un contexte local plus ou moins tendu. Pour tous, l'objectif est de montrer leur « maison » comme un lieu de discussion critique ouvert à tous, tout en évitant l'occupation humiliante qu'a subi Jean-Louis Barrault à l'Odéon.

Plusieurs Maisons de la Culture comme celles d'Amiens, de Bourges ou de Caen sont ouvertes aux grévistes, sous strict contrôle de l'équipe du théâtre. Ainsi, Philippe Tiry, directeur de la Maison de la Culture d'Amiens décide-t-il de prendre les devants face aux grévistes en organisant lui-même un comité de démocratisation[1]. A Bourges et à Caen, les établissements sont ouverts aux grévistes contre la volonté de la municipalité. D'autres théâtres ferment leurs portes mais déclarent une grève active : le théâtre de Gennevilliers joue *L'exception et la règle* de Brecht dans différentes usines de son secteur[2], Jean Dasté propose au Théâtre du Soleil de transposer ses représentations de *La Cuisine* dans les aciéries de la Loire, Gabriel Garran organise son théâtre comme un intermédiaire permettant aux chansonniers engagés d'aller jouer sur les lieux de grève, etc. Ces expériences sont nombreuses et répondent à la remise en question du fonctionnement des établissements de la décentralisation dans leur rapport au public.

En sus de ces actions, les directeurs se réunissent à partir du 21 mai à Villeurbanne sur proposition de Roger Planchon. Il s'agit ici de donner à voir une position commune des professionnels du secteur face aux critiques auxquelles ils ont à faire face. Ces derniers rédigent la déclaration de Villeurbanne qui propose la solution d'un théâtre davantage politisé (se positionnant contre l' État) et entièrement centré sur la création qui devient alors un moteur de communication avec les publics, eux-mêmes élevés au rang de créateurs[3]. La déclaration de Villeurbanne peut ici être lue comme une tentative d'ajustement des responsables

---

[1] Entretien avec Philippe Tiry (le 5 juin 2014, Lestiou) et archives privées de Philippe Tiry.
[2] *L'exception et la règle* aborde les rapports sociaux en terme politiques et déplore l'absence de conscience de classe chez les prolétaires face à des exploitants qui eux n'en sont pas dénués.
[3] Le travail de médiation avec les publics étant considéré comme surplombant, donc bourgeois, il est proposé que la création, mise au centre du dispositif théâtral, soit collectivement assumée.

d'établissements culturels aux transformations du champ théâtral (pour certains, il s'agit de défendre la création contre la disqualification esthétique) et aux revendications du monde social. La déclaration de Villeurbanne a été entièrement rédigée, hors revendications sectorielles, par Francis Jeanson, philosophe proche de Jean-Paul Sartre et œuvrant aux *Temps modernes*, alors engagé auprès de Jacques Fornier dans le travail de préfiguration de la Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône. Il développe l'idée d'une action culturelle très politisée qui sera d'ailleurs formalisée dans son ouvrage publié deux ans plus tard, en 1973, *L'action culturelle dans la cité*. L'action culturelle ne s'arrête pas dans son esprit à la démocratisation culturelle ou à l'accessibilité des œuvres du répertoire à un public large. Rejoignant en cela l'esprit politique qui irrigue la fin des années 1960, Jeanson défend une conception de l'action culturelle comme moyen de « pratiquer le monde », « d'inventer une socialité nouvelle » :

> *« [Il s'agit de] redonner leurs chances aux pouvoirs humains contre l'inertie d'un système castrateur, de favoriser la prise de conscience et le pouvoir d'initiative des prétendus intéressés. Les années 1970 assistent à l'émergence irréversible du « tiers-exclu » [tiers monde, OS, étudiants, paysans]. L'action culturelle consiste à théoriquement articuler théorie et pratique, exigence de sens et action transformatrice. Pratiquement, il s'agit de rendre possible le déclenchement de cette dialectique*[1] *».*

Ce que Jeanson appelle de ses vœux, c'est un rapport au public qui passe non plus par la diffusion d'un spectacle, mais par la création commune d'une œuvre. Il critique en cela la division du travail qui s'est opérée au sein de la société et du champ artistique, qui a autonomisé l'acte créateur de la population.

Ne nous méprenons pas pour autant sur la signification réelle de la déclaration de Villeurbanne. Le point de vue de Francis Jeanson n'est pas partagé par la majorité des signataires du texte, la signature d'une pétition n'entraîne en effet pas de fait une adhésion aux principes défendus[2]. Il s'agit en revanche pour les signataires de donner un signal fort à l'État comme à la société toute entière, d'un renouvellement des pratiques et d'une écoute de ce qui se fait et se pense ailleurs. Cette prise de position en faveur d'un renouvellement de l'action culturelle et d'une création aux mains de tous sera en revanche fortement soutenue et valorisée par les agents les plus centraux au sein du réseau théâtral de l'époque : les têtes de pont de ce mouvement s'appellent alors Patrice Chéreau ou Roger Planchon, qui mettent eux-mêmes en

---

[1] Francis Jeanson., *L'action culturelle dans la cité*, Paris, le Seuil, 1973.
[2] Voir chapitre 1.

pratique certains aspects de la théorie de Francis Jeanson. Ateliers, jeu dans les usines, créations collectives sont revendiqués et mis en place[1].

III.2- Être « acteur de complément[2] » face aux créateurs : la marginalisation des directeurs de Maisons de la culture

Au-delà des attaques politiques dont ils font l'objet, certains des animateurs sont directement touchés par les conséquences des mobilisations de mai 1968. Pendant tout le mois de mai, les plus politisés d'entre eux n'hésitent pas à ouvrir les portes de la Maison de la Culture qu'ils dirigent aux manifestants, s'attirant les foudres des municipalités. Ainsi Gabriel Monnet, Philippe Dauchez et Jo Tréhard sont remerciés des maisons qu'ils dirigent dans les mois qui suivent. Ces animateurs, qui avaient dirigé leurs établissements dans une éthique militante, produit de l'éducation populaire, seront les derniers de leur espèce. Après cette malheureuse expérience, Gabriel Monnet part diriger le Centre Dramatique National de Nice, où il assume un rôle de programmateur plus que d'animateur. Philippe Dauchez rejoint la Maison de la Culture de Chelles comme animateur culturel, il en est évincé quatre années plus tard, en raison d'un désaccord avec la municipalité. Enfin, Jo Tréhard, remercié par la municipalité de Caen, décide de monter son propre théâtre dans une salle paroissiale de la Ville, revenant à son travail de metteur en scène. Face à la double disqualification institutionnelle et politique dont ils font l'objet, les réactions immédiates des directeurs de maisons de la culture sont très différentes.

Les revendications portées par les metteurs en scène en Mai 68 sont brutales pour les animateurs puisque l'idée défendue d'une relation directe entre créateur et public rend leur fonction secondaire. Si la plupart des animateurs continuent dans la foulée de 1968 à diriger leur maison comme ils le faisaient auparavant[3] tout en renforçant l'importance de leur vocation

---

[1] Pour autant, ces deux personnalités incarneront par la suite la figure même de l'artiste créateur et démiurge. Cette politisation va en effet paradoxalement aboutir à une autonomisation croissante du secteur et à un délaissement de l'action culturelle et du rôle civique du metteur en scène. La politisation de l'acte créateur sera en effet utilisée comme un moyen de revendiquer une autonomisation de la création de l'action culturelle. Malgré l'abandon de la création pour tous, l'engagement politique reste cependant, et ce jusqu'à aujourd'hui, une norme à laquelle tout metteur en scène doit se conformer[1]. Comme nous le verrons plus loin, la politisation de l'acte créateur ne passe cependant plus par la relation au public, mais par la forme elle-même qui vient subvertir le genre théâtral et le renouveler.

[2] Expression issue de l'entretien mené avec Didier Béraud, *op.cit.*

[3] Pendant un ou deux ans, ces animateurs (on peut citer parmi aux Goubert et Parigot à Rennes, Jauneau ou Dauchez qui, bien que rapidement évincés de leurs maisons, continuent ailleurs à mener la même politique, etc.), qui ne prennent sans doute pas la mesure des bouleversements qui sont en train de se produire, continuent leur travail

politique, d'autres vont réagir face à ces attaques : en défendant le métier d'animateur face au créateur ou, *a contrario*, en se positionnant comme un vecteur de l'avant-garde au sein du champ.

III.2.1 - Se défendre face au créateur : Didier Béraud ou la revendication démocratique des Maisons de la Culture

La position de Didier Béraud après Mai 68, bien que marginale dans le champ, est intéressante car elle témoigne d'une certaine volonté de penser la Maison de la Culture comme idéal démocratique face aux directions jugées patriarcales des metteurs en scène. Didier Béraud est une forte tête (les échanges épistolaires consultés dans les archives de la Maison de la Culture[1], tout comme l'entretien que nous avons eu avec lui[2] en témoignent) qui, sûr de son fait, n'a pas hésité à s'opposer aux agents les plus dominants du champ en 1968. Sa position institutionnelle a sans doute contribué à renforcer sa posture : directeur d'une des plus importantes Maisons de la Culture de France, Béraud est fort d'un réseau lié à ses expériences professionnelles précédentes et est par ailleurs un membre apprécié du Conseil d'administration de l'ATAC quand les événements éclatent[3]. Il doit faire face en Mai 68 à une importante opposition des instances syndicales : le comité de grève, outre les revendications salariales habituelles (liées aux salaires et à une harmonisation des statuts), demande à ce que le comité d'entreprise ait un poids plus important au sein du Conseil d'Administration ; il est en outre demandé que les fonctions au sein du Centre Dramatique des Alpes (qui, dirigé par Lesage et Floriet, deux membres de notre cohorte, est installé dans les locaux de la Maison de la Culture) soient mieux définies. En filigrane, c'est l'opacité du mode de fonctionnement du Centre Dramatique qui est critiqué. Ces revendications renforcent sans doute Didier Béraud dans son idée que la forme associative propre aux Maisons de la Culture est idéale pour gérer au mieux les conflits et permettre un échange égalitaire entre bénévoles, patrons et salariés. C'est

---

selon le savoir-faire qu'ils avaient développé. Ce n'est que par la suite, au début des années 1970, qu'ils vont être marginalisés.

[1] Archives municipales de Grenoble, maison de la culture 68-78, cote 273W77.

[2] L'entretien, mené chez lui, près d'Angers, en mai 2014, a duré près de quatre heures. Didier Béraud avait relu nombre de ses archives pour pouvoir être le plus précis possible et avait soigneusement préparé son « intervention ». M'imposant son rythme et ses thématiques, il m'a été très difficile d'échapper au discours qu'il avait préalablement élaboré. Piquée par une guêpe au beau milieu de l'entretien, j'ai profité de l'occasion pour le détourner de la représentation qu'il me donnait de lui-même et ai pu l'interroger sur ses pratiques… avant qu'il ne revienne au bout de trente minutes à son monologue. A la relecture, cet entretien, mal mené, m'a cependant apporté beaucoup d'éléments instructifs quant aux concurrences existant à l'époque dans le champ théâtral.

[3] Il en sera élu président en juin 1971.

d'ailleurs la position qu'il adopte face à Planchon à Villeurbanne : manière de défendre sa fonction, Béraud considère que placer un metteur en scène à la tête d'une Maison de la Culture réduirait l'aspect pluridisciplinaire de la programmation :

> *« C'était l'obsession de Planchon qui ne parlait que pour sa paroisse, son obsession du pouvoir aux créateurs. Alors, qui n'était pas étiqueté créateur n'avait pas à occuper le pouvoir […] Il a dit que je ne comprenais rien à rien, il me traitait d'Edgar Faure, il disait Didier, c'est un sorte d'Edgar Faure, il est pour le pour ou contre, il essaie de faire des additions avec des choses qui peuvent pas s'additionner, enfin… Il m'avait vraiment dans le collimateur, alors j'ai laissé passer. Planchon à l'époque, c'était déjà un ténor, je n'étais vraiment qu'un acteur de complément, hein. Alors j'ai fermé ma gueule[1] »*

On retrouve bel et bien la tension qui anime la relation entre les deux hommes dans les archives du comité permanent de la déclaration de Villeurbanne[2]. Si Béraud fait profil bas à Villeurbanne (« je ne comprenais rien à ce qu'il se passait[3] »), il profite quelques années plus tard de sa position de président de l'ATAC pour faire entendre ses arguments en faveur de la forme associative ; mais, supplanté par le SYNDEAC, l'ATAC n'est plus le vecteur de pouvoir qu'il a pu être dans les années 1960 et la bataille s'avère perdue pour Didier Béraud. Il démissionnera de son poste de directeur de la maison de culture de Grenoble en 1973.

III.2.2 - Intégrer l'éthos créateur : Gabriel Monnet et Philippe Tiry, découvreurs de talents de la nouvelle génération

A l'inverse de Didier Béraud, d'autres animateurs vont au contraire très rapidement réajuster leurs pratiques et intégrer la centralité du geste créateur dans la justification de leur fonction. C'est bien sûr le cas des directeurs de Maison de la Culture qui avaient hérité de double dispositions issues de leurs expériences passées. Ainsi, Gabriel Monnet, tout à la fois metteur en scène aux expériences nombreuses et légitimes, et ancien instructeur d'art dramatique, soutient clairement la déclaration de Villeurbanne et intègre même le bureau du comité permanent de Villeurbanne. Co-rédacteur de la partie revendicative de la déclaration, il

---

[1] Entretien avec Didier Béraud, *op.cit.*
[2] BNF site richelieu, 4 COL 112 (109), déclaration de Villeurbanne, comité permanent des directeurs des théâtres populaires.
[3] Entretien avec Didier Béraud, *op.cit.*

partage les critiques faites à l'endroit des Maisons de la Culture et se situe du côté de ceux qui considèrent que l'art doit venir « au secours » du « non-public[1] ». Licencié de la Maison de la culture de Bourges sitôt après les événements, il prend dès 1969 la direction du Centre Dramatique de Nice. A la tête cette fois d'un établissement à vocation artistique, Monnet va à la fois y assumer un travail de metteur en scène (il monte respectivement *l'Avare* de Molière ainsi que des textes d'Audiberti et O' Casey qui ont alors le vent en poupe) tout en s'adjoignant les services d'un artiste associé en la personne de Guy Lauzin, metteur en scène d'avant-garde alors considéré comme prometteur. S'il continue à assumer une double fonction, Gabriel Monnet n'en recentre pas moins ses pratiques sur la création.

Pour les agents ayant construit leur carrière sur leur seul titre d'animateur, l'acrobatie est moins évidente. Dans l'immédiat après 68, seul Philippe Tiry semble tirer son épingle du jeu. Discret en Mai 68, il dit avoir signé la déclaration de Villeurbanne pour ne pas « créer d'histoire dans le brouhaha[2] », alors qu'il n'avait pas vu sa version finale. Philippe Tiry se dit plutôt sceptique quant à l'idée de remettre le pouvoir aux mains des créateurs car, dit-il, « Planchon après tout venait jouer chez moi ! Gignoux aussi, tous ceux-là. Et puis quand ils ont vu qu'on était à leur service, hein…[3] ». Sa posture lui permet d'être désigné lui aussi membre du comité permanent de Villeurbanne, alors qu'il n'a pas assisté aux débats :

> *« Je suis resté à Amiens au départ puis j'ai reçu deux ou trois coups de fil, on me disait il faut que tu viennes, sinon tu vas avoir l'air d'un lâcheur. J'y suis allé, j'ai trouvé de l'essence, quand je suis arrivé, j'ai été nommé par la vox populi dans le comité.*[4] »

La sollicitation dont il fait alors l'objet peut se comprendre à l'aune de sa position dans le champ. Trésorier de l'ATAC entre décembre 1966 et juillet 1969, Tiry a un solide réseau tant professionnel que politique (il a alors d'excellentes relations avec les agents du ministère des Affaires culturelles) et a par ailleurs toujours conçu son travail comme étant au service des artistes. Il a commencé dans le métier en tant qu'administrateur de troupe, avant de diriger un

---

[1] Gabriel Monnet déclare ainsi : « L'action culturelle, qui doit être le souci de tous, doit être condamnée en tant que telle si elle ne fait pas un pari envers le non public. L'action culturelle appelle au secours l'art (…) Les Maisons de la Culture ne doivent plus être des garages culturels mais devenir des centres de pulsion vers l'extérieur ; elles doivent faire entrer d'abord les travailleurs, les autres suivront toujours… » (BNF site richelieu, 4 COL 112 (109), déclaration de Villeurbanne, comité permanent des directeurs des théâtres populaires).
[2] Entretien avec Philippe Tiry, *op.cit.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

peu par hasard le Centre Dramatique du Sud-Est[1]. En tant que directeur, il s'est distingué très tôt par son soutien à de nombreux metteurs en scène : il accueille à Amiens tant Planchon que Debauche, Bourseiller ou Garran et ce, dès 1966; et il est un des premiers directeurs à offrir coproductions et dates de tournées à Patrice Chéreau (1966 et 1968) et à Ariane Mnouchkine (1966)[2]. Tiry travaillera par la suite et toute sa carrière durant à renforcer cette image de découvreur de talents[3]. Ayant habilement manœuvré avec les manifestants d'Amiens, il est en bonne entente avec les élus de la ville : il quitte paradoxalement la Maison de la Culture en 1971 mais ce, pour partir vers d'autres aventures qui l'amèneront par la suite à fortifier les réseaux de diffusion de l'avant-garde dans une logique très éloignée de la troupe ou de l'animation[4].

III.3- Les déclassés du théâtre populaire : adaptations et persistances

La suite de cette thèse va beaucoup s'intéresser aux agents dont les carrières auront été consacrées : ce sont celles dont la durée permet une analyse en profondeur, et ces agents dominants dans le champ vont imprimer leur marque dans le renouvellement hiérarchique du secteur. Cependant, il nous paraît tout à fait essentiel de nous concentrer ponctuellement sur le sort des agents aux carrières « ratées », ou tout au moins en demi-teinte, par rapport à des trajectoires comme celles de Patrice Chéreau ou d'Ariane Mnouchkine qui semblent avoir marqué le secteur théâtral en profondeur. Nous tacherons de revenir régulièrement, tout au long de cette thèse, à la trajectoire de ces déclassés qui nous donne matière à réflexion pour comprendre les franges les plus marginales et illégitimes du champ considéré.

La question que nous posons ici est celle du réajustement de chefs de troupe dans un contexte de dévalorisation progressive et disqualifiante de leurs manières de faire, propres au

---

[1] Tiry devient directeur *de facto* du Centre Dramatique de l'Est en raison de la désaffection de Jacques Fabbri qui avait été nommé et dont il était l'administrateur (entretien avec Philippe Tiry, op.cit. ; archives ministère des affaires culturelles, compte-rendu de P-A. Touchard)

[2] « Mon premier spectacle accueilli à Amiens, ça a été Mnouchkine ! Avec Léotard… Elle était toute fraîche, elle était toujours fraîche. Je l'adore, on s'aime beaucoup. […] C'était le capitaine Fracasse. Qu'on a oublié… Elle avait sa compagnie, j'avais un réseau et je l'ai accueillie une semaine pour travailler, en résidence. Faire ce qu'ils avaient envie de faire » (entretien avec Philippe Tiry, *op.cit.*)

[3] C'est d'ailleurs un aspect qu'il a largement mis en avant lors de notre entretien (voir note bas de page 1)

[4] Il va fonder dans les années 1970 un bureau professionnel de formation d'administrateurs avant de créer, sous l'impulsion du ministre Michel Guy, l'Office National de Diffusion Artistique (voir chapitres 4 et 5).

théâtre populaire : travail en troupe, ancrage local, mise en scène simple centrée sur un texte, attrait auprès d'un public populaire.

Deux figures issues de notre corpus nous paraissent ici intéressantes à analyser : celles d'Henri Dégoutin, animateur oublié du théâtre de troupe, puis celle de Jacques Fornier, animateur en réussite progressivement déclassé. Chacun à sa manière va subir un désajustement par rapport aux normes changeantes de la relation au public. Le premier voit son théâtre pour enfants le disqualifier progressivement ; le second opère face à ces transformations qu'il ne maîtrise pas une rupture radicale dans sa carrière.

III.3.1 - Henri Dégoutin et le théâtre pour enfants : enjeu de consécration puis de disqualification dans le rapport au public

Henri Dégoutin est né en 1928 à Nancy. Issu d'un milieu assez modeste, il fait des études de langues qui l'amènent à devenir rapidement professeur d'anglais. Il n'a a alors « aucune idée du théâtre, dans une ville où il n'y a pas de théâtre[1] ». C'est pendant le service militaire qu'il assiste pour la première fois à une représentation dramatique : un ami l'emmène au Festival d'Avignon. Il décrit cette découverte comme une révélation :

> *« En sortant de la représentation, j'étais avec ce copain, je lui dit écoute, tu es soit mon ange-gardien soit mon diable, parce qu'à partir de maintenant, ma vie change… Ce qui a été formidable, c'est la cour d'honneur d'abord, et puis c'est Vilar… Et puis le cadre, l'ambiance festival… Donc c'est là en sortant de cette représentation, sur le terre-plein du Palais des papes que j'ai dit, ma vie change… Et là, elle a effectivement changé[2]… ».*

Tout au long de l'entretien, Henri Dégoutin insiste sur la représentation dans ce qu'elle crée comme lien avec le public davantage que sur la pièce en elle-même. Cette première expérience marque le début d'une longue carrière de spectateur : Henri Dégoutin va désormais beaucoup au théâtre et se passionne pour les ouvrages de Copeau et de Chancerel qui deviennent ses maîtres à penser, en raison de leur « ancrage populaire ». Militant par la suite au sein du Parti Socialiste Unifié (PSU), il insiste sur l'importance de la fonction éthique et civique du théâtre ; cet état d'esprit est sans doute renforcé par son expérience de professeur dans l'enseignement

[1] Entretien avec Henri Dégoutin, le 5 mai 2014, Nancy.
[2] *Ibid.*

secondaire. Esthétiquement, il défend un théâtre épuré et se réfère aux mises en scène d'Edward Gordon Craig et de Jean Vilar.

Libéré du service militaire, il monte une troupe amateur à Toul, la ville où il exerce son métier de professeur. Il réunit cinq acteurs amateurs, parmi lesquels un coiffeur, un ouvrier, et une enseignante qui deviendra son épouse. Le rythme de travail est soutenu : des répétitions sont organisées quatre fois par semaine, en soirée. Les spectacles, produits modestement, tournent dans la Région : *« On vendait en étant encore amateurs… Enfin, on vendait… on avait un spectacle et on arrivait à le tourner une vingtaine de fois dans les villes, des petites villes… »*. En parallèle, Henri Dégoutin devient le correspondant du Centre Dramatique de l'Est pour la région nancéenne. Il assure la promotion de la troupe des tréteaux d'Hubert Gignoux auprès de la population locale.

La question de la professionnalisation de sa propre troupe ne se pose qu'à la faveur d'une réprimande de ce dernier. Gignoux reproche en effet à Dégoutin de concurrencer injustement sa troupe lorsqu'elle est sur le territoire lorrain :

> *« Il me dit : mais vous rentrez complètement dans mes plates-bandes, j'ai une équipe de Tréteaux qui se mobilise beaucoup, et vous voulez… Evidemment vous ne payez personne, donc vous allez faire mourir mon équipe de tréteaux, parce que les gens préféreront vous prendre vous qui y allez gratuitement… ».*

Pour limiter leur tournée, Gignoux ne leur autorise que dix représentations par an. Cette anecdote est à l'image de la concurrence existante sur certains territoires : la coopération des anciens avec les nouveaux venus n'a fonctionné que tardivement, tandis que les agents arrivés entre deux dans le champ théâtral n'ont pas été franchement aidés dans leur entreprise. Le Centre Dramatique de l'Est est en réalité en train de délaisser progressivement le territoire lorrain, au profit d'une recentralisation de ses spectacles en Alsace et à Strasbourg. Les spectacles étant plus lourds techniquement, ils peinent à trouver des lieux adaptés[1].

Henri Dégoutin saisit qu'une place s'offre à lui : il constitue en 1961 sa troupe professionnelle (il quittera définitivement l'éducation nationale en 1964). Une subvention est attribuée à la troupe par les quatre départements de la région en 1963, date à laquelle ils embauchent des comédiens parisiens, puisque les amateurs qui constituaient auparavant le

[1] Cela nous sera confirmé par Didier Béraud, un temps administrateur du CDE, que nous avons eu en entretien quelques semaines après Henri Dégoutin.

groupe n'ont pas souhaité quitter leurs emplois respectifs. La troupe monte dès cette époque des spectacles pour enfants, « *car il y avait alors un créneau* ». Cet engagement auprès d'un public « jeune » peut se comprendre de plusieurs manières : tout d'abord, la concurrence locale (celle de la Comédie de l'Est, mais également celle d'un jeune loup arrivant dans la région, Jacques Kraemer, précédemment cité) ne permet pas à plusieurs équipes théâtrales de coexister sur le même territoire, dans un contexte où le public potentiel paraît encore peu nombreux ; ensuite, le travail auprès d'enfants offre une opportunité économique évidente et la troupe est d'ailleurs rapidement subventionnée par les départements pour le travail mené auprès des scolaires ; enfin, et c'est un élément à ne pas négliger, Henri Dégoutin n'a pas bénéficié de formation théâtrale professionnelle, et semble avoir toute sa vie été handicapé par une illégitimité artistique qu'il a rapidement intériorisée[1] ; nous faisons l'hypothèse que cet engagement dans le théâtre pour enfants lui permettait d'assumer cette illégitimité puisqu'il s'inscrivait alors dans la tradition d'un théâtre peu réputé et peu propice à la consécration. D'ailleurs, Henri Dégoutin fera l'objet de vives critiques de la part d'autres metteurs en scène : ainsi, Jacques Kraemer lui reproche-t-il d'avoir une « attitude d'escroc » palpable à travers son manque de professionnalisme et l'absence de vocation réelle, ce qui vient expliquer, selon lui, le choix du théâtre pour enfants.

> *« Il bourrait les salles de scolaires, à l'époque il y avait un appétit terrible parce qu'il se passait rien. Donc il s'arrangeait avec les profs, lui même étant de l'Education Nationale, il bourrait les salles, il faisait du fric, et avec les milliers d'enfants de fréquentation qu'il avait, il essayait de capter toutes les subventions des Conseils Généraux, des départements. […] Et il était d'ailleurs un peu anticommuniste aussi…*[2] *»*

Cet extrait d'entretien révèle tout à fait le fossé qui existe alors (et qui se creusera encore davantage) entre un registre vocationnel de l'artiste pur et exigeant face à un théâtre commercial (ici incarné par le théâtre pour enfants), dénué de scrupules et captant les subventions locales. Le « localisme » d'Henri Dégoutin, l'absence de formation professionnelle et le public considéré contribuent à fortement le disqualifier. Ce sont d'ailleurs les instances

---

[1] « Je ne suis ni un vrai comédien, ni un vrai metteur en scène… » dit-il au début de l'entretien que nous avons eu avec lui… Quand nous abordons sa place au sein des organismes professionnels, il nous indique : « Dans ces réunions, ces colloques, ces syndicats de théâtre, moi j'ai toujours été le petit canard, j'osais à peine lever la main pour parler. Qu'est-ce vous voulez, j'étais pas comédien, j'étais pas metteur en scène, j'étais enseignant ! ». Entretien avec Henri Dégoutin, *op.cit.*

[2] Entretien avec Jacques Kraemer, Paris, 7 février 2014.

départementales qui vont d'abord le subventionner, avant l'État qui restera longtemps timide à son égard.

C'est à la fin des années 1970 qu'Henri Dégoutin obtient pour sa troupe le label de Centre Dramatique pour l'enfance et la jeunesse (CDNEJ). Cette consécration officielle obtenue, il s'installe alors à Nancy (après quelques années passées à Frouard, en banlieue nancéenne) et tente de toucher un public adulte. Les spectacles pour adultes d'Henri Dégoutin comme sa faible réputation ne semblent pas convenir au ministère qui profite de la relocalisation de la troupe dans un lieu plus grand pour lui signifier le non-renouvellement de son mandat à la direction du Centre Dramatique.

Ainsi, Henri Dégoutin, qui s'était positionné sur le secteur de l'enfance, en raison de dispositions personnelles, de compétences acquises et d'opportunités politiques, économiques et territoriales, bénéficie tout d'abord d'un intérêt croissant de la part des pouvoirs politiques locaux puis nationaux, dans un contexte où l'élargissement des publics est considéré comme primordial. La reconnaissance de la spécificité du théâtre pour enfants est ensuite objectivée par la création de Centres Dramatiques spécialement dédiés. Au début des années 1980, alors que le contexte politique et le rapport au public ont radicalement changés, Henri Dégoutin se retrouve disqualifié par la puissance publique : ses spectacles pour adultes ne trouvent pas d'écho favorable des instances consécratrices et, cantonné au « jeune public », il se trouve évincé des espaces de consécration officiels.

III.3.2 - Jacques Fornier : l'impossible ajustement d'un tenant du « théâtre populaire »

La trajectoire de Jacques Fornier est sensiblement différente car ce dernier a bénéficié d'une importante légitimité à un moment de sa carrière. Formé comme comédien à Paris, il bénéficie de réseaux d'implantation conséquents : il s'installe en Bourgogne grâce au soutien de la fille de Jacques Copeau, Catherine Dasté, et obtient rapidement le soutien des pouvoirs locaux (la ville de Beaune accueille sa troupe en 1957) et du ministère des Affaires culturelles qui lui attribue le label de Troupe Permanente dès 1959. Très inspiré par le travail mené par les pionniers de la décentralisation, Jacques Fornier développe un théâtre de tournées, où il présente des spectacles du répertoire classique. Lorsque le ministère lui propose de prendre en charge la préfiguration d'une Maison de la Culture à Chalon-sur-Saône, Jacques Fornier invite Francis Jeanson, philosophe proche de Sartre et très intéressé par l'action culturelle, à l'accompagner dans une réflexion relative à l'approche des publics. Fornier est certes considéré comme metteur

en scène, mais il semble que la reconnaissance dont il fait l'objet est essentiellement liée à sa capacité à s'entourer d'individus portant une innovation : innovation esthétique avec l'invitation de metteurs en scène comme Jorge Lavelli et Jean-Pierre Vincent, à l'époque peu connus ; innovation en matière d'action culturelle avec Francis Jeanson. Jacques Fornier semble ainsi être en capacité de s'adapter aux changements esthétiques en vigueur ainsi qu'au passage d'un théâtre populaire de troupe à un théâtre d'action culturelle implanté dans des Maisons de la Culture. Il bénéficie d'ailleurs de la confiance du ministère des Affaires culturelles au point d'être nommé à la direction du Centre Dramatique de l'Est (devenu Théâtre National de Strasbourg en 1968) en 1971, en remplacement de Hubert Gignoux. Jacques Fornier bénéficie d'une assise importante dans la Région, d'une bonne réputation de chef de troupe (ce qu'était également Hubert Gignoux) et ses qualités d'animateur complet semblent faire de lui le candidat idéal.

Pourtant, Jacques Fornier ne restera qu'un an à la tête du prestigieux théâtre : il se confronte à une structure fortement institutionnalisée et à un mode de travail extrêmement spécialisé et formalisé.

> *« - Moi il me semblait que c'était une nouvelle aventure, et c'était pas le cas. C'était pas une aventure, c'était une organisation. Il y avait cent personnes ! Plus l'école. Je connaissais personne. J'avais six secrétaires ! (rires) Monsieur le directeur on m'appelait, pas Jacques. […] C'était copié sur la Comédie Française, c'était le même statut, j'avais un salaire, j'avais un pourcentage sur les places occupées, quand je faisais une mise en scène ou quand je jouais j'avais un double salaire, j'avais une voiture de fonction, j'avais droit à un maître d'hôtel quand je recevais à la maison. C'était pas mal hein ! […]Je pensais que c'était une aventure mais c'était une entreprise multinationale. Au Théâtre de Bourgogne on était tous des amis, au début on vivait en communauté. […] Au TNS, je pensais, j'étais un peu innocent, que j'allais pouvoir modifier l'état d'esprit.*
>
> - *Vous auriez voulu faire quoi ?*
> - *J'aurais voulu que ce soit une troupe, que les techniciens soient considérés comme des membres de la troupe, les administratifs aussi. Et que nous ayons des discussions de n'importe quoi à n'importe quelle heure. Ensemble !*

L'aventure déçue du TNS conduit Jacques Fornier à prendre la décision radicale d'arrêter le théâtre :

« - Après le TNS, je me suis rendu compte que c'était fini pour moi, l'aventure bourguignonne était une conclusion et que c'était plus ma trajectoire, que je devais changer de trajectoire.

- *A cause des nouvelles structures organisationnelles ?*
- *Non, c'était le théâtre en général. L'animation avait changé. Je me suis dit il y a quelque chose qui m'échappe et c'est pas une direction de Centre Dramatique ou de Théâtre National qui est ma voie. Ça a été évident pour moi. […] Maintenant c'est autre chose. C'était déjà un peu en sourdine de me poser la question en vue de quoi je vis, ce que dit Brecht. […] »*

Après une année de dépression sévère, Jacques Fornier part en pèlerinage en Inde. Il revient quelques années plus tard et fonde une école de théâtre dont l'objectif est de confronter des amateurs à la scène. Il renoue là avec les préceptes de l'éducation populaire d'une formation par le jeu, et dont l'aspect émotionnel et initiatique semble avoir été renforcé par ces années passées en Inde. Jacques Fornier n'a finalement pas su ou pu s'ajuster aux transformations du secteur théâtral : l'institutionnalisation des structures, la disparition des troupes lui ont fait perdre le sens relationnel que le théâtre avait pour lui (tant au niveau amical qu'en termes d'animation des publics).

Conclusion du chapitre 2

Ce chapitre s'est proposé d'esquisser les transformations des manières de penser la relation entre l'œuvre et le public tout au long des années 1960. A travers un retour sur les pratiques concrètes des agents du théâtre public, nous avons mis en lumière les évolutions de la fonction d'animation. L'analyse du rapport du champ théâtral au public sur le temps long permet de mettre au jour un double processus d'autonomisation : autonomisation du théâtre commercial et mercantile après-guerre puis autonomisation des loisirs et de l'amateurisme dans les années 1960. Ce double processus d'autonomisation correspond à des logiques de distinction qui répondent à des opportunités professionnelles et à un contexte social et politique.

Après-guerre jusqu'à la fin des années 1950, les pratiques qui se développent sont fortement imprégnées par les expériences menées précédemment par Jacques Copeau et ses disciples ainsi qu'au sein des mouvements de jeunesse. En s'adressant à tous les publics (ruraux ou urbains, notables ou modestes), les animateurs font le vœu d'un théâtre unificateur. Le

théâtre est un outil pour révéler l'homme à lui-même : les œuvres présentées doivent l'aider à réfléchir à sa condition tout en lui offrant un loisir intelligent. Pour toucher un public large et populaire, choix est fait de se déplacer au plus près de la population, par le biais de tournées rurales ou l'implantation de théâtres dans des quartiers dénués d'équipement et ce, pour des prix accessibles. La sédentarisation progressive des troupes sous l'effet de leur institutionnalisation et la recentralisation de la reconnaissance à Paris ont raison de la proximité avec le public local. Les tournées rurales sont réduites et ne sont peu à peu plus pratiquées que par les agents les plus marginalisés du champ (seconde troupe de tréteaux ou troupes très locales). Le théâtre populaire est en outre concurrencé à partir de la fin des années 1950 par de nouvelles manières d'appréhender le public ainsi que par une séparation progressive des fonctions d'animation et de création.

Ce sont principalement dans les villes ouvrières dirigées par le Parti Communiste que s'inventent de nouvelles manières de toucher le public populaire. Influencés par l'éducation populaire, les animateurs y défendent une émancipation des citoyens par la pratique artistique ; les amateurs sont alors imbriqués aux pratiques des professionnels. La pratique amateur est cependant progressivement décrédibilisée au sein du secteur professionnel en raison de la rupture institutionnelle mise en œuvre à partir de 1959 entre le secteur des loisirs et le secteur culturel. Cette rupture est renforcée par les acteurs desdits secteurs qui dénigrent eux-mêmes la qualité des spectacles amateurs, jugés peu exigeants et peu innovants. L'amateur est rejeté de la sphère professionnelle en même temps que les artistes qui travaillent dans ces villes recentrent leur activité sur leur travail artistique.

La création des Maisons de la Culture et d'animateurs spécialisés voire professionnalisés renforce la différenciation des missions de chacun. Cependant, les pratiques resteront longtemps fortement liées aux trajectoires des acteurs qui, pétris de dispositions acquises antérieurement, mêleront bien souvent, et ce jusqu'au début des années 1970, mise en relation avec le public, pratique amateur, et travail de création et ce, malgré les injonctions inverses des créateurs les plus purs et des institutions étatiques qui ont alors à cœur d'homogénéiser les pratiques et les organigrammes.

Mai 68 va provoquer une véritable déflagration au sein du monde du théâtre : pour contrer les attaques dont il fait l'objet, le secteur se positionne sur une ligne politique radicale. Cet état d'esprit va favoriser les *outsiders* du champ, principalement metteurs en scène, qui vont défendre un théâtre de création susceptible de politiser le peuple. Ce mouvement va contribuer

à disqualifier les principes du théâtre populaire et à affirmer la figure du créateur face à celle de l'animateur.

Ce chapitre s'est attelé à saisir l'évolution des pratiques d'animation entre l'après-guerre et 1968. Nous avons mis en lumière la progressive spécialisation de la fonction d'animation. Ce dernier phénomène ne peut cependant se comprendre sans une analyse des transformations esthétiques qui ont cours et qui contribuent à dessiner la figure spécifique du metteur en scène en même temps qu'elle permet de comprendre la revendication par ce dernier d'un théâtre de création profondément politique. C'est l'objet du troisième chapitre de cette thèse.

Chapitre 3

Une révolution esthétique et ses supports (1954-1968)

« Le nouveau doit surmonter l'ancien, mais il doit comprendre en lui l'ancien à l'état dominé, « le supprimer en le conservant ». Il faut bien comprendre qu'il y a aujourd'hui une nouvelle façon d'apprendre, une façon critique, où l'on transforme ce qu'on apprend, une façon d'apprendre révolutionnaire. Le nouveau existe, mais il ne naît que dans la lutte avec l'ancien, et non pas sans lui, pas dans le vide. Beaucoup oublient d'apprendre, ou traitent cela par le mépris (« ce n'est qu'une question de forme »), et d'autres considèrent le moment de la critique comme une question de forme, comme quelque chose qui va de soi. Il en résulte des attitudes bizarres ».

Bertolt Brecht, Sur le réalisme*, 1938.*

La disqualification progressive des agents du théâtre populaire avant 1968 réside certes dans la constitution de nouvelles formes d'animation concurrentes mais trouve également ses racines dans l'important renouvellement esthétique qui s'opère à partir du milieu des années 1950. Ce processus va en outre contribuer à renforcer la spécification du créateur face à l'animateur.

En effet, à partir du milieu des années 1950, une nouvelle génération d'agents émerge qui va porter les fondements d'une rupture esthétique. Pascale Goetschel montre qu'à cette période l'innovation se fait jour à travers le renouvellement du répertoire[1] et l'affirmation de la

[1] Les directeurs de troupes défendent un répertoire « maison » face au répertoire plus classique traditionnellement joué dans le théâtre populaire. Pascale Goetschel montre cependant que cette présence d'auteurs maison est un trait caractéristique mais non exclusif de la décentralisation théâtrale des années 1960. Le « détour par des pièces consacrées [c'est-à-dire classiques, continue d'être] utile pour traiter des grandes questions universelles et des

mise en scène comme fonction à part entière[1]. Serge Proust complète cette analyse en insistant sur l'influence de mouvements esthétiques qui mettent à mal les manières de faire propre au théâtre populaire[2] : l'émergence d'une nouvelle littérature dramatique incarnée par les pièces de Ionesco ou Beckett remet en question le théâtre comme « lieu d'exposition de discours » ; la découverte des théâtres étrangers – et tout particulièrement asiatique sous l'influence entre autres d'Antonin Artaud – fragilise la tradition du réalisme occidental et le type de jeu alors préconisé ; enfin, l'importation de Bertolt Brecht en France à partir de 1954 impose de repenser la manière de mettre en scène. Ces transformations esthétiques interviennent à un moment de concurrence accrue entre acteurs du champ en raison de la multiplication du nombre de troupes et contribuent ainsi à « accentuer la suprématie progressive de la logique artistique[3] ». Ces analyses recoupent nos constats empiriques : dans un objectif de cumulativité des connaissances, nous avons choisi de traiter cette « révolution esthétique » du point de vue des conditions de sa possibilité. Si l'esthétique théâtrale a radicalement changé en une vingtaine d'années, il paraît important de s'intéresser aux facteurs pouvant expliquer l'ampleur de ce phénomène et la réussite des individus ayant initié ces transformations. C'est ce que ce chapitre va s'atteler à montrer. Avant d'entrer dans le vif de ces mutations esthétiques, nous proposons de formuler quelques remarques préalables.

Il s'agit tout d'abord de questionner la notion de rupture couramment utilisée lorsqu'on parle des mondes artistiques. L'analyse prosopographique présentée dans la première partie de cette thèse montre bien que si un renversement de légitimité a eu lieu au sein du champ théâtral au profit d'une nouvelle avant-garde, les agents de ces transformations ont néanmoins conservé des relations concrètes d'entraide, de coopération voire d'interdépendance avec les anciens et ce, pendant de nombreuses années. Roger Planchon, figure de l'innovation esthétique au début des années 1960, a bénéficié du parrainage de metteurs en scène issus de la décentralisation dramatique, comme Jo Tréhard à Caen ou Hubert Gignoux à Strasbourg qui ont produit et accueilli ses spectacles à de nombreuses reprises. Ce même Planchon caractérise son théâtre dans les années 1960 par un « style réaliste », des « audaces libertines » et un « côté envers du

---

problèmes du temps » (Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre, 1945-1981*, PUF, 2004, p. 286-287).

[1] Le renouvellement de la mise en scène est d'abord principalement porté par Roger Planchon. *Ibid*., p.291.

[2] Serge Proust, *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Economica Anthropos, 2006, p.20-23.

[3] *Ibid,* p.25.

décor[1] » situées en rupture avec la tradition du théâtre populaire et se revendique pourtant fermement de Jean Vilar dans ses mises en scène. Ces éléments empiriques nous indiquent que les agents de notre cohorte ne se sont pas construits dans une radicale opposition à la génération précédente, reprenant ainsi, de manière consciente ou non, le précepte de Brecht précisant que certes « *le nouveau existe, mais il ne naît que dans la lutte avec l'ancien, et non pas sans lui, pas dans le vide* »[2].

Cette interrogation autour de la notion de rupture fait écho à la manière dont nous pouvons traiter des influences artistiques sur les agents considérés. En effet, les membres de notre cohorte s'identifient à des mouvements esthétiques divers et revendiquent des influences multiples. On a souvent considéré que la première représentation en France de *Mère Courage* de Brecht par le Berliner Ensemble en 1954 avait opéré une véritable césure dans la manière d'appréhender le théâtre chez nombre d'auteurs dramatiques et de metteurs en scène qui se réclamaient désormais de l'auteur allemand[3]. Si nous avons insisté sur le caractère différencié de la réception de Brecht[4], il faut aussi questionner l'influence revendiquée de certaines figures tutélaires : Brecht comme Vilar, pourtant souvent opposés dans leur conception même de la dramaturgie, sont l'objet d'une profonde admiration et très rares sont les artistes qui ne s'en revendiquent pas dans les années 1960. On cherche souvent, pour expliquer l'œuvre d'un artiste, à saisir quelles influences ont pu être décisives dans sa pratique, dans les sujets qu'il aura choisi de traiter comme dans l'aspect formel de son travail. Or, l'influence « est, dans tous les cas, multiple et pas de nature ou d'origine strictement [théâtrale][5] ». Penser l'influence d'un artiste sur un autre pose deux séries de problèmes. D'abord, rappelle Michael Baxandall[6], elle

---

[1] C'est ainsi que Claude Sarraute qualifie en 1964 le théâtre de Roger Planchon (*Le Monde*, 14 mars 1964).

[2] Ariane Mnouchkine déclare elle aussi dans le numéro 5 de la revue Travail Théâtral: « Même si le TNP était à ce moment-là une chose contre laquelle il fallait s'inscrire au point de vue de l'expression, de la mise en scène, de l'esthétique, il tenait un rôle essentiel, parce que tu ne disais pas alors : je vais faire exactement le contraire de la comédie française (la comédie française n'avait pour moi aucune existence), alors que le TNP était quelque chose qui existait. Et je suis certaine que sans que nous nous en rendions compte, le travail de Vilar nous motivait même si on était contre. ». Cette citation illustre bien l'ambivalence existante dans la relation aux anciens. Si une « rupture » est proclamée par les outsiders de cette génération, les appropriations et influences du théâtre populaire restent très importantes. C'est la raison pour laquelle nous avons utilisé le mot « révolution » dans le titre de ce chapitre : la révolution est entendue au sens où les individus en présence ont transformé leurs connaissances précédentes pour aboutir à la transformation des valeurs esthétiques (voir citation de Brecht en exergue du présent chapitre).

[3] Daniel Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non, ou la réception de Brecht en France (1945-1956),* Champion-Slatkine, 1986.

[4] Voir chapitre 2.

[5] Bernard Lahire, *Franz Kafka, éléments pour une théorie de la création littéraire*, éd. la Découverte, 2010, p.51. Nous avons remplacé le terme « littéraire » par « théâtrale ».

[6] Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, éd. Jacqueline Chambon, 2000, p.106-107 (cité par B.Lahire, *op. cit*., p. 51).

ne suggère qu'un sens de la relation (« être influencé » plutôt qu' « avoir recours à » une œuvre ou « se l'approprier ») et ne questionne pas la raison pour laquelle tel artiste a recours ou est influencé par telle œuvre. En effet, dans notre cas, nous pouvons entendre que Roger Planchon a été influencé par Vilar et par Brecht sur des points différents de son travail, mais pourquoi l'a-t-il été lui spécifiquement par eux spécifiquement ? Ensuite, le deuxième problème posé par une analyse des œuvres strictement centrée sur l'environnement artistique d'un metteur en scène ou d'un auteur est qu'elle ne prend pas en compte les éléments biographiques ou socialisateurs extérieurs au champ considéré et ayant pu jouer un rôle dans les choix artistiques opérés par les individus. Bernard Lahire l'explique concernant la littérature :

> « Si on réduit tout aux textes ou au jeu de l'intertextualité, on constatera les « influences » ou les « appropriations » mais on oubliera dans tous les cas l'expérience des auteurs en question et ce qu'ils ressentent nécessaire d'exprimer à partir de ces expériences[1]».

Ainsi, les transformations qu'opère Planchon dans ses mises en scène sont certes dans les premières années dérivées des préceptes esthétiques défendus par Brecht mais les choix thématiques qu'il opère tout comme sa lecture des classiques peuvent également être compris à l'aune de sa trajectoire comme de sa position dans le champ[2].

Certains travaux de sociologie de l'art et de la culture tendent *a contrario* à favoriser l'appréhension du travail artistique à la lumière d'une position dans le champ[3] ou des contraintes économiques qui pèsent sur les individus[4]. Si les effets des transformations structurelles du secteur (et particulièrement les phénomènes d'institutionnalisation et de professionnalisation) ainsi que le poids des contraintes liées à la reconnaissance des carrières et

---

[1] Bernard Lahire, *op.cit.,* p.52.

[2] Planchon, autodidacte issu d'un milieu populaire et rural, s'approprie Brecht dès sa découverte dans les années 1950. Cet intérêt pour le théâtre épique peut s'expliquer d'une part par son passé de dominé et d'autodidacte puisque le théâtre brechtien se conçoit comme un rapport didactique direct avec le spectateur ; il peut également se comprendre à l'aune de sa position d'outsider de l'avant-garde dans le champ : l'utilisation de Brecht est pour lui un moyen de légitimer intellectuellement sa démarche artistique et de se distinguer des animateurs de l'époque. Aucune de ces analyses, nous l'aurons compris, n'exclut l'autre.

[3] C'est ce que Bernard Lahire critique notamment dans l'approche de Bourdieu dans *Les Règles de l'art* où il est écrit : « C'est dans les intérêts spécifiques associés aux différentes positions dans le champ littéraire qu'il faut chercher le principe des prises de position littéraire » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, p.321). Notons cependant que Bourdieu a nettement affiné son analyse du champ artistique dans ses recherches sur Manet (Pierre Bourdieu, *Manet…*, *op.cit.*).

[4] C'est le cas chez Pierre-Michel Menger qui tend à analyser le « travail créateur » essentiellement au prisme des incertitudes qui pèsent sur les acteurs (voir Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard / Seuil, 2009).

du travail accompli doivent être pris en compte pour comprendre les transformations qui émaillent le théâtre tel qu'il se fait, il nous paraît important de ne pas oublier que ces artistes mettent et donnent du sens à leurs œuvres au-delà des injonctions du milieu professionnel auquel ils appartiennent. Pour le dire simplement, l'analyse sociologique des grandes tendances qui gouvernent cette période ne doit pas nous faire sous-estimer le fait que les individus de notre cohorte ont aussi quelque chose à dire et que ce quelque chose peut également être compris à la lumière de leurs trajectoires individuelles. Là encore, l'analyse prosopographique de notre cohorte permet une analyse tout à la fois globale et individuelle non seulement des trajectoires, mais également des œuvres produites.

L'objectif de ce chapitre est d'interroger, à l'aune de ces quelques mises en garde, les conditions qui ont rendu possible l'émergence de nouvelles manières de pratiquer le théâtre comme d'en parler. Pour cela, nous nous intéresserons tout d'abord aux acteurs qui ont œuvré à ces transformations et au contexte dans lequel ils ont agi (I), puis nous proposerons une étude socio-historique des deux supports essentiels qui ont permis à ces acteurs de se légitimer auprès de leurs pairs comme auprès du public : l'évolution de la critique dramatique (II) et la constitution d'une discipline universitaire spécifique (III) ont en effet accompagné, renforcé et justifié la légitimation de ces nouvelles démarches au sein du secteur théâtral.

I- Le renouvellement esthétique des années 1960

Comme nous l'avons abordé en introduction de ce chapitre, le renouvellement esthétique qui s'opère entre 1950 et la fin des années 1960 - qui aboutira à ce que le critique et universitaire Bernard Dort qualifie de « nouveau théâtre[1] » - peut être compris comme le résultat de trois remises en question majeures du théâtre qui était pratiqué jusque-là. L'apparition du « théâtre de l'absurde » signale un refus du théâtre psychologique ou philosophique pratiqué par Camus, Sartre ou Giraudoux, auteurs généralement présentés dans les théâtres d'avant-garde parisiens et, par voie de conséquence par les agents du théâtre populaire qui en étaient issus. Ce

[1] Bernard Dort, « Théâtre occidental – Le nouveau théâtre », Encyclopaedia Universalis.

démantèlement des principes dramaturgiques, qui fait écho aux mouvements qui touchent alors le monde littéraire[1], favorise l'émergence d'un certain formalisme.

Ce théâtre de l'absurde fait rapidement l'objet d'un véritable engouement mais s'essouffle au milieu des années 1960, période pendant laquelle d'autres propositions artistiques viennent contester le théâtre populaire : de nombreux metteurs en scène tentent alors de réaliser le théâtre épique défendu par Brecht, un théâtre politique, qui fait le choix d'un éclatement du temps, de l'espace et des personnages au profit d'une représentation engendrant chez le spectateur une réflexivité critique. Ce n'est pas seulement au niveau de l'œuvre écrite que le théâtre exerce alors sa contestation, mais également en termes de pratiques scéniques. Brecht lui-même préconisait un travail théâtral abolissant la séparation entre l'écriture d'une pièce, sa réalisation scénique et sa représentation devant des spectateurs, dans un lieu et à un moment donnés[2]. Le renforcement de la place du metteur en scène fait en partie écho à ces préoccupations.

Enfin, dans le courant des années 1960, on observe une transformation de la place de l'acteur sur la scène et de son rapport au public : l'importation du « physical theatre » en France[3] vient questionner, dans le prolongement des écrits d'Antonin Artaud[4], la mise en jeu du corps des interprètes.

Ces changements esthétiques pris en compte, il nous faut comprendre les conditions qui ont rendu possible ces transformations et ces influences (influences passives ou appropriations actives). Les facteurs à considérer sont multiples et se situent tant dans les transformations générales qui s'opèrent dans la société française à cette époque, dans les trajectoires des agents en présence que dans le phénomène d'institutionnalisation du secteur.

---

[1] « Alain Robbe-Grillet, qui, à la même époque, tentait aussi d'instaurer, selon la formule de Roland Barthes, une « littérature littérale », célébra dans la pièce de Beckett [en attendant Godot] l'avènement d'un théâtre également débarrassé des « vieux mythes de la profondeur », d'un théâtre qui soit pleinement et exclusivement « présence sur la scène » : « Nous saisissons tout à coup, en les regardant [les deux clochards de Godot], cette fonction majeure de la représentation théâtrale : montrer en quoi consiste le fait d'être là » (Bernard Dort, *op.cit.*). Le terme « nouveau théâtre » fait d'ailleurs référence à la vague du « nouveau roman », entre autres incarnée à l'époque par Robbe-Grillet.

[2] Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000.

[3] Nous entendons par *Physical Theatre* le théâtre importé des Etats-Unis dans les années 1960 en France, d'abord par le biais du Festival de Nancy : les troupes les plus connues sont le *Bread and Puppet* et le *Living Theatre*. Proches de la performance, ces troupes proposent un théâtre de subversion des valeurs morales ayant pour base l'acteur.

[4] Si le *Théâtre et son Double* est paru en 1938, sa réception est en réalité beaucoup plus tardive et est réactivée sous l'effet des expériences proposées notamment par le *Living Theatre* qui se revendique de ses écrits.

I.1 – Esthétiques théâtrales, histoire(s) de distinction

Les transformations esthétiques qui s'opèrent dans la période qui nous intéresse permettent aux animateurs et metteurs en scène qui se succèdent de se distinguer dans un contexte où le nombre de prétendants commence à croître. Avant de comprendre quels mouvements artistiques sont parvenus à se consolider et selon quelles conditions, nous proposons un rapide panorama de ces renouvellements esthétiques entre la fin des années 1950 et le début des années 1970.

I.1.1 - Se distinguer par le répertoire

Le choix du répertoire a joué un rôle très important dans certaines carrières : plusieurs metteurs en scène ou chefs de troupe se sont distingués par la spécificité des pièces qu'ils montaient, soit parce qu'ils dévoilaient des auteurs jusqu'ici inconnus, soit parce qu'ils proposaient une lecture inédite de certaines œuvres. L'importance du répertoire nous en dit aussi beaucoup sur la place symbolique que détient la littérature au sein du secteur théâtral : nous verrons que, même si le metteur en scène a imposé le principe d'une « écriture de plateau »[1], le texte dramatique continue à tenir, au moins jusque dans les années 1980, une place tout à fait privilégiée. Les effets sur le champ théâtral des changements qui ont cours dans les années 1960 dans les disciplines littéraires – essentiellement à travers les évolutions de type structuraliste - sont un indice de la proximité des deux disciplines. L'importance récurrente de la littérature peut s'expliquer historiquement par une série d'évolutions qui vont à chaque fois contribuer à faire de la littérature une instance légitimante de l'animateur ou du metteur en scène.

La faiblesse des formations académiques des premiers pionniers de notre cohorte explique tout d'abord le respect que ces derniers ont par rapport aux textes qu'ils montent. Par ailleurs, la présence du répertoire classique dans les programmations n'est jamais remise en question : subsiste en effet cette idée que « le détour par les pièces consacrées est utile pour traiter des grandes questions universelles et des problèmes du temps[2] » et qu'il est donc

[1] Nous le verrons, la différenciation d'une écriture spécifiquement théâtrale reliée au plateau et non plus au texte sera objectivée dans la constitution de la discipline des études théâtrales à l'Université.
[2] Pascale Goetschel, *op.cit.,* p.286.

nécessaire de sensibiliser un public populaire à ces grandes œuvres[1]. Le recours à la littérature comme aux grands textes est ainsi une manière pour les artistes de légitimer une démarche tout à la fois intellectuelle et civique. L'évolution des manières d'appréhender le répertoire et plus généralement le texte dramatique est un indicateur tout à fait pertinent pour saisir les évolutions générationnelles et sociales qui se produisent au sein du secteur théâtral. On passe en effet d'une vision assez traditionnelle du théâtre où une pièce est d'abord constituée par un texte mis en scène et joué, à un théâtre où la compréhension du texte, qui se pose aussi comme matériau formel, doit être renouvelée. Quand on examine la totalité des répertoires montés par les membres de notre cohorte[2], on s'aperçoit que les classiques constituent invariablement une bonne moitié du répertoire proposé. L'autre moitié de ce répertoire varie nettement dans sa composition en fonction des périodes considérées, quatre profils peuvent toutefois être dégagés.

Les spectacles proposés entre l'après-guerre et la fin des années 1950 sont souvent très inspirés des programmations qui ont cours dans les théâtres parisiens d'avant-garde : on y « monte » Cocteau, Anouilh, Giraudoux et Sartre[3] puis Ionesco et Beckett font une apparition discrète sur les plateaux de théâtre[4]. La rupture de répertoire avec le théâtre privé parisien ne s'opérera qu'au cours des années 1960, au moment où le théâtre public sera constitué comme une catégorie à part entière[5]. La proximité des répertoires contemporains proposés peut s'expliquer chez certains agents par leur socialisation antérieure dans le milieu théâtral parisien : Jean Dasté et Hubert Gignoux se sont formés au théâtre du Vieux Colombier et ont assidûment fréquenté ce monde avant de s'engager dans la décentralisation dramatique. Pour des metteurs en scène comme André Mairal ou Maurice Sarrazin, qui ne bénéficient pas d'une telle socialisation, le recours au répertoire parisien peut se comprendre tout à la fois dans un

---

[1] Si ces classiques du répertoire se sont historiquement constitués comme « universels », c'est parce que l'activité théâtrale semble avoir été de tout temps justifiée par sa fonction de miroir du monde. Aristote, à travers la mimesis, faisait reposer la représentation théâtrale sur l'imitation esthétisée de la réalité ; Shakespeare considérait l'enceinte théâtrale comme miroir du monde, etc.

[2] Nous avons reconstitué la liste des répertoires montés grâce aux archives des différents théâtres ainsi qu'à la collecte du magazine « ATAC informations » qui, durant toute la période de sa parution, listait les pièces montées dans tous les Centres Dramatiques et Maisons de la Culture du réseau théâtral public.

[3] Cocteau, Sartre, Anouilh et Giraudoux sont montés entre 51 et 58 par Hubert Gignoux, entre 46 et 55 par Maurice Sarrazin, au début des années 60 par André Mairal.

[4] Le théâtre de l'absurde, réputé avoir transformé le rapport au texte au sein du théâtre français, n'est pas beaucoup joué dans le cadre de la décentralisation. La réticence du public face à ces pièces peut expliquer l'appréhension de certains metteurs en scène. Cependant, certains animateurs s'y essaient : Dasté monte la Cantatrice Chauve dès 1957 ; Ionesco sera ensuite monté par des metteurs en scène de la génération émergente au début des années 1960, notamment par Planchon (en 59) et Maréchal (en 60 et 61).

[5] La constitution du « théâtre public » comme catégorie différenciée du théâtre privé se constitue dans les années 1960 autour de pratiques spécifiques et va ensuite s'objectiver tout au long des années 1970 à travers la création de normes juridiques et de formes de consécration spécifiques (voir chapitre 5).

effort de légitimation de leur démarche, ainsi que dans une attitude civique consistant à montrer aux spectateurs provinciaux les pièces qui se jouent à Paris[1]. Les pièces du théâtre de l'absurde vont par la suite être portées à la scène par les metteurs en scène de la génération de Planchon qui trouvent ainsi l'occasion, par ces textes, de se confronter à un théâtre proposant un rapport au monde plus abstrait, incarnation d'une avant-garde aventureuse[2].

A partir des années 1960, la programmation proposée dans les Centres Dramatiques se distingue assez nettement de celle des théâtres privés parisiens : à côté du répertoire classique toujours présent, se développe la découverte d'auteurs contemporains, parfois sous la forme d'un compagnonnage avec ces derniers. Hubert Gignoux découvre Dürrenmatt[3] dont il montera quatre pièces, Marcel Maréchal travaille durant de longues années avec Jacques Audiberti[4], etc. Le travail avec ces auteurs semble répondre à l'injonction de création qui a cours dans le théâtre populaire depuis l'après-guerre[5]. Cette démarche répond également parfois à des problématiques locales : la collaboration de Gignoux avec un auteur de langue allemande n'est pas sans lien avec son implantation en Alsace, dans un contexte géographique et historique où les relations entre la France et l'Allemagne sont à reconstruire. Cette proximité entre texte et mise en scène va, à partir des années 1970, se raréfier et prendre davantage la forme d'un duo formé par le metteur en scène et le dramaturge, signe de l'importance accrue que va prendre la lecture critique des textes dramatiques. Ce système de compagnonnage entre un auteur et un metteur en scène, s'il est de moins en moins courant, persiste cependant jusque dans les années 1980 avec Patrice Chéreau et son auteur fétiche, Bernard-Marie Koltès et revient épisodiquement à travers les décennies, preuve qu'il continue de constituer un modèle de création pour certains metteurs en scène.

De manière corrélée, à partir des années 1960, une nouvelle génération de metteurs en scène amène à redécouvrir des textes anciens : en lien avec le groupe de théâtre du lycée Louis-le-Grand, Patrice Chéreau s'aventure dans la mise en scène de textes oubliés[6]. Il s'agit d'un

---

[1] Cette démarche visant une « égalité territoriale » en matière de culture se rapproche de la conception de Vilar de « théâtre service public ».
[2] Mais le théâtre de l'absurde sera rapidement abandonné par cette nouvelle génération.
[3] Friedrich Dürrenmatt est un auteur suisse de langue allemande, contemporain d'Hubert Gignoux.
[4] Jacques Audiberti est un poète, dramaturge et romancier. Ses pièces, pour beaucoup montées par Marcel Maréchal dans les années 1960, bénéficient d'un grand succès public, bien qu'étrillées par la critique spécialisée.
[5] L'injonction à la création se traduit par une nécessité d'innover et d'être en phase avec son temps afin de toucher le public. La collaboration avec des auteurs contemporains vient répondre à cette nécessité.
[6] Il monte par exemple *Fuenteovejuna* de Lope de Vega en 1965 au lycée Louis-le-Grand, pièce oubliée du répertoire de l'auteur espagnol. Ce texte, qui raconte l'histoire d'une révolte paysanne pendant le siècle d'or

changement tout à fait essentiel car la lecture de ces textes suppose des compétences littéraires accrues et signe le début d'une transformation des origines sociales des metteurs en scène et de leur formation théâtrale. Si ces metteurs en scène continuent par ailleurs de monter les spectacles du répertoire classique, ils en proposent une lecture renouvelée et réactualisée, moins respectueuse de la tradition du théâtre populaire et donnant à la mise en scène et à la dramaturgie une place presque aussi importante qu'au texte.

Enfin, même si le phénomène est plus rare, il faut insister sur la présence dans notre cohorte de metteurs en scène devenus aussi auteurs de théâtre. C'est le cas notamment de Roger Planchon et de Jacques Kraemer. Le premier, qui s'était distingué dans les années 1950 puis 1960 par sa relecture impertinente des classiques, en viendra peu à peu à mettre en scène ses propres textes. Cela peut paraître paradoxal en raison de la stature incontestée de metteur en scène que s'était forgée Planchon. Le développement d'une écriture singulière vient faire de lui un homme de théâtre complet, sur le modèle de Brecht, et lui permet de se poser comme un artiste total, ayant la maîtrise complète de l'œuvre. En outre, le recours à l'écrit a permis à Planchon d'aborder des sujets inédits, relatifs à la vie campagnarde qui fut la sienne avant de rejoindre Lyon (*La Remise*) ou encore les sujets historiques qui lui tiennent à cœur (*Les Trois Mousquetaires*)[1]. Pour Kraemer, l'écriture est d'abord un outil politique permettant de cumuler référence au répertoire et adresse au public lorrain : sa pièce *Splendeur et Misère de Lorette la bonne lorraine*, écrite en 1969, adaptée de la pièce presque éponyme de Brecht[2], met en scène la lutte des ouvriers lorrains face à la trahison de la classe bourgeoise[3].

Analyser les évolutions du répertoire nous donne des indices des changements qui touchent le monde théâtral en quelques décennies. On note une constante tout d'abord, celle de la présence du répertoire classique et ce, depuis l'après-guerre jusqu'à nos jours. Le recours au répertoire classique assure tout d'abord la présence d'un public qui affiche sa préférence pour

---

espagnol, est l'occasion pour Chéreau de proposer une pièce politique fortement influencée par le théâtre épique de Brecht.

[1] Roland Barthes, dans la critique qu'il commet des Trois Mousquetaires, souligne avec ironie la maîtrise totale qu'offre à Planchon l'opportunité d'être à la fois auteur et metteur en scène de ses pièces : « Planchon I (l'auteur) trouve en Planchon II (le metteur en scène) un collaborateur efficace, armé d'un langage théâtral déjà prestigieux ; et Planchon II (c'est-à-dire jusqu'à présent le vrai, le seul Planchon) trouve enfin en Planchon I un auteur docile, toujours prêt à remanier son texte, dépourvu par miracle de toute vanité créative, de tout « message », en un mot l'auteur idéal, l'auteur sans texte. » (*Théâtre Populaire* n°36)

[2] Bertolt Brecht, *Grand-peur et misère du IIIe Reich*, l'Arche, 1948, 2014.

[3] Brecht suggère dans sa pièce que les bourgeois ont capitulé face au danger nazi.

des spectacles au nom familier ; en outre, à partir du début des années 1960, la lecture renouvelée des classiques proposée par des metteurs en scène comme Roger Planchon puis Patrice Chéreau suggère une subversion de la tradition du théâtre populaire au nom d'une tradition théâtrale plus ancienne[1]. Le retour à des textes inconnus datant d'époques encore antérieures au théâtre élisabéthain peut être une manière de se positionner comme un véritable connaisseur de l'histoire du théâtre et donc d'y occuper une place. L'évolution des répertoires nous indique que les agents du théâtre public constituent peu à peu un répertoire spécifique au secteur subventionné : un répertoire exigeant, fortement différencié des textes joués dans les théâtres privés parisiens, et pour lequel un travail dramaturgique s'impose peu à peu. La plus ou moins grande prise de distance avec le texte est très certainement liée à la liberté de lecture et de compréhension que le metteur en scène s'octroie et ce, en raison tout à la fois d'un contexte – certains contextes vont favoriser par exemple une lecture plus politique des textes – et d'une trajectoire – avoir étudié les auteurs accorde une légitimité permettant davantage de subversion face aux interprétations plus classiques des textes.

Gignoux et Planchon : un rapport différencié au répertoire (positions, dispositions, enjeux)

L'analyse comparée de deux metteurs en scène (issus de notre cohorte et de générations différentes) dans leur rapport au répertoire vient éclairer tout à la fois les transformations formelles qui ont cours dans le champ théâtral français en même temps que l'importance des dispositions des agents en présence dans la construction d'un théâtre plus ou moins intellectualisé.

Hubert Gignoux, né en 1915, et formé, comme nous l'avons déjà évoqué, au cœur d'un théâtre de répertoire (dans le cadre des Comédiens Routiers avec Chancerel), va développer, tout au long de sa carrière de directeur de Centre dramatique (jusqu'en 1972), un répertoire diversifié, traditionnel de l'époque : il propose au public un équilibre entre mises en scène du répertoire classique (Molière, Marivaux, Musset, Shakespeare, Corneille principalement), pièces du début du XXe siècle (Claudel, Cocteau, etc.) et pièces contemporaines (Durrenmatt, Lebesque, Obey, etc.). L'attachement au répertoire classique comme moderne est évident tout au long de sa carrière et Gignoux en propose des mises en scène proches du théâtre populaire[2]. Réagissant aux nouvelles injonctions esthétiques, Gignoux va peu

[1] C'est une stratégie de rupture qu'avait déjà analysé Bourdieu dans son étude sur Manet (voir Pierre Bourdieu, *Manet… op.cit.*).

[2] Ainsi, la critique que fait Jean Paris de sa mise en scène du *Marchand de Venise* (William Shakespeare) en 1955 au Centre Dramatique de l'Ouest (Théâtre Populaire n°12, pp. 94-95) correspond-elle tout à fait aux préceptes du théâtre populaire : sur le plateau, « pas de pompe, pas de vedettes, pas d'exhibitionnisme, mais une discrétion, une modestie charmante, une remarquable cohésion » ; quant au texte, Gignoux en propose une lecture respectueuse

à peu augmenter la part des auteurs contemporains dans son répertoire (en réalité, il rééquilibre le répertoire) à partir du début des années 1960. Cet ajustement est aussi permis par sa nomination à la direction du Centre dramatique de l'Est où, en tant que directeur plein et entier (il était autrefois suppléé par Guy Parigot et Georges Goubert au sein du Centre dramatique de l'Ouest), et fort de la légitimité acquise lors de sa précédente expérience, il peut assumer des choix de répertoire moins consensuels donc moins classiques. Son compagnonnage avec l'auteur de langue allemande Dürrenmatt, s'explique à la fois par son intérêt pour la littérature – issu d'un milieu assez privilégié, Gignoux prend tôt le goût de la lecture, et cet intérêt pour les textes est renforcé par son expérience d'instructeur d'art dramatique après-guerre – mais également par son envie toute spécifique de constituer un lien entre francophones et germanophones (le contexte géographique de Strasbourg oriente ce choix tout autant sans doute que ses années passées en tant que prisonnier de guerre en Allemagne où il a pu apprendre l'allemand). Sa capacité à repérer de jeunes auteurs talentueux sera par la suite saluée : il contribue en effet à faire connaître Bernard-Marie Koltès dès les années 1970. Se tournant vers la mode du travail collectif, il proposera à la fin des années 1960 un texte écrit par ses soins à base d'improvisations : « Une très bonne soirée », créé le 1er avril 1968, est une compilation de textes écrits par les personnels du TNS ; la pièce est mise en scène par André Steiger. Il démissionne de la direction du TNS en 1971 pour retrouver une carrière de comédien où il interprétera le plus souvent le répertoire classique (notamment au sein de la Comédie Française dont il sera sociétaire de 1983 à 1986). Ainsi, si Gignoux marque, tout au long de sa carrière, un attachement fort au répertoire classique très lié à sa socialisation théâtrale, sa position institutionnelle dominante tout comme ses capitaux culturels l'amènent à s'intéresser à des auteurs contemporains et à se positionner comme un révélateur de talents. Reconnu et consacré en partie pour cet aspect de son travail, Gignoux revient cependant à un répertoire classique en tant que comédien, renforçant par là-même sa « vocation » initiale[1].

Chez Planchon, le répertoire classique prend également une place importante mais ses mises en scène décalent le regard porté traditionnellement sur ces pièces : plutôt que d'historiciser la lecture de ces textes, il fait le choix d'actualiser leur compréhension et en livre une version très politisée qui reçoit un écho très favorable dans une période justement sujette à l'engagement politique. Par exemple, sa mise en scène de George Dandin en 1958 s'attache à « montrer les rapports de classes existant entre les

---

de l'auteur et de son époque : « Les remaniements [opérés] renforcent les thèmes essentiels d'une pièce qu'ils restituent, d'abord, à son genre indéfinissable (…) Avec beaucoup d'habileté, Gignoux a réintégré le personnage dans la logique de l'intrigue et rendu ce faisant, relief aux figures qui l'environnent ».

[1] Sur la vocation, voir Charles Suaud, *La Vocation, conversion et reconversion des prêtres ruraux*, éd. Minuit, coll. Le sens commun, 1978. Si la vocation sacerdotale ne peut pas être complètement assimilée à la vocation artistique, cet ouvrage nous permet cependant de penser l'engagement vocationnel en comparaison avec la vocation idéal-typique incarnée par la figure du prêtre. Si les registres vocationnels se transforment au sein du champ théâtral, les agents de la première génération comme Gignoux vivent cependant leur retrait du nouveau champ professionnel qui se constitue comme un retour aux préceptes initiaux qui leur avait fait choisir la « voie » théâtrale.

personnages (Dandin, le paysan enrichi, les Sotenville, gentilshommes désargentés et Clitandre, le courtisan arrogant) mais aussi la domination exercée par les maîtres quels qu'ils soient sur tout un peuple de paysans toujours au travail, murés dans le silence, vivant une existence close sur elle-même[1] ». S'il a également recours à des auteurs plus contemporains (au premiers rang desquels Brecht ou encore Adamov), il pose rarement le choix de leurs textes comme une nécessité d'œuvrer au théâtre de son temps. Contrairement à Gignoux, Planchon développe un travail où le texte devient simple support de son art, et c'est pour cela qu'il mobilise beaucoup moins le recours à un type particulier de répertoire dans ses partis-pris publics. Sa liberté de lecture et de mise en scène des textes le dispense de tenir un discours relatif au répertoire, quand bien même il fait en sorte, dans le sillage de la tradition du théâtre populaire, d'équilibrer ses choix de répertoire tout au long des années 1950. C'est finalement quand il devient lui-même auteur de pièces que Planchon développe une attention accrue au texte. Mais ne nous y trompons pas, le recours à l'écriture est davantage un moyen pour lui de s'imposer au cœur de ses pièces plutôt que de revendiquer une fonction centrale du texte. La liberté qu'affiche Planchon dans son rapport aux textes, qu'ils soient classiques ou émanant d'auteurs vivants, s'explique sans doute tout à la fois par une socialisation au théâtre peu orthodoxe qu'il a su transformer en singularité, en même temps que par une position relativement hégémonique à la fin des années 1950. Il représente alors à cette période une figure assez exclusive de l'avant-garde théâtrale, ce qui lui donne la possibilité d'être particulièrement audacieux et irrévérencieux pour son époque.

I.1.2 - Brecht et le rôle du théâtre : réceptions, influences, appropriations

L'importation des pièces de Bertolt Brecht en France est venue re-questionner non plus l'importance du texte mais la manière même de s'en emparer scéniquement, c'est-à-dire de le jouer, de le mettre en scène et de le faire entendre. Si les travaux de Brecht, comme nous l'avons déjà abordé dans le deuxième chapitre de cette thèse, ont été accueillis de manières très différenciées, c'est leur réception par quelques metteurs en scène qui a sans doute permis au dramaturge allemand de bénéficier d'une aura importante en France. Ces metteurs en scène ont pour nom Roger Planchon, Guy Rétoré ou encore Jacques Kraemer : chacun a œuvré, pour des raisons sensiblement différentes et sur des temps plus ou moins longs, à la diffusion des pièces de Brecht. Si Brecht semble avoir marqué autant son temps, c'est aussi parce que le contexte social et politique de l'époque ainsi que l'état du champ théâtral ont favorisé une telle

[1] Chartier Roger, « George Dandin, ou le social en représentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49e année, N. 2, 1994, p.280.

appropriation de son œuvre. Brecht appelle clairement dans ses œuvres à « prendre en compte le réel historique afin d'inciter le spectateur à « changer le monde » en l'éduquant à l'observation des lois qui régissent l'histoire et la société1 ». C'est tout à la fois l'écriture, le travail dramaturgique et la mise en scène qui permettent, en procédant par « sauts et ruptures (rupture de l'homogénéité du texte, rupture de la linéarité de l'action, rupture de l'uniformité narrative), de surprendre le public dont l'attention est déplacée vers l'observation du déroulement au détriment de l'attente du dénouement[2] ».

La théorie brechtienne va influencer les pratiques sur trois plans : les sujets abordés se veulent d'autant plus politiques qu'ils ont pour ambition de toucher le spectateur ; en ce sens, le théâtre épique rejoint le théâtre populaire dans sa vocation civique, à la différence majeure près que ce théâtre est un théâtre de lutte proche des théories marxistes, qui divise les spectateurs plutôt qu'il ne vise à jouer un rôle d'union nationale. Par ailleurs, le théâtre populaire qui, dans son opposition au théâtre bourgeois, privilégiait un plateau épuré et une mise en scène sobre (une « régie », dans le plus grand respect possible du texte) se voit interrogé dans son aspect formel : Brecht considère en effet que le travail formel va de pair avec le sens du texte et que la mise en scène tout autant que le texte permettent au spectateur de déconstruire les idées préconçues qu'il peut avoir d'une situation. Le contexte historique de la fin des années 1950 favorise la réception d'œuvres plus critiques – le temps de l'union nationale est passé et les théories marxistes sont diffusées par le Parti Communiste, alors électoralement très puissant. En outre, l'œuvre de Brecht vient offrir à de jeunes metteurs en scène émergents (Planchon à la fin des années 1950 puis Rétoré et Kraemer dans les années 1960) des outils de contestation du théâtre alors en place : un théâtre politisé qui leur permet d'incarner à la fois un art engagé et innovant qui se situe dans le droit fil de leurs trajectoires militantes et biographiques.

---

[1] Raymond Heitz, « La théorie dramatique de Bertolt Brecht », *Études Germaniques,* 2013/1 (n° 269), p. 153-160.
[2] *Ibid.*

Trois appropriations de Brecht : Roger Planchon, Guy Rétoré, Jacques Kraemer

Dans notre cohorte, trois agents se sont distingués à leur époque pour leurs prises de position brechtiennes[1] : il s'agit de Roger Planchon, Guy Rétoré et Jacques Kraemer. Chacun d'entre eux a mené un travail d'appropriation spécifique de son œuvre, en fonction de dispositions, d'enjeux et de contextes très différents qui éclairent bien l'influence de Brecht entre les années 1950 et 1970 en France.

Roger Planchon est perçu, nous l'avons déjà abordé, comme un des premiers défenseurs de Brecht en France. Marqué par les spectacles du Berliner Ensemble, il monte de nombreux spectacles de Brecht dès sa découverte en 1954. Cette influence est d'abord extrêmement puissante et se fait sans recul critique : « *Nous devons respecter ses productions théâtrales à un tel point que nous ne l'utilisons pas seulement comme inspiration, mais modestement nous travaillons à les copier… Le théâtre épique est une nouvelle forme dramatique et nous devons apprendre à démanteler et à réassembler des modèles de celui-ci. Après ça, nous serons capables de voir comment ça fonctionne le mieux*[2] ». Sa passion inconditionnelle pour Brecht peut être comprise à la fois au regard de sa position d'*outsider* (Brecht est un auteur qui incarne un véritable renouvellement en matière théâtrale et est en ce sens un vecteur de distinction) tout autant que de sa trajectoire individuelle (Brecht, qui propose une démarche politique d'émancipation en phase avec les origines sociales de Planchon, offre aussi des « recettes » théâtrales, sans doute fort utiles pour l'autodidacte qu'est Roger Planchon). Cet intérêt pour l'œuvre de Brecht s'émousse peu à peu à partir du début des années 1960 : moins intéressé par les textes du dramaturge allemand, Planchon va en revanche conserver son approche scénique et la dimension « démiurgique » de sa démarche, en développant également un travail d'écriture accolé à la mise en scène. Cette polyvalence lui permet de s'imposer comme un acteur central du dispositif de production des spectacles.

Le rapport de Guy Rétoré à Brecht est intéressant à saisir car il peut être compris, nous semble-t-il, comme une tentative d'ajustement aux nouvelles injonctions politiques qui se développent après mai 1968. Rétoré est considéré dans les notices qui lui sont aujourd'hui consacrées comme un relais important de l'œuvre de Brecht en France[3]. Il le monte pourtant tardivement : parti de la défense d'un répertoire propre au théâtre populaire, il ne monte les pièces de Brecht qu'à partir de 1969. Sa lecture assez orthodoxe de *l'Opéra de quat'sous* lui vaut des critiques favorables et le positionne comme un metteur en scène engagé ; il réussit grâce à Brecht un ajustement qui lui évite la ringardisation dont d'autres tenants du théâtre populaire font les frais au même moment. Rétoré cultivera ensuite cette

[1] Le qualificatif de « brechtien » concernant ces agents est revenu à plusieurs reprises lors des entretiens que nous avons menés. Les enquêtés, tout en insistant sur le travail de diffusion de l'œuvre de Brecht mené par ces agents, relevaient le plus souvent leur dogmatisme.
2 Roger Planchon, « Le travail au théâtre de la Cité », *Panorama*, n°1, 1959.
3 « Rétoré se fait le messager de Brecht », Armel Marin, Notice « RÉTORÉ GUY (1924-) », *Encyclopædia Universalis.*

image de metteur en scène brechtien[1] puisqu'il sera un des rares agents de sa génération à monter régulièrement les textes de Brecht après les années 1975[2]. Ainsi, chez Rétoré, l'appropriation plus tardive et sans doute plus orthodoxe de Brecht peut être comprise comme une tentative d'ajustement aux normes d'engagement qui gouvernent le théâtre du début des années 1970. Moins libre que Planchon, plus complexé dans le rapport aux textes (Rétoré s'est socialisé au théâtre dans le cadre des patronages catholiques et y a intégré les principes du théâtre populaire ; son entrée tardive dans le champ théâtral – il est de dix ans l'aîné de Planchon – comme sa provenance d'un milieu populaire expliquent sans doute l'hyper correction dont il fait preuve dans certaines de ses mises en scène[3]), Rétoré se constitue comme héraut de Brecht malgré une découverte tardive de ses textes.

Tandis que Planchon et Rétoré explorent Brecht une fois leur carrière relativement avancée, Jacques Kraemer, qui est plus jeune (il est né en 1938), découvre Brecht au moment de sa socialisation théâtrale au début des années 1960. Communiste et étudiant au conservatoire de Paris, Brecht lui semble incarner un modèle ouvrant la voie d'un théâtre politique et engagé. S'il ne monte pas ou peu ses textes, Brecht est néanmoins pour lui à la base d'une « conception du théâtre comme élément indispensable, qui pouvait participer aux luttes, par l'éveil au théâtre, à la culture[4] », et pose les jalons théoriques du théâtre politique qu'il va tenter de développer au sein du Théâtre Populaire de Lorraine.

Ces trois « trajectoires brechtiennes » nous indiquent bien que, au-delà des lectures divergentes des pièces de Brecht dont nous avons traité dans le chapitre précédent, l'auteur allemand représente également un enjeu de positionnement changeant en fonction des dispositions et positions de chacun dans des contextes donnés. D'auteur influent, Brecht passe rapidement à référence indispensable à la défense d'un théâtre politique, tout en voyant sa « cote » esthétique dévaluée par une avant-garde qui délaisse ses textes pour ne retenir que les principes scéniques apportés par le maître. Brecht devient alors une caution pour la défense d'un travail de mise en scène spécifique comme d'un théâtre politique éludant progressivement la problématique de la relation au spectateur.

---

[1] Cette réputation de spécialiste de Brecht s'est prolongée jusqu'à aujourd'hui : lors de notre entretien, Guy Rétoré m'explique que Jean Bellorini, jeune directeur du Théâtre Gérard Philipe, l'a invité à la première représentation de la Bonne Âme de Setchouan, en reconnaissance de sa carrière comme de sa connaissance des pièces brechtiennes.

[2] Pour ne parler que des mises en scène qui lui apporteront un certain succès, il monte ainsi *Sainte Jeanne des Abattoirs* en 1972, qui lui vaut le prix du Syndicat de la critique, *Maître Puntila et son valet* en 1978, *La résistible Ascension d'Arturo Ui* en 1988.

[3] Au contraire, le culot de Planchon au début de sa carrière peut s'expliquer à la fois par sa jeunesse et sa marginalité complète par rapport au champ théâtral qui font qu'il n'avait rien à perdre à se lancer à corps perdu dans le théâtre. En outre, il est probable que son enfance, passée dans un environnement social et familial où il s'est souvent retrouvé livré à lui-même, a dû contribuer à le construire dans une adversité par rapport au monde, à même d'incarner une certaine effronterie. Voir Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires*, Plon, 2004

[4] Entretien avec Jacques Kraemer. Il termine sa réflexion en ajoutant : « En fait, et je le revendique, c'était complètement romantique et utopique, comme le concept même de révolution »

I.1.3 - Le renforcement de la mise en scène comme art à part entière : écriture de plateau et acteurs

Une des transformations essentielles des années 1960 réside dans le renforcement de la mise en scène. Précédemment, le travail de mise en scène était souvent qualifié de « régie » et consistait en une lecture respectueuse des textes, un jeu d'acteurs sobre et un décor épuré[1]. Comme nous l'avons vu, Brecht constitue un des premiers moments de justification d'un travail de mise en scène plus formel ; une relecture, souvent plus politisée des classiques apparaît au même moment, donnant au metteur en scène un rôle d'interprète du texte qui dépasse largement le rôle de régisseur tel que Vilar le concevait. A partir de la fin des années 1960, d'autres pratiques importées en France viendront renforcer la position du metteur en scène qui va non seulement s'arroger un rôle de lecture critique du répertoire, mais va également devoir se constituer un univers formel singulier (on parle aujourd'hui d' « écriture scénique », de « patte » ou d'« univers théâtral »). Les pièces américaines du *Living Theatre* et du *Bread and Puppet* ou encore mexicaine du *Teatro Campesino*[2], présentées au festival de Nancy[3] à partir de 1963, donnent à voir un jeu renouvelé, moins psychologique et plus physique, proposant un rapport direct – et parfois provocant[4] - au spectateur. Dans un contexte où le théâtre est pensé comme outil politique, ces propositions, très subversives pour l'époque, ne manquent pas de questionner les jeunes générations du théâtre français[5].

Ces nouveautés scéniques, en opposition radicale avec le théâtre brechtien qui tente lui de désamorcer les émotions au profit de la réflexion du spectateur, auront raison du théâtre didactique, tout au moins chez les plus jeunes générations. S'il faut relativiser la portée de ces spectacles en France, on peut toutefois remarquer qu'ils serviront de référence à une nouvelle génération de metteurs en scène revendiquant un théâtre militant et subversif en tous points opposé au théâtre populaire des aînés[6]. Si ces choix esthétiques se positionnent en rupture avec

---

[1] Cette conception de la « régie » était très influencée par les pratiques du théâtre populaire d'avant-guerre, entre autres portées par les Théophiliens (voir partie III du présent chapitre).
[2] Sur ces trois troupes, voir Bradford Martin, *The Theater is in the street. Politics and public performance in 1960s America*, University of Massachusetts Press, 2004.
[3] Nous aborderons le festival de Nancy dans la troisième partie du présent chapitre.
[4] Cette relation au spectateur est considérée comme provocante en raison, notamment, de la nudité des acteurs.
[5] Jacques Blanc, futur programmateur proche de la jeune garde qui a émergé après 1968, nous explique en entretien qu'il a découvert le *Bread and Puppet* et le *Teatro Campesino* lors du festival de Nancy : c'est à partir de ce moment-là qu'il a commencé à travailler avec eux (il organisait leurs tournées en France) et s'est petit à petit forgé une réputation d'animateur d'avant-garde (entretien avec Jacques Blanc, Paris, juin 2014).
[6] C'est le cas de l'animateur Jacques Blanc, précédemment cité, ainsi que, notamment, de Jean-Pierre Vincent. Nommés codirecteurs du Théâtre National de Strasbourg en 1975, ils mettront au cœur de leur programmation des théâtres fortement inspirés par le « physical theatre » américain.

le théâtre brechtien comme avec le théâtre populaire, ils intègrent néanmoins tout à fait la position formaliste à la fois dans la mouvance structuraliste et dans le démantèlement des principes dramaturgiques déjà opérés chez des auteurs comme Beckett ou Ionesco. La forme, textuelle ou scénique, s'impose ainsi comme un critère d'innovation central au début des années 1970.

Ces nouvelles manières d'appréhender le plateau comme les textes et les sujets des pièces nécessitent des ressources scolaires et politiques tout à fait nouvelles pour l'époque et vont favoriser l'émergence d'individus issus de milieux plus aisés ou préalablement formés au sein de l'université ou dans les conservatoires supérieurs d'art dramatique. L'affaiblissement des pratiques amateurs est aussi à comprendre à la lumière de ces changements esthétiques.

Gérer sa carrière face aux changements esthétiques : la plasticité de Jo Tréhard

Jo Tréhard, né en 1922 et mort en 1972 est un des rares agents de notre cohorte à être parvenu à s'adapter en tant que metteur en scène aux transformations esthétiques qui affectent le champ théâtral dans les années 1960. Formé dans le sillage de l'éducation populaire catholique (fervent catholique, il est lié à Léon Chancerel ainsi qu'au réseau scoutiste catholique), Jo Tréhard débute le théâtre par l'animation[1] : il présente dans ce cadre des mystères dans les patronages normands ou parfois devant les cathédrales à l'occasion de fêtes religieuses. Il monte progressivement sa troupe et l'installe à Caen : il se distingue, jusqu'en 1957, par des mises en scène de textes anciens à vocation liturgique. L'abondance de sa correspondance avec Léon Chancerel[2] nous indique bien l'influence de ce dernier sur le début de sa trajectoire. En 1957, il change de répertoire et monte *l'Histoire du soldat* de Ramuz et Stravinsky, ce qui signe un retournement majeur dans le choix des textes montés : s'il opte au début pour des classiques, il s'oriente à partir des années 1960 vers la mise en scène d'auteurs contemporains anglais, allemands et espagnols qui forgent sa figure d'homme curieux et ouvert. Par ailleurs, il n'hésite pas à inviter de jeunes metteurs en scène prometteurs au sein de son théâtre : Planchon mais également Vitez présentent leurs premiers spectacles au théâtre de Caen. En tant que metteur en scène, il intègre également les nouvelles pratiques en vigueur : son répertoire se politise à la fin des années 1960 en même temps que son processus de travail se collectivise. Son spectacle *Chronique de la vie et de la mort d'Hitler*, qu'il a lui-même écrit, lui vaut un succès critique qui dépasse largement les frontières de la région normande.

[1] Il devient instructeur d'art dramatique en 1947.
[2] Archives Jo Tréhard déposées à l'IMEC, Caen, cotes TRH 1 à 58.

Prématurément décédé à l'âge de 50 ans, rien ne nous permet évidemment de croire que cet ajustement aurait duré indéfiniment. Mais cette capacité d'adaptation est tout de même assez rare pour être soulignée et analysée. La plasticité de Jo Tréhard se comprend en partie dans sa trajectoire d'*outsider* : avant d'être animateur, il a d'abord été professeur de sport, puis s'est ensuite formé à l' « art théâtral » chez les scouts ainsi qu'aux côtés de Léon Chancerel. Dès son plus jeune âge, il a su s'ajuster aux exigences de champs très différenciés voire opposés. En outre, sa position institutionnelle (il est directeur d'un des premiers Centres Dramatiques de France et a une bonne place dans de nombreuses instances représentatives, dont l'ATAC) et surtout la manière dont il en joue (c'est un homme de relations qui devient rapidement un intermédiaire incontournable entre les différents agents de la décentralisation) lui assure d'une part d'être informé de toutes les innovations en cours et d'autre part de la bienveillance de ses homologues.

I.2 - Conditions d'émergence des nouvelles esthétiques

On ne peut comprendre les transformations esthétiques qui affectent le champ théâtral entre le milieu des années 1950 et la fin des années 1960 sans s'intéresser aux conditions qui ont favorisé l'émergence de ces nouvelles pratiques et des principes esthétiques qui les sous-tendent. Comme nous pouvons le voir dans l'évolution des formes qui gouvernent le monde du théâtre, ces transformations s'opèrent en plusieurs vagues successives et plusieurs générations d'*outsiders* peuvent être définies. La première remise en question du théâtre populaire s'opère sous la férule de Roger Planchon, à la fin des années 1950. Par son interprétation impertinente des classiques et la diffusion des textes dramatiques de Brecht, le metteur en scène lyonnais vient proposer un travail du plateau tout à fait inédit[1]. Planchon, qui initie ce renouvellement, est bientôt rejoint par plusieurs hommes de sa génération, parmi lesquels Guy Rétoré, Pierre Debauche, Gabriel Garran ou Antoine Bourseiller[2]. La deuxième révolution esthétique intervient à la fin des années 1960 avec une génération née pendant la seconde guerre mondiale et formée au théâtre au sein de l'Université. Nous retrouvons parmi ceux-ci Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau, Jacques Nichet ou encore Jean-Pierre Vincent. Le théâtre qu'ils

[1] La mise en scène qu'il propose, en 1956, de l'intégrale de *Grand Peur et misère du IIIe Reich* de Brecht, est saluée par la critique pour le renouvellement qu'il propose d'un réalisme à la française. Il est également repéré pour sa lecture très politique de *George Dandin*, de Molière, monté en 1958.

[2] Tous, engagés à des degrés divers de la décentralisation, ont été considérés comme des créateurs d'avant-garde dans les années 1960. Issus de la même génération (ils sont nés entre 1929 et 1931), ils ont été profondément marqués par les théories brechtiennes et ont proposé des pièces aux mises en scène singulières qui ont contribué à asseoir leur réputation.

proposent se revendique quasi-systématiquement de l'influence de Roger Planchon[1] qui représente alors l'idéal-type du metteur en scène ; ils utiliseront le théâtre de Planchon pour mieux le renouveler par la suite : c'est en partie leur engagement dans un théâtre proposant un rapport différent au spectateur, très marqué par la dimension physique du jeu[2], qui a été le ferment de leur consécration. Si ces deux générations de metteurs en scène semblent se situer dans la continuité l'une de l'autre, les ressources scolaires et sociales dont ils bénéficient sont en revanche très différenciées et impliquent des effets divergents.

I.2.1 - La génération Planchon : une hétérogénéité de trajectoires au service du texte

Nous avons souligné dans le premier chapitre de cette thèse le différentiel de socialisation entre les agents pionniers de notre cohorte (souvent formés « sur le tas », influencés par le militantisme de l'éducation populaire) et les générations suivantes (plus diplômées et formées dans des écoles d'art dramatique) qui seront capables de mettre à profit des ressources sociales comme intellectuelles à même de porter les transformations esthétiques que nous avons évoquées.

S'agissant de la première génération du renouvellement, née dans les années 1930, nous avons affaire à deux types de profils. Le premier profil inclut des metteurs en scène très parisiens, issus d'une bourgeoisie aisée et cultivée. C'est sur le plan de la lecture ou du choix des œuvres que des individus comme Antoine Bourseiller[3] ou Pierre Debauche vont se distinguer. Antoine Bourseiller est notamment repéré par la présentation d'œuvres oubliées du XVIIe siècle, comme la *Marianne* de Tristan l'Hermite et *La mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac, qui lui permettront de remporter le premier prix du concours des jeunes compagnies dramatiques professionnelles qui lui donnera accès à ses premières directions d'établissements.

---

[1] Ainsi Planchon est-il président de l'association théâtrale montée par Mnouchkine en 1959 ; Chéreau indique que, fasciné par le travail de Planchon, il aurait assisté à de nombreuses répétitions au théâtre de la Cité à Villeurbanne.
[2] Il faut nuancer bien entendu ce propos : ces quatre metteurs en scène se sont nettement singularisés par la suite, mais leur manière d'appréhender les textes et le jeu dramatique proposé allaient à l'époque à l'encontre des pratiques habituelles. L'appartenance à une génération similaire a sans doute joué un rôle dans les objets de discussion et les enjeux du moment contribué à les rassembler autour d'enjeux théâtraux communs : « Se passionner pour un même débat, fût-ce en sens opposé, c'est encore se ressembler » (Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Armand Colin, 1949, 1974).
[3] Antoine Bourseiller est né en 1930 à Paris. Après des études secondaires au Maroc, il rentre à Paris où il prend des cours d'art dramatique chez Tania Balachova puis au TNP où il est également figurant. Il remporte le concours des Jeunes Compagnies en 1960 qui lui permettra d'accéder à la direction de théâtres parisiens d'avant-garde (Théâtre des Champs-Elysées, Théâtre de poche) assez prestigieux afin de s'insérer plus tard dans le réseau du théâtre public (Centre dramatique du sud-est, puis théâtre d'Orléans).

Sa « patte », sa « singularité » résident dans sa capacité à repérer des auteurs nouveaux tout en assurant quelques mises en scène remarquables par leur côté baroque et « provoquant1 ». Pierre Debauche, issu de la bourgeoisie belge[2], engage lui un compagnonnage durable avec l'auteur dramatique Ghelderode dont il montera plusieurs textes. Il se distingue également par ses mises en scène de textes alors peu montés comme *Les ennemis* de Gorki (1965), *Ah dieu, que la guerre est jolie*, adapté de Littlewood (1966), qui connaît un succès considérable, et *Le Dragon* d'Evgueni Schwarz.

Gabriel Garran et Roger Planchon ne bénéficient pas du même terreau socialisateur et leur approche de la scène, moins focalisée sur la découverte de textes, s'avère différente. Gabriel Garran est d'extraction modeste et autodidacte. Formé dans les mouvements d'éducation populaire, Garran, qui s'implante à Aubervilliers avec l'aide de la mairie communiste, se distingue par son ouverture à un répertoire de création – en opposition au répertoire classique - où dominent, surtout au début, des préoccupations sociales et politiques et qui réclame, selon lui, une mise en scène sobre, rigoureuse, visant la clarté de sens plutôt que le plaisir sensible[3]. Roger Planchon[4], lui aussi autodidacte, est connu pour le rôle critique qu'il fait jouer au théâtre : dans la lignée de Brecht, à travers des spectacles historiques comme dans la lecture critique qu'il fait des classiques, il mène une réflexion sur l'Histoire et inaugure un théâtre qui questionne le lien entre les destins individuel et collectif d'une société[5]. Il est, dans les premières critiques de la revue *Théâtre Populaire*, présenté comme un modèle à suivre pour les jeunes générations, puisqu'il a su démontrer avec ses premières pièces qu'il était possible de s'inspirer des modèles brechtiens en pratiquant un théâtre inventif formellement.

En fonction des individus, le processus de renouvellement théâtral passe soit, chez les agents les mieux dotés, par une recherche d'innovation formelle, de nature essentiellement textuelle, soit, chez les moins dotés, par un contenu de nature politique propre à changer la

---

1 « Il aime l'expressionnisme visuel, le poétique mystérieux soutenu par des ambiances décoratives et sonores », Notice « Antoine Bourseiller », *Dictionnaire du théâtre*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 2000.

[2] Pierre Debauche est né en 1930 à Namur. Après des études de philosophie, il rejoint Paris et suit les cours de Jacques Lecoq et Tania Balachova. Il intègre ensuite progressivement le réseau théâtral parisien d'avant-garde (sous la direction de Maurice Jacquemont, Jacques Mauclair ou Jean Vilar qui incarnent tous les trois, malgré la différence de statut de leurs théâtres, la vague du théâtre populaire qui se développe à Paris dans les années 1950. Fort de cette expérience de comédien, Pierre Debauche fonde par la suite le théâtre de Vincennes puis le théâtre de Nanterre Amandiers.

3 Notice « Gabriel Garran », *Dictionnaire encyclopédique* du théâtre, Bordas, 1975.

[4] Voir la biographie esquissée dans le 1er chapitre de cette thèse.

[5] Voir Emile Copfermann, *Roger Planchon*, La Cité, Lausanne, 1969 ; Roger Planchon, *Apprentissages*, Plon, 2004.

société. Loin de se contredire, ces deux démarches se retrouvent en réalité au cœur du théâtre public, non seulement parce que ces individus s'y rencontrent et collaborent, mais également parce que tous s'attachent à renouveler le travail d'interprétation « au plateau » des textes qu'ils souhaitent représenter. L'émergence d'une deuxième génération d'avant-garde théâtrale à la fin des années 1960 est à comprendre dans la droite ligne de ces précurseurs.

I.2.2 - La génération Chéreau : des ressources scolaires et intellectuelles nécessaires à l'appropriation du bon sens esthétique

Si elle se situe dans le prolongement de la génération qui la précède, la génération née dans les années 1939-1945 va venir renforcer le travail opéré sur les textes par une attention renouvelée à la forme, tant textuelle que scénique. Les parcours des individus qui se distinguent dans cette génération sont beaucoup plus homogènes : nous faisons l'hypothèse que les innovations esthétiques qui ont cours dans le champ nécessitent des ressources familiales, scolaires et intellectuelles qui sont davantage détenues par des enfants issus de classes favorisées et mettent en échec les moins dotés socialement. Cette hypothèse n'exclut pas d'être renversée : nous pouvons imaginer que l'intérêt, somme toute nouveau, des catégories supérieures pour le théâtre public, a pu engendrer de manière corrélée une intellectualisation des principes esthétiques qui le fondent. Pour mieux comprendre cette proposition, il faut revenir sur les trajectoires tant biographiques que strictement artistiques des metteurs en scène de cette génération.

Patrice Chéreau naît à Lézigné (Maine-et-Loire) dans une famille d'artistes – son père est peintre et sa mère dessinatrice. Elevé à Paris dans un cadre familial bohème, passant beaucoup de temps dans les musées où ses parents l'emmènent, il développe très tôt un sens formel (voir encadré) qu'il mettra plus tard à profit dans ses mises en scènes, très tôt remarquées pour leur finesse et leur élégance plastique. Bon élève, il intègre ensuite le lycée Louis-le-Grand où il suit le cours de théâtre proposé par le Groupe Antique de la Sorbonne. Il y effectue ses premières mises en scène, très influencées par Brecht et Planchon dans la distanciation critique qu'il opère ainsi que dans le choix de sujets historiques[1]. Ses spectacles sont alors remarqués

[1] Chéreau revendique « l'influence » de Brecht et de Planchon ; il est d'ailleurs catégorisé comme un metteur en scène brechtien par le critique Bernard Dort : « Chéreau fut accusé d'accommoder Marivaux à la sauce brechtienne – tout comme Planchon l'avait été, quelques six ou sept ans auparavant, lorsqu'il avait donné *La surprise de l'amour*. Il est vrai que cet Héritier de Village n'avait rien de l'aimable farce qu'on est accoutumé d'y voir : celle que les paysans enrichis donnent de leurs voisins aristocrates. Ces derniers, le visage enduit de blanc de céruse,

pour leur intérêt scénographique (Chéreau dessine lui-même ses décors), la finesse d'analyse des textes dont il fait preuve (notamment autour de la psychologie des personnages) et l'intérêt qu'il porte aux corps des acteurs[1].

Ariane Mnouchkine est elle aussi issue d'un milieu artistique, sensiblement plus aisé. D'un père russe producteur de cinéma (il nomme sa société de production *Les Films d'Ariane* en hommage à sa fille) et d'une mère anglaise, elle découvre le théâtre universitaire lors d'une année passée en Angleterre entre 18 et 19 ans. De retour en France, elle travaille un temps avec le Groupe Théâtre Antique de la Sorbonne pour ensuite fonder l'Association théâtrale des étudiants de Paris (ATEP) dont l'objectif est de proposer une formation au théâtre et de monter des spectacles. Fascinée par le théâtre d'Extrême-Orient, elle monte *Gengis Khan* en 1961 puis, après avoir quitté la direction de l'ATEP, fonde le Théâtre du Soleil en 1964. Ariane Mnouchkine défend elle aussi un « théâtre de l'histoire » appuyé sur une forme dramaturgique et scénographique singulière inspirée de Brecht en même temps que sur un jeu marqué par les « désirs, les inquiétudes, les préoccupations, l'imaginaire de chaque acteur[2] ». Il s'agit d'un théâtre d'adresse vers le spectateur qui se veut « déconditionné des clivages socio-culturels[3] » et propose une « grammaire scénique [4]» spécifique.

Jean-Pierre Vincent est lui issu d'un milieu beaucoup plus modeste (son père est horloger) mais sa socialisation au sein du lycée Louis-le-Grand lui permettra d'accumuler un capital culturel et social conséquent. Son théâtre reste cependant teinté par ses origines populaires : moins doté que Mnouchkine ou Chéreau pour s'aventurer sur le terrain formel, Jean-Pierre Vincent va développer un théâtre très axé sur les textes : il sera le premier à proposer un compagnonnage avec des dramaturges, proposant une lecture complètement renouvelée des textes classiques. Formellement, Jean-Pierre Vincent aura à cœur de défendre, jusqu'à la fin des années 1970, un théâtre de subversion, proposant un éclatement des lieux de représentation et des modes d'adresse pour un rapport direct au public. Cette subversion très radicale peut se comprendre à la fois dans son déficit de capital initial qui ne lui permettait pas de maîtriser un

---

étaient bel et bien appâtés par l'odeur de l'argent. Et la comédie de ces paysans qui singent le beau monde prenait soudain une extrême violence. » (Bernard Dort, *Patrice Chéreau ou le piège du théâtre*, Théâtre Réel, Le Seuil, 1971).

[1] Intérêt qu'il met régulièrement en avant dans les interviews qu'il accorde à la presse : il fait constamment référence au corps des acteurs, à l'importance du désir pour leur corps, etc. (voir entre autres, S.Metge, op.cit.)

[2] Laurence Labrouche, *Ariane Mnouchkine. Un parcours théâtral. Le terrassier, l'enfant et le voyageur*, L'Harmattan, 1999, p.54.

[3] *Id.*, p.53.

[4] *Ibid.*

formalisme esthétique plus intellectuel (qu'il soit textuel, également plastique ou référé aux théâtres étrangers) ainsi que dans ses expériences militantes au sein de l'UNEF à la fin des années 1960 qui l'ont sans doute amené à radicaliser son propos davantage que ses collègues de la même génération[1].

Ces trois exemples nous montrent néanmoins que les propositions qui se développent à la fin des années 1960 nécessitent un appareillage culturel et intellectuel important. Si le texte est toujours très présent (comme nous l'avons signalé, le texte ne s'efface pas au profit de la recherche scénique), il devient le support d'une interprétation libre du metteur en scène ; c'est en ce sens qu'il faut détenir des clefs de lecture pertinentes. Les stratégies de « légitimité radicale » des metteurs en scène s'adaptent en fonction de leurs trajectoires : certains préfèrent écrire eux-mêmes leur partition pour bénéficier d'une totale liberté, d'autres s'adjoignent les services d'un dramaturge spécialisé dans les œuvres théâtrales, tandis que d'autres encore optent pour une lecture politisée de textes classiques, majeurs ou inconnus. Le rapport au texte est toujours appréhendé dans un processus de distinction des metteurs en scène, leur permettant d'affirmer une posture différente. Le développement de scénographies plus conceptuelles (la simplicité du théâtre populaire est conservée, la distinction face au théâtre commercial reste nette, mais le décor se veut maintenant porteur de sens), la place de la lumière et le jeu plus créatif des acteurs (qui deviennent des créateurs à part entière) nécessitent des connaissances préalables multiples et font du metteur en scène un véritable démiurge du plateau[2].

Chéreau ou l'incorporation d'un sens de la forme

Dans notre cohorte, Chéreau est le premier – et longtemps le seul – à bénéficier de critiques très positives attachées au travail formel qui est le sien et qui va rapidement constituer sa signature. On vante « le raffinement de ses images scéniques[3] » ainsi que son « sens extraordinaire de la beauté scénique[4] ». Sa précocité (il monte son premier spectacle à 16 ans) nous indique que ces dispositions à l'appréhension des formes ont été intégrées bien avant son passage par l'Université[5]. Chéreau est le fils d'un père artiste

[1] Nous reviendrons sur l'effet des socialisations militantes sur les parcours de certains metteurs en scène dans le chapitre 4 de cette thèse.
[2] Nous développerons une analyse plus poussée du parcours artistique de ces trois metteurs en scène dans le 4e chapitre de cette thèse, consacré aux formes esthétiques d'engagement qui se développent et se renforcent dans les années 1970.
[3] Gilles Sandier, « Découvrons un metteur en scène de 22 ans », *Arts*, 14 décembre 1966 (Archives BNF Patrice Chéreau, 1966-1971, 4 Sw 2944, extraits de presse)
[4] Nicole Zand, « Critique de Splendeur et mort de Joaquim Murieta », *Le Monde*, 15 avril 1970 (Archives BNF Patrice Chéreau, 1966-1971, 4 Sw 2944, extraits de presse)
[5] A contrario, le passage par l'Université sera déterminant pour Jean-Pierre Vincent (membre de notre cohorte) qui, issu d'un milieu modeste, y trouvera à la fois un lieu de socialisation politique et de formation à l'esthétique.

peintre et d'une mère dessinatrice qui lui inculquent tôt les principes esthétiques qui permettent de voir et de lire la peinture. Dans un documentaire qui lui est consacré, le metteur en scène insiste longuement sur le fait que ses parents lui ont appris à dessiner, ce qui revient pour lui à lui « apprendre à regarder ». De la même manière, il considère que ses visites répétées au Louvre lui ont permis de comprendre ce qui était de la « bonne peinture ou pas[1] ». Si ce témoignage doit être utilisé avec précaution en raison du risque de construction à posteriori d'un parcours fantasmé par son auteur, il nous permet cependant de comprendre que Chéreau a très tôt intégré la différenciation des formes légitimes, qui plus est dans une discipline très dominante – car nécessitant des connaissances approfondies -, la peinture classique, ainsi qu'une sensibilité plus marquée aux formes artistiques.

Il va par la suite transposer ses connaissances dans son théâtre : s'il se forme à la lecture des textes au sein de l'atelier théâtre du lycée Louis-le-Grand - alors réputé pour les analyses qui y sont proposées des textes anciens – ainsi qu'aux rudiments du jeu dramatique, Chéreau maîtrise en revanche déjà le savoir-faire scénographique et plastique qui fera de lui un metteur en scène doué d'une « patte singulière ». Il dessine d'ailleurs lui-même ses décors et les situations scéniques qu'il souhaite mettre en scène. Même s'il déléguera peu à peu le travail de réalisation des décors, Chéreau continuera de se distinguer toute sa carrière durant par l'aspect plastique de son travail, tant à travers les décors massifs de Richard Peduzzi que par la beauté des lumières créées. Ce cheminement esthétique le mènera rapidement vers la mise en scène d'opéras – un genre situé au sommet de la hiérarchie théâtrale- où son « sens de la beauté » pourra être appréhendé dans des espaces et des volumes conséquents.

I.2.3 - Une question de génération ?

Nous avons abordé les transformations formelles en scindant leur analyse par le prisme générationnel, entre ceux qui ont débuté à la fin des années 1950 et ceux qui ont émergé à la faveur des événements de mai 68. L'existence d'une « génération mai 68 » est en effet généralement tenue pour acquise et ne prend que peu en compte la variabilité des trajectoires au sein même de cette génération[2]. L'analyse des profils sociologiques des individus œuvrant à un renouvellement formel au théâtre nous permet de préciser que les individus de cette « génération 68 » qui dans leur postérité sont réputés avoir transformé le théâtre représentent un tout relativement homogène : parisiens, issus d'une fraction plutôt aisée de la population, ils sont en revanche loin d'être représentatifs de la totalité de leur génération[3]. L'analyse en terme

[1] Stéphane Metge, *Patrice Chéreau, le corps au travail*, documentaire ARTE, 2010.
[2] Gérard Mauger, *Âges et génération*, Repères, La Découverte, 2015, p.66.
[3] Même si, nous y reviendrons, l'aspect générationnel de leur engagement revient souvent dans leur discours.

de génération se justifie cependant dans notre cas parce qu'il existe une véritable volonté de rupture avec la génération précédente : s'emparant des valeurs de changement et d'originalité auxquelles la jeunesse est associée, les individus les moins âgés de notre cohorte tentent de « faire date […], de faire exister une nouvelle position au-delà des positions établies, en avant de ces positions, en avant-garde[1] ». Ce discours de rupture qui correspond bien à la théorie bourdieusienne des champs de production doit cependant à notre sens être atténuée – tout comme l'idée d'une rupture générationnelle radicale – et ce au moins pour deux raisons.

Tout d'abord, le vieillissement social de la génération précédente, qui correspondrait selon Bourdieu à « l'attachement à des modes de production datés[2] » et un « enfermement dans des schèmes de perception ou d'appréciation qui interdisent d'accepter ou même de percevoir la nouveauté[3] » est loin de s'appliquer à la totalité des membres de notre cohorte. Certes, certains d'entre eux, qui avaient pourtant œuvré à un renouvellement des formes dans les années 1950, se retrouvent marginalisés et ringardisés : c'est le cas des plus anciens, qui se sont confrontés à deux vagues de renouvellement théâtral[4]. En revanche, la génération intermédiaire, composée de Planchon, Debauche, Garran, Rétoré ou encore Bourseiller va parvenir à se maintenir à des postes hiérarchiquement élevés tout en conservant un certain degré de consécration. Ils sont certes rejetés de l'avant-garde mais, en radicalisant leur position esthétique et en s'adjoignant le crédit de jeunes metteurs en scène prometteurs en codirection (Planchon avec Chéreau, Monnet avec Lavaudant), loin de « s'enfermer dans une nouvelle orthodoxie[5] », ils parviennent à s'ajuster aux transformations qui ont cours.

En outre, la rupture n'est pas si nette également parce que la fonction sociale défendue par les précédentes générations reste un rouage essentiel des préceptes du nouveau théâtre qui se met en place, au moins jusque dans le milieu des années 1970. Le maintien voire le renforcement dans cette croyance en un théâtre émancipateur permet à certains membres de la génération intermédiaire de rester dans le jeu sous couvert d'engagement politique. La fonction sociale du théâtre peut également expliquer pourquoi certaines innovations formelles restent timides : on peut par exemple expliquer le maintien de l'importance du texte dans les spectacles

---

[1] Pierre Bourdieu, *Les règles…, op. cit*. p.223.
[2] Gérard Mauger, *Âges… op.cit*., p. 62
[3] *Ibid.*
[4] Jean Dasté, Hubert Gignoux, Jacques Fornier démissionnent tous les trois de leur poste en 1970, signe de leur mise au ban après 1968.
[5] Pierre Bourdieu, *op.cit.,* p.223.

par la nécessité pour les metteurs en scène de donner un sens politique clair aux démarches artistiques qui ont cours. Le texte semble être le vecteur le plus évident de cette clarté du propos.

Le désajustement des anciens : le retour d'Hubert Gignoux et de Jean Dasté vers le métier de comédien

Face à ces transformations esthétiques, si certains s'adaptent (Rétoré, Garran, etc.), les plus anciens de notre cohorte peinent à trouver du sens dans les pratiques qui s'imposent. Ce sont à la fois les transformations esthétiques et les relations au public qui sont en cause. Jean Dasté quitte la direction de la Comédie de Saint-Étienne en 1970. Il invoque alors la nécessité pour lui de quitter la vie collective et les responsabilités de directeur pour retrouver une vie de comédien ; il s'agit pour lui de se recentrer sur son métier originel et de s'assurer la proximité d'un public qui lui semble s'être quelque peu éloigné[1]. Des lettres retrouvées dans ses archives privées et dans celles de la comédie de Saint-Étienne nous indiquent que ce départ est sans doute également profondément lié aux transformations esthétiques comme institutionnelles qui se sont opérées au sein du champ théâtral public. Dans une lettre à son successeur Pierre Vial (qui, en tant qu'ancien membre de sa troupe, a toute sa confiance), il prodigue ses conseils : rejetant le modèle incarné par Planchon (un « agressif de ceux dont on a peur et qui obtiennent le plus »), Dasté insiste sur la nécessité, « malgré les vents contraires, de conserver une troupe de comédiens fiable et stable, car une troupe ne peut avoir de style personnel qu'avec une équipe de base », composée de « compagnons profondément attachés aux buts et aux idéaux de la compagnie ». Il se pose en rupture du modèle incarné par Planchon à Villeurbanne, et défend le travail collectif de la troupe, orienté principalement autour des comédiens (et très éloigné du modèle centralisé autour d'un metteur en scène)[2].

Hubert Gignoux, s'il semble avoir intégré des modes de création plus hiérarchisés et dont la troupe n'est plus le moteur principal, quitte néanmoins la direction du Théâtre national de Strasbourg en 1971. Il l'explique en raison de l'accomplissement professionnel qui était le sien à ce moment de sa vie : « Je

[1] Il justifie son départ ainsi dans son ouvrage autobiographique, paru sept ans plus tard : « Après 25 ans d'une vie de compagnie et d'un travail collectif, un besoin irrésistible d'une plus grande liberté et d'une plus grande solitude dans la recherche d'un nouvel inconnu me faisait rêver d'un autre voyage. […] J'ai dit être plus intéressé par mon métier de comédien que par celui de metteur en scène ou de chef de troupe. J'allais donc me consacrer entièrement à la découverte de ce merveilleux métier. N'être que comédien sans avoir les soucis, les tracas d'une direction… Ne pas dépendre d'un metteur en scène avec lequel il arrive que l'on ne soit pas d'accord. Pouvoir choisir, seul, un texte, un personnage, une situation…J'avais participé souvent à ce que l'on appelle l'animation dans les Maisons des Jeunes, les écoles, quelquefois les foyers d'usines, en jouant de petites pièces, des monologues, ou en disant des poèmes. J'avais aimé ce contact direct, le public groupé autour du conteur ; on est au cœur de l'assistance ; on la regarde, on communique avec les hommes, les femmes et les enfants, beaucoup mieux que lorsque l'on est sur scène, isolé par les lumières. C'est par là que je devais commencer ma nouvelle vie » (Jean Dasté, *Voyages d'un comédien*, Théâtre ouvert Stock, 1997, p.85).

[2] Lettre de Jean Dasté à Pierre Vial, 2 juin 1971, archives privées Jean Dasté, archives départementales de la Loire.

partis vers une destinée de simple comédien, sûr d'avoir connu en Alsace le maximum d'accomplissement professionnel que mes capacités et l'époque pouvaient m'offrir. Je ne voulais rien tenter, dans une charge analogue, qui risquât de lui être inférieur. Il ne s'agissait que de lui survivre le plus longtemps possible[1]». S'il concède que l'événement de mai 68 a pu le déstabiliser, il considère que cet événement « n'aurait pas suffi[2] » à son départ.

Il nous semble cependant que ces deux démissions quasi-simultanées sont le fruit d'un processus long de désajustement de ces agents. Leur retour vers le métier de comédien et leur insistance ultérieure sur la nécessité d'un investissement civique fort (incarné pour Gignoux par un engagement à la CGT et au Parti Communiste dès 1971 et chez Dasté par un travail de comédien itinérant dans les villages de la Loire) nous indiquent que le rapport au public, tel qu'il s'était façonné dans les établissements qu'ils avaient dirigés[3], ainsi que la prééminence du metteur en scène au cœur de la production artistique, ne correspondaient plus à leurs pratiques comme à leurs croyances. Même si leurs spectacles étaient moins bien reçus par la critique, leur prestige restait intact : tous deux continuaient de recevoir régulièrement des prix pour leurs spectacles[4] et étaient les figures de proue d'un réseau national où leur avis et leurs prescriptions comptaient encore. Ils font au début les années 1970 le constat de leur propre vieillissement social en même temps que d'un désajustement quant aux fonctions qu'ils avaient voulu incarner. Le retour vers le métier de comédien représente un retour aux sources pour ces chefs de troupe formés au théâtre dans le « bricolage » plutôt que dans la différenciation des fonctions et la recherche du formalisme. On peut considérer qu'il s'agit là de deux cas de désajustement générationnel.

I.3 - Un contexte politique et social favorisant l'émergence de l'avant-garde

Si une avant-garde assez radicale émerge à la fin des années 1960, c'est non seulement en raison d'une évolution de long terme du secteur théâtral, mais également parce que les trajectoires des individus à cette pointe de l'avant-garde l'ont permis. Il est par ailleurs essentiel de prendre en compte le contexte social et politique de l'époque – et de manière corrélée, les individus qu'il produit – pour comprendre pourquoi les propositions esthétiques formulées par ces individus ont trouvé un ancrage et un public.

---

[1] Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale*, L'aire théâtrale, Lausanne, 1984, p.372.
[2] *Ibid.*
[3] Voir chapitre 2.
[4] Dasté obtient ainsi le Grand prix national du théâtre en 1970, Gignoux a obtenu le prix du syndicat de la critique en 1961.

I.3.1 - Un contexte social et académique favorisant l'émergence d'une avant-garde

Nous avons évoqué la formation universitaire qu'ont suivie les membres les plus jeunes de notre cohorte. Si l'Université transforme le profil des prétendants au monde théâtral, elle produit également un public à même de saisir les transformations qui s'opèrent au sein du théâtre. Bourdieu rappelle en effet qu'une « révolution symbolique » ne peut être comprise sans considérer l'effet des transformations qui s'opèrent également du côté des « récepteurs » des œuvres, à savoir le public[1]. Ce constat est particulièrement vrai dans le cas d'un théâtre subventionné qui s'est constitué dans un discours où le public, certes indispensable à la représentation, est devenu la principale instance de légitimation[2]. Ainsi l'élargissement de l'accès aux Universités dès le début des années 1960 et la formation d'une classe moyenne cultivée, ayant accès au théâtre, va permettre de constituer un public susceptible d'appréhender des formes théâtrales nécessitant des connaissances historiques et littéraires préalables[3].

Les transformations qui ont cours dans le champ intellectuel peuvent également expliquer la ferveur de ces metteurs en scène d'avant-garde pour l'aspect plus strictement formel de leur travail. Les années 1950 voient en effet émerger le courant structuraliste, d'abord dans le champ de l'ethnologie, puis dans le champ de la linguistique. Nous avons précédemment montré que, quoique « l'écriture de plateau » se singularise et s'impose, cela ne signifie pas que le champ théâtral s'autonomise complètement de la sphère littéraire. Il existe en effet des tendances communes entre les pièces de Beckett ou Ionesco où l'absurde des situations l'emporte sur le sens de la narration, et un structuralisme linguistique prônant une « écriture blanche[4] » ; dans les deux cas, l'éclatement du sens a pour fonction de déranger l'ordre institué, c'est-à-dire l'ordre bourgeois : « Dans la mesure où le créateur doit déranger l'ordre institué et qu'il ne peut plus le faire en se contentant d'ajouter sa partition à une orchestration déjà prête à l'accueillir, il ne lui reste plus, pour rompre, qu'à écrire à partir et autour du manque, du silence[5] ».

Roland Barthes, critique au sein de la revue *Théâtre Populaire* de sa création, en 1953, à 1960, date à laquelle il quitte la revue, contribue entre autres à diffuser ces idées structuralistes dans le secteur théâtral : il trouve alors en Brecht une représentation « en actes » de la sémiologie qu'il défend. A l'égal de ses collègues de *Théâtre Populaire*, la représentation de

---

[1] Pierre Bourdieu, *Manet… op.cit.*
[2] Voir chapitre 2.
[3] Voir l'analyse socio-historique des publics proposée dans le chapitre 7.
[4] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Points – Seuil, 1972 (1953), p.55.
[5] François Dosse, *Histoire du structuralisme. I-le champ du signe, 1945-1966*, La Découverte, 1991, p.100.

Mère Courage par le Berliner Ensemble en 1955 l'enthousiasme : il considère que « *Brecht rejette […] tous les styles d'empoissement ou de participation qui amèneraient le spectateur à s'identifier complètement à Mère Courage, à se perdre en elle* [1]». La dramaturgie brechtienne montre, selon lui, qu'il convient moins d'exprimer le réel que de le signifier et il voit dans ce théâtre d'avant-garde, qui s'intéresse à la forme autant qu'au contenu, la réalisation de la méthode sémiologique et critique. Barthes va ensuite évoluer vers un radicalisme formel qui ne sera pas du goût des autres critiques de la revue : contre un « théâtre politique », il va revendiquer la nécessité de s'interroger sur les formes théâtrales remettant en cause les moyens du théâtre bourgeois : il appellera alors à remettre en cause l'auteur en s'intéressant davantage à la réalisation scénique[2].

Ces exemples, que nous développerons dans les prochaines parties de ce chapitre, nous montrent bien l'état du débat au sein de la sphère théâtrale dans la période qui nous intéresse: l'importation de courants divers comme le formalisme[3], le brechtisme, ou le structuralisme invitent les metteurs en scène et les animateurs à repenser la notion de forme, tout en prenant en compte la nécessité intrinsèque à l'art « pur » de produire un théâtre engagé.

I.3.2 -Un contexte favorisant un art engagé

Comme nous l'avons esquissé, les problématiques formelles naissantes n'émergent qu'accolées à des principes politiques : dans le prolongement tout à la fois de Brecht et de Vilar, mais également du structuralisme, il est communément admis dans les années 1960 que le théâtre doit avoir une vocation émancipatrice voire subversive[4]. Cette croyance en un art nécessairement engagé est portée par un contexte spécifique, celui des années 1960 puis des événements de mai 1968. Le Parti Communiste est encore puissant : il dirige nombre de villes où il développe une politique culturelle volontaire qui s'appuie sur de jeunes animateurs. Ces derniers constituent la trame d'un théâtre engagé ayant pour mission l'émancipation du peuple.

---

[1] Roland Barthes, *Essais critiques*, Points Seuil, 1971 (1964).
[2] Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, Editions de l'IMEC, coll. « l'édition contemporaine », 1998.
[3] Sur la réception du mouvement formaliste en France, voir Frédérique Matonti, « L'anneau de Mœbius. La réception en France des formalistes russes », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2009/1-2, n° 176-177, p. 52-67.
[4] Voir Chapitre 2.

Les idées marxistes, bien que mises à mal à partir de 1956[1], se maintiennent au sein du secteur théâtral notamment par l'entremise des théories d'Althüsser, sur lesquelles nous reviendrons[2].

Le renversement qu'opère Mai 1968 – en radicalisant les postures[3] - va enfin être le révélateur des transformations qui émaillent le secteur depuis le début des années 1960 et va contribuer à renverser les légitimités : comme nous l'avons vu, le théâtre populaire se voit disqualifié, et une génération émergente de metteurs en scène, sous couvert de politisation du théâtre, va parvenir à prendre davantage de pouvoir. Boris Gobille montre bien dans ses travaux sur l'avant-garde littéraire en Mai 68, que l'épisode de mai a eu des influences certaines sur les hiérarchies internes aux champs de production artistique, en ce sens où le « pôle de production restreint » a bien souvent pris le pouvoir sur les autres pôles[4]. Le contexte a ainsi favorisé l'émergence de ces *outsiders*, mais sous la condition qu'ils défendent un théâtre selon « l'air du temps », à savoir un théâtre de subversion des normes établies : subversion formelle comme subversion politique.

Tous ces facteurs « objectifs » sont des conditions nécessaires mais non suffisantes pour expliquer la crise du théâtre populaire (le « système précédent », pour reprendre la terminologie bourdieusienne). La révolution spécifique qui débute n'a pu opérer que parce que, de façon concomitante, il a existé un travail symbolique d'ampleur pour en produire la valeur et la légitimité[5]. Une « nouvelle critique » théâtrale vient peu à peu soutenir ce « nouveau théâtre ». Elle est renforcée et crédibilisée par l'émergence de la discipline des études théâtrales au sein de l'Université qui consacre intellectuellement cette nouvelle manière de faire du théâtre. Ce processus façonne une nouvelle *croyance* autour de principes d'évaluation qui s'affranchissent progressivement de la dépendance au goût « populaire ».

---

[1] Bernard Pudal, *Un monde défait… op.cit.* ; Frédérique Matonti*, op.cit.*

[2] L'évolution de la fonction politique du théâtre sera plus précisément abordée dans le chapitre 4 de cette thèse. Nous nous pencherons également sur l'idée préconçue et pourtant très incorporée qu'une avant-garde serait nécessairement politique.

[3] Boris Gobille, « L'événement Mai 68. Pour une sociohistoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2008/2 63e année, p. 321-349.

[4] Boris Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2005/3, 158, p. 30-61.

[5] Pierre Bourdieu, *Manet… op.cit.*

II- La constitution d'une critique spécifique

Plusieurs raisons objectives nous ont poussés à nous intéresser à la critique dramatique. La première trouve ses sources dans les travaux de sociologie de l'art développés par Pierre Bourdieu mais également par Howard Becker qui ont, chacun à leur manière, montré l'importance de la critique dans la constitution de croyances et dans la réputation d'une œuvre ou d'un artiste. Howard Becker insiste dans *Les Mondes l'art* sur le fait que les réputations « des artistes, des genres ou des disciplines » se fondent non pas sur les œuvres mais découlent en réalité de « l'activité collective des mondes de l'art » :

> « Pour que les réputations s'imposent durablement, les critiques et les esthéticiens doivent établir des théories de l'art et des critères qui permettent de reconnaître l'art, l'art de qualité et le grand art. Sans ces critères, personne ne pourrait formuler les jugements sur les œuvres, les genres et les disciplines qui déterminent eux-mêmes les jugements sur les artistes[1] ».

Le critique contribue ainsi, aux côtés des historiens de l'art, des distributeurs, du public, à façonner un contexte dans lequel l'artiste s'insère et se définit. Chez Bourdieu, le critique est perçu comme un instrument de légitimation de nouvelles formes artistiques et comme vecteur de croyances en ce qui est « bon » artistiquement ou pas, entretenant ainsi la « production et la reproduction de l'*illusio*[2] ».

L'intérêt que nous portons à la critique se justifie également par notre terrain de recherche : les critiques auxquels nous nous sommes intéressés ont en effet contribué non seulement à soutenir une avant-garde esthétique, mais ont également fortement influencé la fonction sociale voire politique associée au théâtre à partir des années 1950 et dont nous avons tracé l'évolution dans le chapitre précédent. La constitution d'un nouveau type de critique dramatique après-guerre va en outre permettre à quelques individus d'émerger au sein du secteur théâtral et de conquérir une multiplicité de positions encore assez inédite jusque-là. Situés au croisement entre les champs littéraire, journalistique, théâtral, universitaire voire

---

[1] Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988 (1982), p. 356-357.

[2] Bourdieu définit ainsi l'illusio qui a cours au sein du champ artistique : « adhésion collective au jeu qui est à la fois cause et effet de l'existence du jeu, on peut mettre en suspens l'idéologie charismatique de la « création » qui est l'expression visible de cette croyance tacite et qui constitue sans doute le principal obstacle à une science rigoureuse de la production de la valeur des biens culturels » (Pierre Bourdieu, *Les règles… op.cit.*, p.279).

politique, ces individus ont avantagé la transmission de normes formelles ou intellectuelles à la lisière de plusieurs mondes, favorisant le multipositionnement du metteur en scène et sa domination progressive[1].

A l'époque qui nous intéresse, c'est-à-dire courant de l'après-guerre à la fin des années 1960, la critique semble jouer ce rôle d'influence (en terme de croyance comme de consécration) de trois manières : à travers les revues éditées ; à travers le syndicat de la critique ; enfin à travers les personnalités mêmes qui émergent au sein de cette critique en train de se constituer. Nous aborderons ces trois points en tachant de ne jamais perdre de vue l'importance de la réception de ces critiques, tant pour le public que pour les acteurs des mondes de l'art et des mondes contigus (politiques et fonctionnaires notamment).

Depuis la constitution d'une critique dramatique professionnelle au XIXe siècle[2], la fonction critique a connu des bouleversements qui ont souvent pris la forme d'oppositions entre différents tenants de cette même critique. La première opposition prend corps dans le conflit qui existe entre une conception de la critique qui se cantonne à « rendre compte » des pièces (incarnée par Francisque Sarcey)[3], et une autre conception plus littéraire qui vise à faire avancer la connaissance théâtrale (incarnée par Zola)[4]. Une deuxième opposition apparaîtra ensuite entre les défenseurs d'une critique plutôt littéraire qui s'intéresse quasi-exclusivement au texte monté et des journalistes apparus dans les années 1930 qui promeuvent une critique s'intéressant davantage à la représentation donc à la mise en scène.

En 1945, la critique théâtrale est surtout représentée dans les grands quotidiens nationaux par des agents qui, désormais éloignés du pôle littéraire, se sont rapprochés du monde du journalisme ; le travail critique qu'ils mettent en œuvre est souvent plus proche du « billet du lendemain » et du compte-rendu que de la critique militante que Zola avait pu défendre à la

---

[1] Voir Chapitre 1.

[2] Voir Sandrine Anglade, *Les journalistes, critiques de théâtre. Emergence et construction d'une identité professionnelle*, thèse sous la direction de M. Palmier, Paris III, Sciences de l'Information et de la Communication, 1998 ; Chantal Meyer-Plantureux (dir.), *Un siècle de Critique dramatique*, Editions Complexe, 2003.

[3] Le critique est alors un témoin qui raconte ce qu'il voit. Ce type de critique, incarné par Francisque Sarcey, engendre un regard plus péremptoire sur les pièces et l'apparition de mots d'esprit. Voir à ce propos le mémoire très documenté de Nathalie Gendre, *Le statut du théâtre dans la presse écrite française*, Mémoire de fin d'études, sous la dir. d'A. Bonneval et J.P. Leonardini, ENSATT, 2005.

[4] La critique dite littéraire de l'époque est incarnée par Emile Zola, qui milite pour le développement d'une critique théâtrale interventionniste plus scientifique qui viendrait accompagner le renouveau du théâtre porté notamment par André Antoine.

fin du XIXe siècle. La première publication de la revue *Théâtre Populaire* en 1953 vient s'opposer à cette conception consécratrice de la critique pour proposer une lecture active et intellectualisée du théâtre populaire de l'époque, proche du modèle défendu par Zola[1]. La revue, animée par des agents qui deviendront dominants au sein du champ, va progressivement s'imposer comme prescriptrice d'une nouvelle catégorie du théâtre public contemporain qui influencera à son tour le contenu des critiques théâtrales éditées dans les journaux généralistes.

Nous allons nous intéresser à l'évolution des différents supports de la critique (savante avec *Théâtre Populaire* et journalistique dans les journaux généralistes) en conservant une attention particulière pour le traitement dont les membres de notre cohorte ont fait l'objet. Il s'agit donc également de saisir l'influence concrète de la critique sur les carrières et les démarches des agents considérés, qu'elle soit disqualifiante ou au contraire encourageante.

II.1- L'évolution d'une revue brechtienne : *Théâtre Populaire*, 1953-1964

II.1.1 - Les débuts de la revue Théâtre Populaire *: une revue de médiation entre l'œuvre et le public*

La revue *Théâtre Populaire* est créée en 1953 par Robert Voisin, directeur des éditions de l'Arche, ainsi que par plusieurs critiques dramatiques, parmi lesquels Morvan Lebesque, Guy Dumur et Roland Barthes, qui en sont les premiers rédacteurs. L'objectif de la revue, énoncé dès l'éditorial du premier numéro, s'inscrit dans la droite perspective du théâtre populaire. Il s'agit tout d'abord de défendre un théâtre réunissant un public large, au-delà des classes sociales, dont le théâtre élisabéthain est le modèle tutélaire[2]. Les expériences contemporaines de théâtre populaire qui se situent dans cette tradition – elles sont alors incarnées par le TNP de Vilar ou par la décentralisation théâtrale - nécessitent à leur sens d'être

[1] Si la revue *Théâtre Populaire* ne durera qu'une dizaine d'années (la revue disparaît en 1964), cette presse dramatique exigeante, militante et proche du champ théâtral sera prolongée par la publication de deux revues qui lui emboîteront le pas : *Travail Théâtral* dans les années 1970, puis *Théâtre / Public* à partir de 1974 dont nous traiterons dans les prochains chapitres.

[2] « Si l'on considère qu'à l'époque élisabéthaine chacun, du grand seigneur au prolétaire, se rendait au même spectacle, et que ce spectacle était une tragédie de Shakespeare, on mesurera peut-être mieux l'abîme qui sépare aujourd'hui les deux moitiés du public, dont l'une va écouter du Marivaux ou du Giraudoux, et l'autre une opérette de Bourvil. Notre propos n'est pas de porter un jugement de valeur sur ceci ou cela. Il est de noter combien le théâtre a perdu non seulement son unité mais jusqu'au sens de sa grandeur, en se fractionnant, en se rétrécissant et en ne s'adressant plus qu'à des catégories de spectateurs ». (*Théâtre Populaire* n°1)

soutenues, et c'est d'ailleurs une des vocations premières de la revue[1]. Dans la droite ligne du théâtre populaire, l'éditorial défend une création théâtrale qui s'oppose fermement au théâtre mercantile[2], sans que la revue se présente pour autant comme prescriptrice d'un théâtre d'art plus légitime : médiatrice entre une œuvre et un public, la revue indique se fier à la « grande sûreté d'instinct du public[3] » et se positionne ainsi comme un organe de popularisation du théâtre.

Les premiers rédacteurs de la revue sont tous issus des milieux littéraires critiques parisiens, mais font état de trajectoires assez singulières, marquées par des expériences dans des univers multiples. Guy Dumur a été comédien avant de devenir critique ; Morvan Lebesque été enseignant et militant pour l'autonomie de la Bretagne, avant d'être engagé comme journaliste dans les revues *Carrefour* et le *Canard Enchaîné* ; Roland Barthes a suivi un parcours universitaire chaotique en raison d'une longue tuberculose. La spécificité de leurs trajectoires respectives et leur marginalité – bien que relative – dans le champ de la critique littéraire à leurs débuts peut expliquer leur opposition quasi-systématique au théâtre mondain parisien (à l'époque prisé par la critique) et leur prise de position en faveur d'un théâtre à l'esthétique renouvelée mais également en relation avec les autres strates du monde social. Leur travail dans la revue *Théâtre Populaire*, même s'il ne représente qu'une partie de leurs activités, leur permettra à terme d'asseoir une certaine légitimité intellectuelle dans l'espace culturel parisien. Tous trois se retrouvent sur une ligne très proche des convictions de Jean Vilar quant au rôle du théâtre : il faut dire que tous ont précédemment défendu activement le travail mené au TNP par celui-ci. Morvan Lebesque avait été président des amis du théâtre populaire et avait rédigé à ce titre plusieurs articles dans le programme du TNP[4] ; Guy Dumur avait suivi Jean Vilar depuis la création du Festival d'Avignon en 1947, alors qu'il était critique au sein du

---

1 « Le dessein de cette revue est donc de ranimer dans le Public la notion d'un retour de l'art dramatique à sa dimension originelle, et il est trop certain que nous ne songerions même pas à nous atteler à une telle tâche si elle n'était accompagnée d'exemples et fortifiée par les réalisations de quelques animateurs du théâtre. […] De toutes parts, nous parviennent les échos d'une grande révolution théâtrale concluant à la sincérité de l'acteur, à la grandeur des thèmes, au retour à la poésie, au goût du public pour se rassembler devant un spectacle exhaustif. » (*Ibid.*)

2 Ce théâtre « mercantile » est incarné par Jean-Jacques Gautier, journaliste dramatique au *Figaro,* et très régulièrement contesté dans la revue pour ses prises de position, que les rédacteurs de *Théâtre Populaire* jugent réactionnaires.

3 *Ibid.*

4 Sur le modèle de Jean Vilar, Morvan Lebesque défendait un art « contraire du mensonge », c'est-à-dire épuré, simple et concentré sur le texte et le jeu, car « tout ce qui est mensonge doit être évité afin que l'illusion naisse de ses véritables et sincères éléments, la beauté de la pièce et le jeu des acteurs ». (Morvan Lebesque, « Qui sont les amis du Théâtre National Populaire ? », *Revue-programme trimestrielle du TNP*, nov. 1952)

journal *Combat*[1] ; Roland Barthes, lui, fort de sa bonne connaissance du théâtre classique (il a contribué à la fondation du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne[2]), avait exalté dès le début des années 1950 l'esthétique du théâtre joué au TNP, en opposition au reste de l'offre théâtrale[3]. Cette obédience « vilardienne » commune au trois premiers rédacteurs de la revue est bien sûr renforcée par le contexte dans lequel la revue est constituée puisqu'elle émane de la volonté de Jean Vilar de doter le TNP d'une revue critique[4].

La revue fait paraître dès son premier numéro les articles de deux critiques qui partagent avec les autres rédacteurs une trajectoire professionnelle peu orthodoxe et une défense du théâtre populaire de Jean Vilar. Jean Duvignaud, professeur de lettres proche de Roland Barthes, fait état d'une trajectoire multiple qui croise à la fois le théâtre, la littérature, la sociologie et l'enseignement ; Bernard Dort, invité par Guy Dumur, a lui suivi un parcours très éloigné des cénacles littéraires puisqu'il est diplômé de l'ENA : lorsqu'il est recruté par la revue *Théâtre Populaire*, il a déjà à son actif quelques articles pour les *Temps Modernes*, *France Observateur* et l'*Express*. Ainsi, sans surprise, les premiers numéros de la revue vantent les mérites esthétiques du théâtre développé au TNP ainsi qu'au sein de la décentralisation théâtrale. Le premier numéro est centré sur le TNP et les associations de spectateurs (les « Amis du Théâtre Populaire »), les petits théâtres « d'avant-garde », Jean-Louis Barrault, et l'ensemble des Centres Dramatiques de province[5]. Les plus âgés de notre cohorte, Jean Dasté, Hubert Gignoux comme André Reybaz, bénéficient de bonnes critiques et leur démarche est clairement soutenue par les rédacteurs de la revue. Les articles s'intéressent d'abord à l'esthétique des spectacles et des textes montés : « sincérité de l'acteur », « grandeur des thèmes », « retour à la poésie » sont les critères de jugement d'un spectacle.

La question du public, en retrait dans les premiers numéros, s'impose peu à peu à partir de décembre 1953, date de publication de l'article de Bernard Dort, « Un théâtre sans public, des publics sans théâtre ». Dort y critique les spectacles parisiens qui s'adressent à un public essentiellement bourgeois ; la charge de la critique vise particulièrement des auteurs encore beaucoup montés, comme Claudel ou Giraudoux et recoupent ainsi l'évolution des répertoires

---

[1] L'expérience avignonnaise, qui l'enthousiasme tant, fait d'ailleurs l'objet de son premier article dans la revue Théâtre Populaire (Guy Dumur, « La Révolution d'Avignon », *Théâtre Populaire*, n°1, mai-juin 1953, p.30).
[2] Ce groupe, créé en 1935, formé d'étudiants et d'enseignants de la Sorbonne et abrité et subventionné par la faculté de lettres de Paris, avait pour objectif de faire revivre le théâtre antique.
[3] Les spectacles de Vilar font l'objet de plusieurs critiques signées de sa main dans *les Lettres Nouvelles* (Marco Consolini, *Théâtre Populaire. 1953-1964, Histoire d'une revue engagée*, éd. de l'IMEC, 1998, p.26).
[4] Cet élément a été traité dans le 2e chapitre de cette thèse.
[5] Voir Marco Consolini, *op.cit.,* p.28.

abordés au sein de la décentralisation (que nous avons analysée précédemment). Cette prise de position renforce alors Roland Barthes dans les siennes : ce dernier opposait alors à Dumur - qui défendait un théâtre « d'écrivains » - un théâtre à vocation sociale voire politique[1]. Le durcissement et la politisation de la revue indiquent que ses auteurs[2] se singularisent nettement des autres revues théâtrales et adoptent une ligne critique dans la tradition de la critique littéraire militante portée en son temps par Emile Zola. En s'opposant ainsi à une critique taxée de « bourgeoise », la revue se positionne en héraut du théâtre populaire qui émerge à cette époque et fait de « l'engagement une condition indispensable pour la création artistique elle-même [3]». Ce positionnement est indissociable de la trajectoire militante et sociale de ses rédacteurs : Duvignaud, anciennement encarté au Parti Communiste, est l'articulation militante de la revue ; Dort, issu d'un milieu populaire et arrivé au sommet de la consécration républicaine, semble trouver dans le théâtre une possibilité d'émancipation pour le peuple à l'image de ce que le système scolaire a pu représenter pour lui ; Barthes utilise certes *Théâtre Populaire* pour développer les thématiques esthétiques qui lui sont chères et qu'il a consignées dans *Le degré zéro de l'écriture*, paru en 1953, mais il y assume également l'idée d'un théâtre d'obédience marxiste, courant dont il est proche à l'époque. L'ambition clairement sociale et politique de la revue ne pouvait croiser que favorablement la découverte de Brecht en France.

II.1.2 - Le tournant brechtien et l'importation des principes du théâtre épique en France : émergence d'une revue prescriptrice

En juin et juillet 1954, le Festival international d'art dramatique de Paris (qui deviendra le Théâtre des Nations en 1957) présente pour la première fois en Europe occidentale un spectacle écrit et mis en scène par Brecht[4]. Ce spectacle – *Mère Courage* – fait l'objet d'une réception tout à fait enthousiaste de la part des rédacteurs de *Théâtre Populaire*. Barthes

---

[1] Dans son éditorial du numéro 5 de la revue (janvier-février 1954), Barthes vante les mérites d'un théâtre plus critique et définit pour la revue une ligne plus dure qu'auparavant : « Les complaisances générales dont jouit actuellement le théâtre bourgeois sont telles que notre tâche ne peut être d'abord que destructrice. Nous ne pouvons définir le théâtre populaire que comme un théâtre purifié des structures bourgeoises, désaliéné de l'argent et de ses masques. C'est donc de notre opposition qu'il faut d'abord prendre conscience. Cette opposition vise gros, elle ne s'embarrasse pas de nuances. » (Roland Barthes, « Editorial », *Théâtre Populaire,* n°5, p.4)

[2] A partir de 1954, la revue se resserre autour de Barthes, Dort et Duvignaud comme principaux rédacteurs. Morvan Lebesque, qui défend un théâtre d'écrivains, la quitte. Dumur continue à collaborer régulièrement à la revue, mais n'est plus au cœur de celle-ci.

[3] Marco Consolini, *op.cit.,* p.36.

[4] Les pièces de Brecht étaient déjà diffusées en France et certains agents s'y étaient intéressé : ainsi Jean Vilar avait-il monté Mère Courage en 1951 au TNP. Mais les pièces de Brecht mises en scène par lui-même n'avaient encore jamais été présentées à un public français.

considère que l'œuvre de Brecht leur a « fait gagner des années de réflexion[1] » et que *Mère Courage* présente finalement, « dans sa forme adulte et déjà parfaite », une alternative au théâtre bourgeois que la revue avait défendue dans ses précédents numéros. Si les rédacteurs de la revue – au premier rang desquels Dort et Barthes – font une telle réception de l'œuvre de Brecht, c'est qu'elle vient répondre à certaines de leurs interrogations. Chez Barthes comme chez Dort, Brecht résout la contradiction jusqu'ici problématique de l'articulation entre sens et formalisme. Barthes s'intéressait déjà au structuralisme et aux relations entre signifiant et signifié et c'est à ce titre sans doute qu'il a été intéressé par le travail dramaturgique et scénique de Brecht. Dort, qui défendait avant cela des auteurs aussi divergent que Ionesco ou Beckett d'un côté (pour leur capacité d'innovation formelle) et Adamov de l'autre (pour le caractère engagé et didactique de ses pièces), trouve dans les œuvres de Brecht une fusion de ces modèles qui apparaissaient jusque-là contradictoires.

La version brechtienne du théâtre va se retourner contre le théâtre de Vilar et celui des pionniers de la décentralisation : Barthes reproche à ces derniers de ne pas s'interroger sur la forme théâtrale ni de remettre en cause les moyens du théâtre bourgeois. Pour lui qui s'attache à relier les questions de forme à l'engagement politique, l'idée que « la forme (…) peut provoquer les sentiments existentiels qui sont attachés au creux de chaque objet [2]» trouve ainsi en Brecht la résolution en actes de sa conception de la littérature. Il ajoute à la vision brechtienne les préceptes du théâtre grec qu'il avait eu l'occasion d'étudier à la Sorbonne à travers le Groupe de Théâtre Antique[3]. La revue *Théâtre Populaire* devient ainsi le défenseur officiel de l'œuvre de Brecht en France.

Outre la notoriété de Barthes à cette époque, d'autres facteurs expliquent le monopole et la légitimité que la revue acquiert sur le sujet dès 1954 : Robert Voisin, directeur de la revue, est également directeur des éditions de l'Arche qui obtiennent en 1953 les droits pour la publication et la diffusion des écrits de Brecht en France ; par ailleurs, Bernard Dort, rédacteur de plus en plus actif au sein de la revue, se lance à partir du milieu des années 1950 dans la réalisation d'une thèse de doctorat sur le dramaturge allemand, ce qui contribuera à forger sa réputation de spécialiste des théories brechtiennes. C'est la parution du onzième numéro de la revue en janvier 1955 qui semble signer l'adhésion officielle des rédacteurs au « système »

---

[1] Roland Barthes, « Mutter Courage », *Théâtre Populaire* n°8, juillet-août 1954, p.97.
[2] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, le Seuil, 1953, p.10.
[3] Voir partie III de ce chapitre.

brechtien : Bernard Dort, qui intègre le comité de rédaction à cette occasion, considère d'ailleurs que c'est une « nouvelle doctrine théâtrale qui s'élabore et qui prend corps[1] » à ce moment-là au sein de *Théâtre Populaire*[2]. L'application de la doctrine brechtienne va peu à peu se radicaliser dans la revue notamment à travers les collaborations de plus en plus régulières d'André Gisselbrecht[3] à partir de 1957, et s'afficher clairement avec l'épigraphe « L'art peut et doit intervenir dans l'histoire » sur la couverture de la revue à partir de mars 1958.

La défense de Brecht dans la revue passe par un changement profond de tonalité : les critiques des spectacles de Vilar ou des pionniers de la décentralisation (parmi les membres de notre cohorte : Dasté, Gignoux, Reybaz, Sarrazin, etc.) se raréfient ou se durcissent pour laisser place à un théâtre que les rédacteurs jugent plus engagé[4]. Certains metteurs en scène bénéficient *a contrario* de ces critiques : Roger Planchon et Guy Rétoré sont notamment fortement soutenus par *Théâtre populaire* qui leur dresse une réputation de « metteurs en scène brechtiens ». Roger Planchon fait ainsi l'objet de critiques très positives, tant pour ses mises en scène de Brecht, que pour la manière dont il s'empare des textes classiques, et tout particulièrement de Shakespeare[5]. Il bénéficie, entre 1954 et 1964, de pas moins de treize critiques de spectacles et de huit articles consacrés de manière plus générale à son théâtre (dont quatre de sa main), ce qui est considérable par rapport aux autres metteurs en scène de cette génération. La majorité des comptes-rendus sont élogieux et ce, jusqu'à sa mise en scène de *Schweyk* en 1961. On loue chez Planchon à la fois l'innovation formelle dont il fait preuve, en même temps que sa lecture politique et actuelle des textes. Planchon propose des « spectacles complets », où « burlesque et obscénité voisinent avec la violence, l'attendrissement, le tragique[6] », où « le plateau se transforme en une arène où le monde du plus exquis raffinement rejoint celui de la bestialité la

---

[1] Bernard Dort, « Godot est-il arrivé ? », *L'Express*, 5 mars 1955 (cité par Marco Consolini, *op.cit.,* p.360).
[2] L'orthodoxie brechtienne attachée à la revue est renforcée par les premières collaborations d'André Gisselbrecht à la revue, à partir de 1958.
[3] André Gisselbrecht est un germaniste diplômé de l'Ecole Normale Supérieure d'Ulm. Il intègre le comité de rédaction de la *Nouvelle Critique*, organe intellectuel du PCF en 1956. Sa connaissance de la littérature allemande, son statut d'universitaire reconnu tout comme sa position politique officielle lui donnent tous les atouts pour intégrer *Théâtre Populaire*, revue qui se veut à la fois exigeante et politisée, dans la droite ligne des travaux de Brecht.
[4] Ainsi, la mise en scène que Dasté fait du *Cercle de Craie Caucasien* de Brecht en 1956 fait l'objet d'une critique assez sévère dans la revue *Théâtre Populaire*. André Gisselbrecht reproche à Dasté de faire « tourner Brecht à l'idylle » et oppose au théâtre social défendu par Dasté la nécessité d'un théâtre plus politique (Pascale Goetschel, op. cit., p.160).
[5] Rappelons que pour les fondateurs de la revue, le théâtre élisabéthain est présenté dès le premier numéro comme un modèle à suivre.
[6] Extrait d'une critique d'André Gisselbrecht sur Henry IV, *Théâtre Populaire*, n°28, janvier 1958

plus nue[1] », tout en donnant un sens éminemment politique à ses mises en scène. Dort voit dans le spectacle *Paolo Paoli* « la promesse d'un théâtre politique qui ne renierait aucune des conquêtes du théâtre contemporain mais au contraire les approfondirait, s'en servirait pour le plaisir et la connaissance de spectateurs qui ne vont pas au spectacle pour fuir le monde, mais pour se reconnaître [2]», et Gisselbrecht ajoute que, dans ce spectacle, « la froide objectivité de l'avant-garde n'entrave pas le dessin fondamental du théâtre critique[3] ». Faisant se rejoindre le travail de mise à distance et l'engagement politique, Planchon est alors considéré par les rédacteurs de la revue comme un « bon brechtien ». La revue contribue à ce titre à la consécration du metteur en scène en dehors de la région lyonnaise. En effet, la revue est la seule à se déplacer à Lyon pour venir voir les spectacles du jeune artiste, et les critiques élogieuses qu'il reçoit lui permettent d'attiser la curiosité des directeurs de théâtre[4] comme des fonctionnaires du secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts.

La carrière de Guy Rétoré est un autre exemple de l'influence de la revue *Théâtre Populaire* sur la reconnaissance dont ont pu bénéficier certains membres de notre cohorte. Ce dernier est responsable d'une troupe à Ménilmontant et monte de petits spectacles dans les salles de patronage du quartier quand il est repéré par la revue. Il bénéficie d'une critique très positive de sa mise en scène de *La vie et la mort du roi Jean* de William Shakespeare. Bernard Dort insiste sur la qualité du jeu des comédiens (« une véritable leçon de jeu shakespearien ») en même temps que sur la mise en scène qui parvient à se focaliser sur l'action tout en offrant au spectateur des trouées d'échappées lyriques où « on [songe] là aux *songs* de Brecht, à une sorte de commentaire musical de l'action[5] ». Rétoré insiste en entretien sur l'importance qu'a eu cette critique pour la suite de sa carrière : « Il y a Dort donc qui est venu, et Dort a fait un papier, dans *Théâtre Populaire*… Et puis d'autres, il y a eu pas mal de papiers…Ils sont tous venus après... [6]». Aidée par ce succès critique, la troupe, alors amateur, prépare le Concours des Jeunes compagnies, qu'elle remporte, et obtient par la suite un financement du ministère[7].

---

[1] Extrait d'une critique de Michel Vinaver sur « La Seconde surprise de l'amour », Théâtre Populaire, n°34
[2] Bernard Dort, « Un tournant décisif : Paolo Paoli », *France Observateur*, 6 juin 1957
[3] André Gisselbrecht, « Paolo Paoli », *Théâtre Populaire* n°25, 1957.
[4] La diffusion des spectacles de Planchon à Paris augmente en effet nettement après les premières critiques publiées par la revue.
[5] Bernard Dort, *Théâtre Populaire* n°20, 1956.
[6] Entretien avec Guy Rétoré, 11 février 2014, Meung-sur-Loire.
[7] Nous avons précédemment montré que Guy Rétoré n'avait commencé à monter Brecht qu'à partir des années 1970, signifiant ainsi un engagement politique de sa part. En revanche, ses mises en scène du répertoire classique bénéficient bien avant de critique très positives, notamment dans la revue *Théâtre Populaire.*

Ces deux exemples nous indiquent comment la revue *Théâtre Populaire* s'est rapidement positionnée comme prescriptrice d'un certain modèle théâtral, portant haut la revendication d'un théâtre politique inspiré de la théorie brechtienne et associant à la fois engagement et travail formel. En ce sens, la revue aura contribué à légitimer une lecture critique des classiques, proposant aux spectateurs une version actualisée des textes du répertoire.

La revue contribue ainsi à la montée en puissance de nouvelles esthétiques fondées sur un théâtre politique, en même temps qu'à la disqualification des anciens. Cette remarque se justifie par l'importance de sa réception, tout au moins au sein du secteur théâtral. Plusieurs indices glanés au fil des entretiens menés ou des biographies des agents étudiés nous indiquent que la revue *Théâtre Populaire* était très lue par ces derniers : elle a ainsi contribué à légitimer des nouvelles manières de faire le théâtre tout en initiant une nouvelle génération de comédiens ou metteurs en scène aux théories brechtiennes. Le rôle qu'a pu jouer *Théâtre Populaire* dans la trajectoire de Jacques Kraemer est à cet égard éclairant : ce dernier, tout juste diplômé du conservatoire national de Paris, est un communiste convaincu. Il entreprend, une fois ses études terminées, de revenir dans sa Lorraine natale pour y monter une troupe de théâtre populaire ; comme nous l'avons montré, sa principale influence est incarnée par Brecht, qu'il a justement découvert en lisant la revue *Théâtre Populaire*. « J'ai découvert là une revue si vous vous y reportez, *Théâtre Populaire*. (…) Et disons les engagements qui étaient les miens quand j'ai créé le TPL étaient clairs et nets. C'était, comme dans *Théâtre Populaire*, un théâtre militant, de combat… ».

Les oppositions à *Théâtre Populaire* : la résistance des tenants du théâtre de l'absurde (1955-1960)

La nouvelle critique qui se met en place suscite des réactions négatives de la part des agents du champ théâtral qui n'adhèrent ni aux principes brechtiens ni aux préceptes civiques du théâtre.

C'est le cas d'Eugène Ionesco, dont le théâtre de l'absurde est disqualifié par la critique dès la moitié des années 1950[1]. Sa pièce intitulée L'Impromptu de l'Alma, écrite en 1955, et mise en scène par Maurice Jacquemont (lui-même disqualifié du théâtre populaire) l'année suivante, critique vertement le pouvoir de consécration des critiques dramatiques. Il met en scène Roland Barthes (Bartholomeus I) et Bernard Dort (Bartholomeus II) de la revue Théâtre populaire, ainsi que Jean-Jacques Gautier

[1] Disqualification qui durera jusqu'au début des années 1970 où, comme nous le verrons, les pièces de Ionesco et de Beckett seront à nouveau beaucoup montées avant de connaître un decrescendo à partir de 1975.

(Bartholomeus III), campant un critique de droite (il écrit au Figaro) bête et ignorant qui profite du savoir des autres pour imposer ses vues aux auteurs[1]. La critique est double : il s'agit pour Ionesco de remettre en cause les théories brechtiennes qui sont imposées aux auteurs comme une norme commune par les critiques ainsi que la rationalisation de la pratique théâtrale par la dramaturgie:

Bartholoméus I : Substituez à l'expression « s'en tirer », celle de « s'en distancier » qui signifie « prendre ses distances », et vous comprendrez. Précisons : on ne se distancie, par exemple, du cercle vicieux, qu'en n'en sortant pas ; on en sort, au contraire, en restant dedans. Il s'agit d'un intérieur expérimentalisé de l'extérieur, ou d'un extérieur expérimentalisé de l'intérieur. Car, plus on est distant…

Bartholoméus II : … plus on est proche…

Bartholoméus I : … et plus on est proche…

Bartholoméus II : plus on est distant… C'est l'électrochoc de la distanciation, ou effet Y.

[…]

Bartholoméus I, à Ionesco : C'est-à-dire, on est dedans quand on est dehors, dehors quand on est dedans ou, populairement, c'est-à-dire…

Bartholoméus II : Scientifiquement…

Bartholoméus III : Tout bonnement…

Bartholoméus I : et dialectiquement, c'est : l'être-dans-le-coup-hors-du-coup. (aux deux autres Bartholoméus :) C'est aussi l'être du non-étant et le non-étant de l'être dans le coup…

(Eugène Ionesco, *L'impromptu de l'Alma, Œuvres Complètes*, éditions de la Pléiade, pp.432-433)

La critique de la logique partisane de *Théâtre Populaire* et de l'utilité sociale du théâtre qui y est revendiquée s'incarne également un temps dans une revue fondée en 1958 par l'un des membres de notre cohorte : Philippe Bonzon. Alors encore étudiant en psychologie et amateur de théâtre, il publie avec un ami *Perspectives de Théâtre*. Cette revue, qui se positionne comme une revue théorique qui traite de tous les théâtres, « sauf du théâtre de boulevard[2] » (c'est en ce sens que cette revue se distingue de la critique journalistique), propose des articles de fond dont beaucoup sont axés sur le théâtre de l'absurde : « Ce qui nous intéressait, c'était Beckett, Ionesco. *Théâtre Populaire* était une très bonne

[1] « L'Impromptu de l'Alma est une mauvaise plaisanterie. J'y mets en scène des amis : Roland Barthes, Bernard Dort, etc. En grande partie cette pièce est un montage de citations et de compilations de leurs savantes études : ce sont eux qui l'ont écrite. Il y a aussi un autre personnage qui est Jean-Jacques Gautier... c'est le critique le plus dangereux, non pas à cause de son intelligence, puisqu'il n'est pas intelligent, ni à cause de sa sévérité, qui ne se fonde sur rien, mais parce que l'on sait que lorsqu'il s'attaque à un auteur celui-ci est prêt à se prendre pour un génie » (entretien accordé par Eugène Ionesco à la revue *Bref* et repris *dans Notes et Contre-notes*, p. 187).

[2] Entretien avec Philippe Bonzon, 9 février 2014.

revue mais une revue très partisane, qui ne défendait qu'un type de théâtre, Brecht toujours Brecht. Ça fatiguait un certain nombre de gens, nous n'avions rien contre Brecht mais on trouvait que *Théâtre Populaire* exagérait un peu. D'où l'idée de faire cette revue de théâtre…[1] ». Cette revue, qui bénéficie d'une bonne réception critique à l'époque, donnera à Philippe Bonzon une certaine légitimité dans le champ théâtral puisqu'il sera ensuite recruté comme administrateur de la Comédie de la Loire à Tours.

Sa trajectoire nous indique que, si le brechtisme a considérablement influencé les metteurs en scène de l'époque, il ne faut pas minimiser la résistance d'autres courants esthétiques. La radicalité de la revue *Théâtre Populaire* est d'ailleurs, comme nous allons le voir, l'objet de contestations de plus en plus vives au sein du champ, et pas seulement de la part des tenants du théâtre de l'absurde.

II.1.3 - Les années 1960 ou le début d'une rupture de la revue avec le champ théâtral

Paradoxalement, la conversion de la revue aux idées brechtiennes, a eu pour effet de transformer *Théâtre Populaire* en une revue savante et prescriptrice des « bonnes pratiques », loin de l'idéal d'un medium entre le public et les pièces tel que Jean Vilar et Robert Voisin l'avaient conçu. La défense des théories brechtiennes inscrit certes la revue dans une problématique où le rapport au public a une place très importante, mais situe son lectorat dans le champ spécifique du théâtre subventionné. Créée au départ pour un lectorat constitué de spectateurs du TNP, la revue tend à s'adresser de plus en plus aux professionnels du théâtre (praticiens et théoriciens) en raison de l'intellectualisation des débats qui y ont cours. En ce sens, la revue accompagne la montée en spécificité des enjeux propres au secteur.

Pourtant, à partir des années 1960, la radicalisation du point de vue brechtien au sein la revue dans un contexte où l'influence du dramaturge allemand est concurrencée par d'autres influences extérieures, va contribuer à couper la revue du champ théâtral, et ce, d'autant plus que des metteurs en scène précédemment encouragés y font l'objet de critiques sévères. La revue critique, chez ces metteurs en scène, leur désengagement politique et les accuse d'esthétiser leur démarche en perdant de vue la fonction civique et politique du théâtre. C'est sans doute en raison de ce positionnement que la revue sera traitée d'orthodoxe. Le débat semble commencer avec la mise en scène de *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale* de Brecht par Planchon en 1961. Bernard Dort reproche alors au metteur en scène lyonnais une lecture faible des enjeux historiques de la pièce (tandis que ses mises en scène de *George*

[1] *Ibid.*

Dandin ou de *La seconde surprise de l'amour* avaient été complimentées sur ce point) et la substitution d'une « écriture [scénique] à une autre écriture [dramatique] ». Dort ajoute : « Il remplace une pièce, c'est-à-dire une fable et un sens, par un système symbolique à significations multiples[1] ». Cet exemple – parmi d'autres – est symptomatique de la coupure qui s'opère entre un monde théâtral d'avant-garde qui prône la reconnaissance d'un travail de mise en scène spécifique et les rédacteurs de la revue qui, même dans leurs différences, refusent toute tentative d'esthétisation du travail théâtral. Leur position vis-à-vis des propositions du *Living Theatre* – que Guy Dumur notamment juge « dérisoires » en raison de l'aspect « anarchique » des spectacles – est à comprendre dans ce contexte. En réaction, les metteurs en scène critiqués ne manquent pas de renvoyer *Théâtre Populaire* vers son orthodoxie et son conservatisme esthétique[2].

Cette disqualification des principaux rédacteurs de la revue par des acteurs bénéficiant d'une position importante dans le champ théâtral (metteurs en scène, critiques, etc.) va se combiner au départ, à la même époque, de plumes importantes de la revue. Plusieurs rédacteurs occasionnels désertent la revue entre 1959 et 1962 : c'est le cas de trois collaborateurs issus de l'Ecole Normale Supérieure et qui avaient intégré la revue à partir de 1955 dans l'idée de défendre un théâtre politique[3] ainsi que de deux militants appartenant à la gauche étudiante[4]. Le départ le plus important est celui de Roland Barthes en 1960, qui délaisse peu à peu le théâtre pour se consacrer complètement à la sémiologie. Ce désintérêt coïncide également avec son désengagement des luttes politiques.

Enfin, les problèmes financiers récurrents de la revue amènent les rédacteurs à questionner les fondements de ces engagements : se pose notamment la question d'ouvrir le spectre des spectacles couverts par *Théâtre Populaire* à des propositions plus mondaines. La revue fait le choix de conserver la ligne d'exigence qui l'avait caractérisée jusque-là, mais cette remise en cause montre bien la fragilité dans laquelle elle se situe. Elle cesse finalement d'être publiée en 1964.

---

[1] Bernard Dort, « Schweyk dans la seconde guerre mondiale », *Théâtre Populaire*, n°44, p.137.
[2] Planchon publie par exemple un texte intitulé « Orthodoxies » au sein même de la revue Théâtre Populaire, dans lequel il accuse Dort d'être dogmatique. Ce texte est suivi par un débat autour de la mise en scène de Schweyk par Planchon : les critiques les plus intégrées à la revue, Dort et Gisselbrecht, émettent des critique négatives et disent préférer la mise en scène de Strehler, tandis que Denis Bablet et Françoise Kourilsky, universitaires, défenseurs d'un théâtre plus physique, moins bien intégrés à la revue, soutiennent Planchon.
[3] Il s'agit de Regnault, Debouzy et Muller. Nous reviendrons sur leur implication dans la revue lorsque nous aborderons la place de l'ENS dans l'engagement politique au théâtre (chapitre 4).
[4] Il s'agit de Jean Vannier et de Pierre Trotignon. Voir Marco Consolini, *op.cit.*, p.165.

L'évolution de la revue *Théâtre Populaire* nous permet de saisir assez distinctement deux phases d'évolution du monde théâtral entre 1953 et 1964, tout particulièrement dans le rapport prôné au politique. Partie d'une défense d'un théâtre populaire propre aux débuts de la décentralisation (un théâtre subventionné qu'elle contribue d'ailleurs non seulement à légitimer mais à réunir dans ses critiques sous la bannière de l'expression de « théâtre populaire »), la revue se transforme sous l'effet de la découverte de Brecht puis prône ensuite un théâtre critique dont la fonction est « d'intervenir dans l'histoire » en suscitant une réflexion critique chez les spectateurs. La revue contribue alors à mettre en avant les démarches d'une nouvelle génération de metteurs en scène qui se positionnent de manière critique par rapport à leurs aînés, imposant un travail de mise en scène et de lecture des textes spécifiques. Passée cette première phase, et tandis qu'elle avait accompagné une certaine évolution esthétique et dramaturgique du théâtre, la revue *Théâtre Populaire*, en maintenant sa ligne brechtienne, va finalement être discréditée par les agents les plus dominants du champ théâtral en raison de prises de position jugées trop « orthodoxes », voire conservatrices en ce qui concerne l'émergence du Physical Theatre, que les collaborateurs de la revue jugent, pour beaucoup, peu enclin à questionner l'histoire. Le travail prescripteur de la revue sera transmis à une critique théâtrale issue du champ journalistique spécialisée dans le théâtre public et qui a commencé à s'exprimer dans des revues plus généralistes dès le début des années 1960.

II.2- L'organisation générale de la critique ou la constitution d'un support à la consécration de l'avant-garde

Le succès de *Théâtre populaire* s'accompagne d'une transformation globale de la critique dans les journaux plus généralistes. La critique des quotidiens et magazines nationaux, qui était auparavant fortement rattachée au théâtre mondain parisien, tend en effet à s'intéresser de plus en plus à ce théâtre public qui émerge et va, à sa manière, contribuer à la reconnaissance des nouveaux entrants dans le champ. Deux éléments nous paraissent intéressants à analyser dans ce cadre : la création du syndicat de la critique tout d'abord en 1960, ainsi que la constitution d'une critique fortement engagée dans la défense d'un théâtre à vocation politique, dans les revues généralistes que sont *Esprit*, *Les Temps Modernes* ou *La Nouvelle Critique*.

II.2.1 - La généralisation des nouvelles normes esthétiques à l'ensemble de la critique dramatique au tournant des années 1960 : le syndicat de la critique et son prix

Héritier de l'association des critiques dramatiques et musicaux créée en 1877, le syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale a été institué en 1960. Au départ cercle mondain destiné à échanger autour des pratiques de la critique journalistique, l'association s'était constituée au XIXe siècle dans un contexte de professionnalisation du métier de critique ; l'objectif était alors de défendre la profession tout autant que d'assurer une protection sociale à ses membres. Après-guerre, ce syndicat représente la frange la plus parisienne des journalistes qui tendent pour la plupart à couvrir les spectacles de divertissement de la capitale[1]. En décalage avec cette ligne, trois jeunes critiques dramatiques profitent du décès du président du syndicat pour prendre sa direction et en changer le nom. Il s'agit de Georges Lerminier, Paul-Louis Mignon et Renée Saurel. Tous trois sont, à leur manière, les porte-parole d'un théâtre populaire engagé. Lerminier, s'il collabore avec des journaux qui ne sont pas particulièrement proches de ce mouvement, a néanmoins été un collaborateur de Copeau. Paul-Louis Mignon a lui participé aux Groupes des Théophiliens de la Sorbonne dans les années 1930, où il a rencontré certains pionniers du théâtre populaire, parmi lesquels Charles Dullin dont il a été le secrétaire ; il devient après-guerre critique dramatique à *Combat* puis pour *l'Avant-Scène théâtre*, qui propose une analyse plus littéraire des pièces. Son parcours, situé entre la pratique théâtrale et l'approche intellectuelle, est emblématique du théâtre de la génération qui émerge dans les années 1960. Enfin, Renée Saurel est celle dont le parcours est le plus nettement politisé : amie de René Char, elle intègre après-guerre la revue *Combat* ainsi que les *Lettres françaises*[2] et revendique un théâtre à vocation politique, indépendant du pouvoir[3]. A partir de 1960, le syndicat de la critique dramatique se focalise, à l'instigation de ces trois individus, sur un théâtre à vocation sociale et favorise ainsi à la fois la légitimation de nouvelles formes et avec elle la catégorisation du « théâtre public ».

Au-delà des enjeux de définition, le syndicat, en instituant un prix qui va rapidement devenir prestigieux[4], devient un vecteur de consécration artistique. Les spectacles primés sont, à l'image des trois fondateurs du syndicat, toujours situés entre théâtre populaire (c'est-à-dire public, et tachant de trouver un public large) et théâtre d'avant-garde (c'est-à-dire innovant sur

---

[1] Nathalie Gendre, *op.cit.*
[2] La revue est alors affiliée au PCF.
3 Un ouvrage collectant une partie de ses critiques sera d'ailleurs publié sous le titre *Le Théâtre face au pouvoir. Chroniques d'une relation orageuse, Les Temps Modernes 1965-1984,* l'Harmattan, 2008.
[4] Il s'agit du prix du syndicat de la critique

le plan de la forme et de la narration), reprenant ainsi les idiomes du théâtre tel qu'il se pratique en France depuis les années 1960. Ont ainsi été successivement primés des metteurs en scène se situant à la croisée de ces mondes : Antoine Bourseiller en 1963, Georges Wilson en 1965 et 68, André Barsacq en 1966, Ariane Mnouchkine en 1967, Roger Planchon en 1970 (quatre appartiennent à notre cohorte). Cette liste nous indique que ce sont les individus déjà consacrés par la critique qui sont primés : il ne s'agit pas de repérer des talents mais bien plutôt de couronner une démarche par un prix prestigieux et de renforcer une reconnaissance dont le metteur en scène faisait déjà l'objet. Du côté des critiques, l'enjeu est double : le fait de consacrer des spectacles précédemment consacrés dans les revues vient indirectement consacrer les critiques eux-mêmes ; le prix permet par ailleurs d'instituer des normes artistiques spécifiques à ces critiques ainsi qu'un nouveau champ de la critique du théâtre public, faisant ainsi écho à une transformation plus générale du secteur.

II.2.2 - La transformation du champ de la critique littéraire et dramatique à la fin des années 1960

La constitution du syndicat de la critique par plusieurs agents précédemment plus marginaux dans le champ du journalisme théâtral est un bon indicateur du renversement qui s'opère et qui est concomitant aux transformations à l'œuvre au sein du champ théâtral. Ces changements font écho à des mutations plus générales dans l'espace des revues littéraires et théâtrales de l'époque[1]. Ainsi, certaines revues vont peu à peu être disqualifiées tandis que d'autres vont au contraire émerger à la faveur d'un lectorat plus nombreux et plus diplômé[2]. Par exemple, la revue les *Temps Modernes*, créée en 1945, fait figure dans les années 1960 d' « avant-garde consacrée[3] » : tandis qu'elle incarnait le renouveau intellectuel de la France d'après-guerre, elle perd peu à peu de son prestige littéraire en raison du tournant militant qu'elle opère[4]. D'autres revues, comme la *Quinzaine Littéraire*, s'imposent *a contrario* au sein

---

[1] Voir à ce propos Léa Valette, *Les lieux de la critique de théâtre en France, enjeux esthétiques et convictions politiques (1964-1981)*, thèse de doctorat en arts du spectacle, mention études théâtrales, sous la dir. d'E. Wallon, Université Paris Ouest Nanterre, 2014.

[2] « Cette élévation du nombre de diplômés contribue en retour à élever la part de ceux qui le sont parmi les cadres et les ingénieurs, à refonder leur ethos et, par conséquent, à accentuer la demande d'une autre presse qui, à son tour, contribue à cette modification des valeurs » (Frédérique Matonti, « Structuralisme et prophétisme », in D. Damamme, B. Gobille, F. Matonti, B. Pudal (dir.), *Mai Juin 68*, Paris, éd. de l'atelier, 2008, p.174).

[3] Nous empruntons la qualification de la revue à F. Matonti, op.cit.

[4] Anna Boschetti montre ainsi que la revue fait l'objet d'un tournant militant dans les années 1960, au détriment de sa position dans le champ littéraire et académique. Ce tournant signe selon elle une perte de son aura dans le

du champ de la critique, tant en raison de la personnalité de leur fondateur, que de leur positionnement en tant qu'innovateurs[1]. D'autres revues, comme la revue *Esprit* ou *La Nouvelle Critique*, vont se maintenir en transformant leurs lignes éditoriales et leur parti-pris esthétique. L'évolution de la ligne critique de ces quatre revues en matière théâtrale nous paraît emblématique du transfert de normes qui s'impose à la fin des années soixante. Chacune de ces revues va en effet peu à peu avaliser les changements esthétiques survenus au cours des années 1960, entraînant une homogénéisation des critiques formulées à l'endroit des metteurs en scène de la nouvelle génération qui émerge alors.

La *Quinzaine Littéraire*, fondée en 1966, devient rapidement un support important des théories structuralistes au sein du champ littéraire. Elle devient également rapidement influente en matière théâtrale grâce au critique Gilles Sandier[2], qui, à l'aune d'une expérience forgée au cœur du Théâtre universitaire de Nancy, va défendre l'innovation la plus radicale. Il sera notamment un fervent soutien de Patrice Chéreau et ce, dès ses débuts.

Du côté des *Temps Modernes* c'est à Renée Saurel qu'échoit la rubrique « théâtre » : elle maintient la revue dans la tradition de l'engagement politique et lui permet de conserver une certaine légitimité sur le plan de la critique théâtrale, à défaut d'incarner l'avant-garde.

La revue *Esprit,* qui était traditionnellement attachée au théâtre et à l'éducation populaires[3], revient également peu à peu sur ces préceptes pour, en la personne d'Alfred Simon, insister sur la nécessité de renouveler les publics de théâtre grâce à la décentralisation et celle de faire émerger de nouveaux auteurs à la lumière du théâtre de l'absurde. Même la *Nouvelle Critique*, organe littéraire du Parti Communiste, va, comme le montre Frédérique Matonti[4], peu à peu revenir sur son refus d'abord de Brecht puis du formalisme.

---

champ des revues (Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps modernes » : une entreprise intellectuelle*, Paris, éd. Minuit, 1985).

[1] Maurice Nadeau, fondateur de la *Quinzaine Littéraire*, explique qu'il s'agissait, « de ne pas parler de ce dont tous les autres parlaient », c'est-à-dire de soutenir les titres que l'on constituait dans le même temps comme avant-garde (Frédérique Matonti, *op.cit.*).

[2] L'influence de Gilles Sandier est renforcée par sa présence à partir du début des années 1960 dans l'émission le *Masque et la Plume*, diffusée sur Paris Inter.

3 La revue Esprit était en effet proche des réseaux intellectuels de la « deuxième gauche », parmi lesquels les cadres d'Uriage ou encore l'association « Peuple et Culture », où de nombreux pionniers du théâtre populaire ont justement fait leurs armes.

[4] Frédérique Matonti, *Intellectuels communistes : essai sur l'obéissance politique : la Nouvelle critique, 1967-1980*, Paris, éd. la Découverte, 2005.

L'intérêt porté au théâtre public comme catégorie à part entière se généralise dans les revues littéraires en même temps que le théâtre populaire est remis en cause par l'émergence corrélée et pourtant contradictoire du brechtisme et du formalisme. A l'instar de la revue *Théâtre Populaire*, la critique théâtrale toute entière va intégrer de nouvelles normes esthétiques et politiques et consacrer les artistes en fonction du respect de ces nouveaux critères.

Paradoxalement, la généralisation de la défense d'un théâtre public d'avant-garde à vocation politique va fragiliser *Théâtre Populaire* : on peut comprendre la radicalisation brechtienne de la revue à l'aune de la trajectoire de certains de ses rédacteurs mais également à l'aune d'une position en voie de banalisation dans le champ de la critique. La mauvaise réception de cette orthodoxie par une partie du champ théâtral (les critiques de *Théâtre Populaire* se mettent à dos Roger Planchon, individu dont la position est alors centrale dans le champ théâtral) entraîne une fragilité qui va amener les critiques de la revue à revoir leur positionnement dans le champ journalistique. La revue s'inscrit peu à peu dans une proximité grandissante avec le champ universitaire : tandis qu'à sa création, les journalistes étaient majoritaires dans le comité de rédaction, à partir du début des années 1960, la revue intègre des enseignants spécialisés dans un genre théâtral[1]. L'intellectualisation de *Théâtre populaire* peut être ainsi comprise dans un souci de distinction face à la concurrence des autres critiques théâtrales. Mais cette explication doit également s'accompagner (pour être renforcée) d'une prise en compte de la trajectoire spécifique des deux de ses principaux contributeurs, Roland Barthes et Bernard Dort.

II.3- Roland Barthes et Bernard Dort : portrait de deux intermédiaires entre critique théâtrale et monde universitaire

Nous avons montré que le champ de la critique dramatique se transforme assez largement entre la fin des années 1950 et la fin des années 1960 au point d'en affecter le champ théâtral lui-même en raison des relations d'interdépendance qui lient les deux secteurs. Ces dernières ne peuvent être comprises sans une analyse des agents qui les composent. C'est ce que cette partie se propose d'analyser en se focalisant sur deux individus qui ont œuvré au rapprochement

[1] C'est le cas de Denis Bablet et Françoise Kourilsky notamment, dont nous analyserons les positions dans le 4e chapitre de cette thèse.

de la critique dramatique, du champ théâtral et du champ universitaire, se positionnant ainsi pour l'un – Roland Barthes – comme un intellectuel de référence pour les individus s'intéressant de près ou de loin au théâtre, et pour l'autre – Bernard Dort – comme un des premiers « experts » de la question théâtrale en France.

II.3.1 - Roland Barthes : la critique théâtrale comme enjeu politique et littéraire

Roland Barthes s'intéresse très tôt au théâtre : étudiant helléniste dans les années 1930, il contribue à la constitution du *Groupe Théâtre Antique* (GTA) de la Sorbonne où il propose une lecture contextualisée des pièces de la Grèce antique. Cet intérêt pour le théâtre antique va fonder chez lui une conception du théâtre comme « grande idée civique », comme « théâtre social[1] ». Il publie des critiques théâtrales au sein de la revue *Les Lettres Nouvelles* fondées par son ami Maurice Nadeau. C'est ainsi qu'il est repéré par Robert Voisin qui lui propose d'intégrer le comité de rédaction de *Théâtre populaire* à la création de la revue en 1953. La rencontre avec Bernard Dort est déterminante : ils se renforcent mutuellement dans leurs convictions de la nécessité d'un théâtre anti-bourgeois. La découverte des mises en scène du *Berliner Ensemble* les convainc de l'intérêt de la théorie du théâtre épique : la position de Barthes dans les différentes revues affiliées à gauche contribuait à faire de lui un marxiste, et le succès du *Degré zéro de l'écriture,* publié en 1953 (soit un an avant sa découverte de Brecht) l'avait affilié au mouvement formaliste. Brecht, qui représentait selon lui « un marxiste qui a réfléchi sur le signe[2] », incarnait la résolution de ces deux figures qui avaient pu se constituer autour de sa personne[3]. Il défend ensuite avec vigueur l'œuvre de Brecht et ses procédés scéniques ; c'est à ce titre qu'il va défendre dans la revue *Théâtre Populaire* les mises en scène de Roger Planchon. Brecht est selon lui porteur d'une évolution du théâtre tournée vers un travail formel assumé en même temps qu'il revêt une position politique essentielle à la société des années 1950 ; ces atouts permettront selon Barthes de développer une nouvelle avant-garde

---

[1] « Le vivant pouvoir de la tragédie n'a jamais été, pour l'essentiel, qu'une grande-idée civique ; et en dépit de l'affabulation mythologique, le théâtre grec, du moins celui d'Eschyle et de Sophocle, a été avant tout un théâtre social. » (Roland Barthes, « Pouvoirs de la tragédie antique » *Théâtre populaire*, n" 2, juillet- août 1953, p. 12-22).

[2] Sarah Vajda, « Au théâtre avec Roland Barthes », *Communications*, 63, 1996. pp. 23-38.

[3] Son affiliation au marxisme n'est en effet pas claire et semble l'avoir un peu dépassé : dans un article intitulé « Suis-je marxiste » publié dans Les Lettres nouvelles (juillet-août 1955), Barthes se positionne du côté des marxistes en réponse à Camus qui lui demandait de se positionner clairement. Son engagement marxiste était en réalité plus ambigu, mais sa défense de Brecht dans *Théâtre populaire* achèvera de le cataloguer pour un temps (Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes*, Paris, Flammarion, 1990, p.151-152).

en opposition à un théâtre ennuyeux incarné par Jean-Louis Barrault et le théâtre de l'Odéon[1]. La difficulté de l'avant-garde réside selon lui dans le rapport au pouvoir politique : l'avant-garde formelle risque à terme d'être réinvestie par la bourgeoisie (c'est le cas selon lui en 1956 d'auteurs comme Beckett ou Audiberti) en même temps que des auteurs défendant un théâtre politique risquent de s'engager dans la voie d'un nouveau réalisme abandonnant les problématiques éthiques que le théâtre doit poser (et cette position est incarnée, lui semble-t-il par Adamov)[2]. Insistant dans ses articles tout à la fois sur la nécessité d'un théâtre historique[3] et sur une approche critique des artifices scéniques utilisés[4], Barthes défend l'élaboration d'une critique brechtienne jusqu'au début des années 1960[5]. Il est d'autant plus influent au sein de la revue *Théâtre Populaire* qu'il est nommé conseiller littéraire à l'Arche en 1954.

Cependant, son engagement dans la critique théâtrale va peu à peu s'essouffler pour laisser place à une activité universitaire plus intense : après avoir obtenu plusieurs bourses de recherche au sein du CNRS, il est nommé chef de travaux en sociologie dans la VIe section de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. Davantage engagé dans ses recherches sur la mode et la littérature[6], Barthes délaisse *Théâtre Populaire* et son activité de critique. Ce choix se justifie à la fois par un engagement plus poussé du côté de la recherche mais également par une décision stratégique de monter en généralité face à un risque de spécialisation dans le strict domaine du théâtre. Contrairement à Bernard Dort, qui s'inscrira dans le courant nouvellement constitué des études théâtrales, Barthes fait le choix d'une pluridisciplinarité qui lui est rendue possible en raison de la réputation qu'il s'est forgée depuis le début des années 1950.

Ainsi, chez Barthes, le passage au champ académique et universitaire se constitue en rupture avec le champ théâtral : s'il ne favorise pas particulièrement les relations entre les deux champs, il contribue en revanche dans les années 1950 à l'élaboration d'une conception plus

---

[1] Il fustige chez Barrault sa prétention à l'avant-garde sous prétexte que « ses pièces sont sifflées par un public bourgeois ». Selon Barthes, Barrault confond là « hermétisme et ennui ». (Roland Barthes, La vaccine de l'avant-garde », *Lettres Nouvelles*, mars 1955, dans Roland Barthes, *Ecrits sur le Théâtre*, Le Seuil Point Essais, 2002, pp. 156-158)

[2] Roland Barthes, « A l'avant-garde de quel théâtre ? », *Théâtre Populaire* n°18, mai 1956.

[3] Roland Barthes, « Brecht, Marx et l'histoire », *Cahiers Renaud Barrault*, décembre 1957.

[4] « Les maladies du costume de théâtre », *Théâtre Populaire* n °12, mars-avril 1955 ; « La querelle du rideau », *France Observateur*, 3 novembre 1955, *in* Roland Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, Le Seuil Points Essais, 2002, pp.180-182.

[5] Il contribue en ce sens, aux côtés de Bernard Dort, à catégoriser la critique brechtienne comme courant à part entière au sein de la critique et qui s'est prolongé jusqu'à nos jours à travers Travail Théâtral dans les années 1970 puis Théâtre / Public dans les années 1980 (Roland Barthes, « Les tâches de la critique brechtienne », *Arguments*, décembre 1956).

[6] Ces recherches donneront lieu à deux ouvrages, publiés à un an d'intervalle : Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, éd. Seuil, 1966 ; Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, éd. Seuil, 1967.

formelle du théâtre, justifiée par la théorie brechtienne. L'aura à la fois de la revue *Théâtre Populaire* mais également de Roland Barthes lui-même laissent à penser que l'appréhension du plateau de théâtre par les jeunes générations a été fortement influencée par ses analyses ; ce phénomène a constitué un véritable terreau pour le développement ultérieur des théories structuralistes au sein du champ[1].

II.3.2 - Bernard Dort : la constitution d'un expert du théâtre à la lisière du champ théâtral et du champ universitaire

Contrairement à Barthes, l'intégration progressive de Dort dans le champ universitaire contribue à fortifier son engagement dans le monde de la critique. Bernard Dort a un parcours pour le moins atypique : après une enfance mouvementée par la guerre[2], élève brillant, il mène des études prestigieuses : il intègre l'ENA en 1951 et devient haut fonctionnaire, un parcours scolaire qu'il justifiera par la suite par la nécessité de se « mettre à l'abri [3]». C'est à la faveur d'une rencontre à l'internat du lycée que Bernard Dort développe sa future passion pour le théâtre[4]. C'est une fois à Paris qu'il commence à publier plusieurs critiques de spectacles, en parallèle de ses activités de haut fonctionnaire. Malgré une trajectoire à priori peu encline à une intégration dans le champ artistique et une pratique de l'activité de critique en amateur (il a une activité parallèle), Dort parvient à se faire rapidement un nom au sein de la critique théâtrale : collaborateur aux *Temps Modernes* dès 1949 (il est embauché par Jean Pouillon, alors son professeur de philosophie), il est ensuite intégré à l'équipe de *Théâtre Populaire* en 1953. D'abord ardent défenseur du théâtre populaire de Jean Vilar[5], il se dit déçu par le théâtre de son époque à l'exception d'Adamov dont le théâtre politique l'intéresse particulièrement. Brechtien convaincu à partir de 1954, il devient le héraut incontestable du brechtisme en France : ses critiques positionnent Brecht comme le tenant du théâtre révolutionnaire qu'il appelle à

---

[1] Sur Barthes et le théâtre, voir Timothy Scheie, *Performance degree zero. Roland Barthes and Theatre*, University of Toronto Press, 2006.
[2] Dort est né à Florange de parents instituteurs. Sa mère meurt sur la route de l'exil et l'enfant est alors placé chez son oncle et sa tante, un couple de notables. Son père le récupère à la fin de la guerre et l'inscrit en pension.
[3] En effet, il se mettra à l'abri en occupant la fonction d'administrateur civil au sein du ministère de la santé et de la population de 1953 à 1962, année pendant laquelle il obtient un poste à l'Université.
[4] Il rencontre Jean Muselli, futur comédien, avec qui il noue, semble-t-il, une relation amoureuse : il découvre son homosexualité en même temps que le théâtre.
[5] « Un théâtre majeur : le TNP à Avignon », *Les Temps Modernes*, octobre 1953, n°95.

pratiquer, dans une démarche de renouvellement de l'avant-garde où il appelle les auteurs à prendre parti[1].

Sa position de radicalité critique se double d'une position intellectuelle : Dort débute une thèse sur l'auteur allemand et les articles qu'il rédige dans *Théâtre Populaire* développent une véritable théorie de la pratique d'un théâtre brechtien[2]. Une fois sa thèse soutenue en 1961, Dort démissionne de la fonction publique et obtient grâce à Louis Althusser un poste de professeur assistant au sein de l'ENS. La proximité de Dort avec Barthes ainsi que sa radicalité brechtienne semblent avoir convaincu Althusser, par ailleurs très intéressé par le théâtre[3], de l'intérêt de dispenser un cours sur les « grandes tendances du théâtre moderne »[4]. Il est ensuite recruté en 1963 par Jacques Scherer, fondateur de l'Institut d'Etudes Théâtrales et intègre la Sorbonne. Fort de sa réputation de critique radical, les cours qu'il dispense sont particulièrement suivis par les prétendants au métier de metteur en scène : Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent comme Jacques Lassalle suivent alors ses enseignements[5]. Ce qui intéresse visiblement ces jeunes gens, c'est l'analyse scénique que propose Dort dans ses cours, qui rompt alors avec les enseignements très littéraires du théâtre[6]. Il entend par ailleurs pérenniser la proximité – pour lui acquise – entre champ théâtral et champ universitaire : en 1969, il propose à des praticiens (et anciens étudiants) comme Jean-Pierre Vincent et Jacques Lassalle d'intervenir au sein du département des études théâtrales de la Sorbonne. Il conserve par ailleurs une importante

---

[1] Les auteurs du théâtre de l'absurde sont particulièrement critiqués pour leur absence d'engagement : Ionesco répondra par un texte très critique face à l'intellectualisation du théâtre par les brechtiens orthodoxes (voir encadré).

[2] En posant notamment les bonnes et les mauvaises pratiques : Planchon est considéré comme un « bon brechtien » jusqu'à sa mise en scène de Schweyk. Dasté, pourtant peu critiqué au sein du champ théâtral en raison de sa trajectoire déjà mythique, fait les frais d'une lecture trop peu politique du Cercle de Craie Caucasien dont la mise en scène est vivement critiquée par Dort.

[3] Althusser commettra d'ailleurs un texte en 1965 intitulé « Le « Piccolo », Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste » (publié dans Louis Althusser, *Pour Marx*, François Maspero, 1965). Il s'évertue à montrer le caractère structuraliste de la dramaturgie brechtienne.

[4] Chantal Meyer-Plantureux, *Bernard Dort. Un intellectuel singulier*, Paris, le Seuil, 2000.

[5] D'après leurs dires, ils ont été influencés par cet enseignement ; Patrice Chéreau le considérait comme un « professeur formidable » : « J'avais lu ses livres, Corneille et Brecht. Dort a eu une importance énorme : il a conduit ma pensée théâtrale et Jean-Pierre [Vincent] et moi, nous étions très dépendants de lui. J'avalais tout ce qu'il disait, mais je le transformais – ce que dois faire tout élève ». De même pour Jacques Lassalle : « C'était la nouveauté absolue du territoire qu'il nous révélait. Je n'avais abordé le théâtre que par la pratique – le conservatoire – ou par son étude littéraire) ». Cité par Chantal Meyer Plantureux, *Bernard Dort*…op.cit.

[6] Nous verrons dans la 3e partie du présent chapitre que l'Institut d'Etudes Théâtrales est très influencé par l'analyse littéraire jusqu'à la fin des années 1950. Ce n'est qu'avec l'arrivée de Dort que la mise en scène sera enseignée.

activité critique dans les revues de théâtre qui, de fait, deviennent de plus en plus l'affaire des spécialistes et contribue ainsi, à la constitution de revues savantes dédiées au théâtre[1].

Ces deux trajectoires sont un excellent indicateur du passage d'une lecture de Brecht basée sur la relation entre l'œuvre et le public à une lecture beaucoup plus formaliste de ce dernier. A l'instar de ces transformations, la revue *Théâtre Populaire* est passée d'une critique de « médiation » à une critique « prescriptrice » de normes artistiques au sein du champ[2], ce qui a probablement contribué à renforcer la démonétisation de la fonction civique du théâtre. A l'image du parcours de Barthes comme de Dort, l'Université a sans contexte accompagné voire renforcé ce mouvement.

III - L'Université et la constitution de normes artistiques légitimes

Le développement de la critique savante est à mettre en lien avec l'émergence – inédite – de la discipline théâtrale au sein de l'Université. La revue *Théâtre Populaire*, si elle a été initiée par des agents issus du champ journalistique, s'est peu à peu enrichie de collaborations nouvelles qui émanaient du champ académique. Comme la critique, l'université a contribué à valoriser le travail des metteurs en scène qui ont émergé à partir du milieu des années 1960 de même que les ateliers et cours qui y ont eu lieu, ont fortement influencé les manières de faire le théâtre. Il s'agit d'influences réciproques qui peuvent s'expliquer par la porosité croissante existant entre les deux champs[3]. Si l'existence des études théâtrales au sein de l'université doit attendre les années 1970 avant d'être légitimée[4], le théâtre comme objet de recherche remonte en revanche aux années 1930. Cette tradition d'avant-guerre incarnée, nous le verrons, par deux groupements constitués au sein de la Sorbonne, donnera lieu à deux manières propres d'investir le théâtre à l'Université : un versant pratique qui se développe à travers le Théâtre universitaire, et un aspect plus théorique qui prend corps à travers la constitution des études théâtrales et, plus

---

[1] *Théâtre Populaire* était devenue plus proche du champ universitaire en se spécialisant mais restait constituée à la fois de journalistes et de chercheurs *; Travail Théâtral* comme *Théâtre / Public* seront l'apanage des chercheurs en études théâtrales et de quelques metteurs en scène de l'institution.
[2] Malgré la critique de radicalité dont la revue fait l'objet, ses critiques restent beaucoup lues.
[3] Comme nous l'avons montré, les metteurs en scène sont de plus en plus diplômés. Il en est de même pour les critiques.
[4] Voir Quentin Fondu, *L' « invention » de la discipline universitaire des études théâtrales en France (1948-1981),* mémoire de Master 2 en Sciences Sociales, mention Sociologie, sous la dir. de G. Sapiro, EHESS, 2014.

tard, des arts du spectacle. Ces évolutions vont profondément influencer les pratiques théâtrales de l'avant-garde qui émerge dans les années 1960.

III.1 – La réémergence du théâtre universitaire dans les années 1960

Le théâtre s'est développé au sein de l'université française au cours de deux phases principales qui correspondent aux deux ruptures esthétiques qui se sont opérées au sein du champ théâtral. Les premiers groupes de théâtre organisés au cœur de la Sorbonne accompagnent l'émergence du théâtre populaire initié par Jacques Copeau dans les années 1920 et 1930 ; le théâtre universitaire des années 1960 va donner naissance à une génération de metteurs en scène qui va opérer la révolution esthétique que nous avons abordée plus tôt dans ce chapitre. Lors de ces deux périodes, l'université a permis de légitimer de nouvelles pratiques en les associant à l'histoire ou en intellectualisant des démarches naissantes, faisant de ce savoir tout à la fois pratique et théorique un support essentiel de la reconnaissance de nouvelles formes théâtrales.

III.1.1 - Les Théophiliens et le Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne

Les premiers groupements de théâtre universitaire naissent dans les années 1930 : réunissant des étudiants et des professeurs, les Théophiliens comme le Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne (GTA) ont pour objectif la redécouverte des textes anciens, le premier se focalisant sur le théâtre médiéval tandis que l'autre s'intéresse aux origines du théâtre grec. Tout en permettant la redécouverte de ces textes, ces deux groupes vont également contribuer à asseoir une lecture légitime et fortement intellectualisée de ces classiques du répertoire dramatique. Le groupe des Théophiliens est fondé par Gustave Cohen, professeur de littérature médiévale de la Sorbonne, et Léon Chancerel, que nous avons déjà évoqué[1]. La création de ce groupe est indissociable des mouvements d'éducation catholiques qui se développent dans les années 1930 et qui prennent corps, s'agissant de la pratique théâtrale, chez les scouts de France ou les Comédiens routiers : leur objectif est non seulement la redécouverte de textes médiévaux oubliés, mais également de proposer une version scénique des mystères joués autrefois devant

[1] Voir chapitre 2.

les cathédrales. Il s'agit du pendant intellectuel d'un mouvement de théâtre catholique qui aura contribué à influencer nombre des signataires de notre cohorte, et sur lequel nous reviendrons.

Le groupe de théâtre antique de la Sorbonne est lui constitué par deux étudiants héllénistes, Roland Barthes et Jacques Veil. Leur objectif est de retrouver ce qui leur semble être l'authenticité première des textes antiques : ils proposent une lecture plus scientifique des tragédies grecques et insistent sur la nécessité de redonner au chœur le rôle prépondérant, incitent au respect de la métrique, pensent les costumes en fonction des caractéristiques de l'œuvre et militent pour l'utilisation du masque afin de retrouver les préceptes initiaux qui fondaient le théâtre antique[1]. L'encadrement des pièces est assuré par de jeunes professionnels inspirés par la démarche de Jacques Copeau parmi lesquels Maurice Jacquemont, ex-Comédien routier, metteur en scène des Théophiliens de 1933 à 1936, et du GTA à partir de 1936, cofondateur du Théâtre des Quatre Saisons en 1936, ainsi que Jean Dasté, qui fondera aux côtés du premier le Théâtre des Quatre Saisons. Amateur, le groupe, ainsi constitué d'étudiants et d'animateurs défenseurs du théâtre populaire, monte une série de pièces qui bénéficient alors d'un certain succès : *Les Perses* en 1936, *Amphitryon* en 1937 et *Antigone* en 1939. Pour chacune de ces mises en scène, les programmes nous indiquent que la troupe revendique le respect absolu du texte (« Nous avons eu soin de traduire le texte aussi littéralement que possible », « Nous nous sommes contentés de faire quelques brèves coupures, de condenser quelques phrases, quelques moments du dialogue : encore cela a-t-il été avec prudence et scrupule[2] ») garanti par un travail préalable de recherche (ainsi, les références sont-elles toujours indiquées : « nous avons pris comme base les articles des Encyclopédies de Daremberg et Saglio et de Pauly-Wissowa », « nous avons consulté les ouvrages de Baumeister, Wiesler, Heydemann[3] », etc.) permettant ainsi de justifier tous les choix de mise en scène (qu'on appellera plus tard des choix « dramaturgiques »)

Ces deux initiatives accompagnent un travail d'intellectualisation propre au théâtre de cette période, alors incarné par le Cartel : dans cette perspective, les moyens scéniques les plus simples sont considérés comme les plus à même d'accompagner une compréhension historicisée des textes dramatiques. L'invention propre au champ artistique se retrouve dans la

---

1 Voir Sylvie Patron, « Le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne », *Les Cahiers de la Comédie Française*, 1997, p. 48-53.
2 Archives du Groupe Théâtre Antique de la Sorbonne, citées par Sylvie Patron, *op.cit.*
3 *Ibid.*

capacité des artistes à « redonner vie », à « réhabiter [l'œuvre] de l'intérieur[1] » dans le plus grand dépouillement. Cette démarche peut être perçue comme un moyen de légitimation de nouvelles pratiques grâce à un retour à une histoire qui serait « objective » car passée par le prisme intellectuel de l'université. Si nous abordons ces deux initiatives, lointaines par rapport à notre période de recherche, c'est d'une part parce qu'elles se sont perpétuées jusque dans les années 1960, et d'autre part parce qu'elles ont contribué à influencer plusieurs membres de notre cohorte. Jean Dasté a été membre du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne et y a appris à concevoir des masques tout autant qu'il a intégré les principes de sobriété du jeu et de respect du texte original. Les Théophiliens ont essaimé tout particulièrement autour de la personnalité de Léon Chancerel : cela est particulièrement visible dans l'itinéraire de Jo Tréhard, implanté à Caen pendant toute sa carrière. Issu du mouvement des scouts chrétiens et proche de Chancerel avec qui il entretiendra une importante correspondance[2], Jo Tréhard reprend dans son premier répertoire des adaptations de textes autrefois redécouverts par les Théophiliens : il s'agit de pièces religieuses, jouées le plus souvent sur le parvis d'églises ou de cathédrales.

Si ces deux groupes ont influencé les acteurs du champ théâtral jusque dans les années 1950, ce n'est pas seulement quant au choix du répertoire, mais également quant au rapport proposé aux œuvres et à l'acteur. Cette influence s'explique également, concernant le GTA, par la place qu'y ont eue certains agents importants du champ théâtral : Roland Barthes, qui contribue à le créer, développera ensuite au sein de *Théâtre Populaire* certains préceptes déjà défendus dans le groupe de théâtre[3]. De même, Serge Pitoëff qui intervenait au sein du GTA, et Léon Chancerel chez les Théophiliens, enseignent deux tous à la Sorbonne nouvelle en 1962 et 1963[4]. Ces deux groupes universitaires vont perdurer jusque dans les années 1960 à l'image

---

[1] Evelyne Ertel, « Grandeur et décadence du théâtre universitaire », *in* Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, CNRS éditions, 2004.
[2] Correspondance visible dans les archives de Jo Tréhard qui ont été déposées à l'IMEC (Institut Mémoire des Editions Contemporaines, Caen).
[3] Par exemple, l'intérêt que Roland Barthes porte aux costumes de théâtre n'est sans doute pas sans lien avec les travaux menés par le GTA dans les années 1930. Barthes conservera d'ailleurs jusqu'aux années 1960 les mêmes conceptions du costume, défendant simplicité et historicité (voir Roland Barthes, « Les Maladies du costume de théâtre », *Essais critiques*, Seuil, 1964, pp.56-65).
[4] Informations issues des archives Bernard Dort déposées à l'IMEC et compilées par Quentin Fondu dans son mémoire de M2 (Quentin Fondu, *op.cit.*).

de cette génération du théâtre populaire défendant une objectivité historique et intellectuelle vis-à-vis du texte.

III.1.2 - Le renouvellement du théâtre universitaire dans les années 1960

Les Théophiliens et le GTA subsisteront et continueront d'influencer plusieurs générations d'étudiants jusqu'à ce qu'ils soient contestés au sein même de l'université par de nouvelles initiatives. A partir du début des années 1960, un important renouvellement s'opère au sein du théâtre universitaire, et il vient corroborer l'émergence – que nous avons précédemment étudiée – de propositions esthétiques en relative rupture avec le théâtre populaire défendu jusque-là. Les précédents groupements, qui défendaient un rapport respectueux au texte sont étrillés par l'intérêt tout nouveau porté au corps (et non plus seulement au jeu de l'acteur) ainsi qu'à la mise en scène. Les troupes universitaires qui se forment alors ont accueilli puis formé la partie la plus jeune de notre corpus, parmi lesquels Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine ou Jean-Pierre Vincent.

Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent débutent en effet le théâtre au sein du groupe du lycée Louis-le-Grand : si on y revisite, sur les modèles précédents, des textes anciens (ce qui est, comme nous l'avons précédemment observé, une spécialité de Chéreau à ses débuts), les jeunes lycéens n'hésitent pas à en faire, dès le début des années 1960, un lieu d'expérimentations nouvelles, à la fois en terme de jeu, mais aussi de scénographie. D'autres groupes vont venir concurrencer de manière plus radicale le Groupe de Théâtre Antique, qui était jusque-là prépondérant : Ariane Mnouchkine, pour protester contre l'absence de femmes au sein du GTA, fonde l'Association Théâtrale des Etudiants de Paris (ATEP) en 1959 : influencée par son expérience du théâtre universitaire à Londres, elle souhaite prolonger l'expérience théâtrale à son retour à Paris. L'ATEP est d'abord pensée comme un lieu de formation et de diffusion culturelle, un lieu pratique où toutes les fonctions du théâtre sont expérimentées par les étudiants, seuls maîtres à bord. L'ATEP sera au fondement de la création du Théâtre du Soleil en 1964.

Le GTA est contesté au sein de la Sorbonne même par la constitution de la Comédie moderne de la Sorbonne en 1960 : les fondateurs souhaitent se différencier de leurs aînés, non pas en développant un répertoire forcément contemporain, mais en proposant un rapport plus scénique et physique aux textes. Ce nouveau groupe fusionne en 1967 avec le Théâtre de l'Aquarium, initié en 1964 par Jacques Nichet au sein de l'Ecole Normale Supérieure (voir

encadré). Aux dires d'un ancien membre du théâtre de l'Aquarium, cité par Evelyne Ertel, « tandis que le GTA apprenait à « articuler, porter la voix, parler juste, nourrir un personnage émotionnellement, l'Aquarium apprend à libérer l'imagination et le corps[1] ».

A l'instar de ces initiatives qui émaillent les universités parisiennes, le mouvement essaime en province et Nancy, Amiens, Dijon comme Strasbourg voient naître des troupes de théâtre universitaire. Cet engouement pour un théâtre universitaire renouvelé s'explique à la fois par la démocratisation de l'accès aux Universités, par le renouvellement formel et esthétique qui s'est déjà opéré au sein du théâtre à cette époque[2], ainsi que par le contexte institutionnel et politique de l'époque[3]. En outre, l'intérêt de l'UNEF pour les questions culturelles contribue, nous le verrons, à développer un théâtre davantage politisé, en rupture avec les pratiques précédentes, plus respectueuses du répertoire et de la tradition[4].

Signe de l'homogénéité revendiquée de ces groupes, une charte du théâtre universitaire, réunissant la plupart de ces initiatives, est votée en 1962 ; plusieurs missions y sont définies : si, à l'instar de ces prédécesseurs, le Théâtre Universitaire qui se constitue doit être un théâtre de recherche (mais une recherche élargie comprenant tant le répertoire que les formes et le rapport au public), il doit également être le fait des seuls étudiants (et non plus des professeurs ou des animateurs comme c'était le cas avant) ; la charte insiste en outre sur l'aspect désintéressé de son activité[5]. Cette charte est intéressante car elle instaure un début de catégorisation d'un théâtre pur de recherche qui est à la fois très inspiré par l'idéal du théâtre populaire dans son refus du vedettariat et dans le sérieux qu'elle assume, tout en opérant des distinctions fondamentales. La présence uniquement d'étudiants au sein de ces groupes indique un souhait de rupture avec les aînés qu'on retrouvera dans le théâtre défendu par cette génération, tandis que pour les générations du théâtre populaire, l'apprentissage du théâtre ne s'opérait que de maître à élève dans un principe de transmission dont la troupe était le ferment. La volonté de rupture et d'autonomisation qui s'opère peut en partie s'expliquer par la

---

[1] Evelyne Ertel, *op.cit.*
[2] Les mises en scène de Planchon, relayées par *Théâtre populaire*, ont notamment marqués les étudiants de cette nouvelle génération qui s'intéressaient au théâtre.
[3] Le ministère des affaires culturelles, créé 1959, ainsi que la construction d'équipements culturels contribuent sans doute à susciter des vocations.
[4] Les liens entre l'UNEF et le théâtre universitaire sont nombreux. Ainsi, Alain Crombecque, futur directeur du festival d'automne, incarnation de l'avant-garde théâtrale, a été président du syndicat étudiant. Jean-Pierre Vincent a été membre de l'UNEF dans les années 1960. Et la liste n'est pas exhaustive.
[5] Il faut comprendre cet aspect de la charte comme un rejet du vedettariat, et l'intégration d'un ethos propre à l'art pur, fréquente s'agissant des mouvements qui se revendiquent de l'avant-garde.

formation universitaire dont bénéficient les étudiants (de bon niveau, notamment chez les normaliens) et qui leur donne un capital scolaire et culturel qui ne peut que les renforcer dans leur démarche. L'autre aspect intéressant de cette charte est l'élargissement de l'objet de recherche aux formes et au public et qui place ainsi le théâtre universitaire dans une double posture politique et d'innovation qui sera l'apanage du théâtre défendu dans les années 1970.

La Fédération Nationale du Théâtre Universitaire (FNTU) qui est alors fondée, est parrainée par l'UNEF[1]. Elle rassemble une trentaine de troupes aux statuts différents[2]. La FNTU édite une revue (Calliope Jeune Théâtre) pour diffuser ses idées et les expériences des différentes troupes. Signe que le Théâtre universitaire est à cette époque le vivier de nombreux futurs « talents », nombre des membres des bureaux de la FNTU obtiendront par la suite de prestigieuses positions au sein du champ : on retrouve parmi ses membres Jean-Pierre Miquel[3], Jean-Claude Penchenat[4], Philippe Léotard[5], Jack Lang[6], Patrice Chéreau[7], Alain Crombecque[8], ou encore Jacques Nichet[9].

---

[1] Pour davantage d'informations sur la constitution de la FNTU et ses liens avec l'UNEF, voir Marie-Ange Rauch, *Le Théâtre en France en 1968, crise d'une histoire, histoire d'une crise*, éd. l'Amandier, 2008.

[2] On distingue alors troupes adhérentes et membres observateurs qui sont observées en attente de devenir officiellement adhérentes : on doit en effet d'abord s'assurer que la qualité de leurs spectacles respectent la charte.

[3] Jean-Pierre Miquel est président de la FNTU de 1963 à 1964, tandis qu'il dirige le Groupe Théâtre Antique de la Sorbonne. Il va cumuler, tout au long de sa carrière de metteur en scène, des positions institutionnelles importantes: directeur artistique de l'Odéon de 1971 à 1977, directeur du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de 1982 à 1993 puis administrateur de la comédie française de 1993 à 2001.

[4] Membre de l'ATEP aux côtés d'Ariane Mnouchkine, Jean-Claude Penchenat va ensuite créer sa propre compagnie (le théâtre du Campagnol), avec un certain succès, puisqu'elle sera labellisée en Centre Dramatique National en 1982.

[5] Egalement membre de l'ATEP, Philippe Léotard bénéficiera ensuite d'un certain succès en tant que comédien.

[6] Président de la FNTU tandis qu'il dirige le théâtre universitaire de Nancy, Jack Lang aura ensuite une carrière institutionnelle fulgurante, de la direction du palais de Chaillot à partir de 1972, à sa nomination au poste de ministre de la culture en 1981.

[7] Patrice Chéreau s'inscrit au cœur de la FNTU tandis qu'il est à la tête du groupe de théâtre du lycée Louis-le-Grand. Il sera ensuite reconnu comme un des « grands metteurs en scène de sa génération ».

[8] Alain Crombecque milite au sein de l'UNEF pour la mise en place d'une politique culturelle en faveur des étudiants, et c'est à ce titre qu'il intègre la FNTU. Par la suite embauché comme attaché de presse au TNP (alors dirigé par Georges Wilson), il devient par la suite directeur artistique par intérim du festival d'automne à partir de 1974 (en remplacement de Michel Guy, qui est devenu ministre), lieu important d'innovation artistique de l'époque. Proche de Chéreau, il l'accompagne tandis que ce dernier est à la direction du Centre Dramatique de Nanterre à partir de 1981. Il est ensuite nommé directeur du festival d'Avignon en 1985. Il reprend par la suite, et jusqu'à sa mort en 2009, la direction du festival d'automne. Sa trajectoire, atypique car il n'est pas metteur en scène, indique bien cependant l'influence à la fois de la FNTU et du militantisme dans la constitution d'un réseau et d'une position en début de carrière. Nous reviendrons sur son parcours dans les prochains chapitres.

[9] Jacques Nichet est alors directeur de la troupe de l'Aquarium, fondée au sein de l'ENS. Sa trajectoire est détaillée dans l'encadré consacré justement au travail de l'Aquarium.

Le Théâtre de l'Aquarium : une troupe de théâtre universitaire aux prémices de l'avant-garde

Le théâtre de l'Aquarium est fondé en 1964 par Jacques Nichet, normalien féru de théâtre[1] : il s'agit de la troupe de théâtre de l'Ecole Normale Supérieure de la rue l'Ulm, qui fusionnera trois ans plus tard avec la comédie moderne de la Sorbonne.

Dès 1964, Jacques Nichet bénéficie d'un certain succès pour les mises en scène qu'il signe au sein de la troupe. Dans la lignée du répertoire défendu par le GTA, il propose une mise en scène *Des Grenouilles* d'Aristophane. Un autre classique est monté deux ans plus tard, en 1966 : *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière, est présenté au Festival International de Théâtre Universitaire de Nancy en 1966. La troupe, loin de veiller au respect scrupuleux du texte comme dans la tradition du théâtre populaire, initie dans ces deux spectacles, ainsi que dans les suivants, le principe du « théâtre-récit », qui est sous-tendu par plusieurs éléments essentiels. Tout d'abord, le spectacle doit être élaboré collectivement tant sur le plan du contenu (c'est-à-dire « dramaturgiquement ») que sur le plan formel. La méthode de travail est l'improvisation, qui vient, selon les acteurs, libérer l'imagination et le corps afin de rebondir, consciemment ou non, sur les idées présentes dans le texte. Ce travail formel « dans l'instant », s'accompagne cependant d'un discours sur le monde : le théâtre doit réfléchir à l'état de la société et contribuer, sur le modèle de Brecht, à faire réfléchir le spectateur.

Ainsi, quand la troupe monte *Les Guerres Picrocholines* dans le contexte de la guerre du Vietnam, il s'agit pour elle de « montrer comment un incident mineur peut entraîner un engrenage de la violence jusqu'à l'extermination d'un peuple[2] ». Le spectacle sera d'ailleurs récompensé par le grand prix du festival international de Théâtre Universitaire de Zagreb en 1968 et bénéficiera de critiques très positives[3].

Confirmée dans sa démarche associant innovation formelle et engagement politique, la troupe monte par la suite *les Héritiers*, adaptation au théâtre du livre de Pierre Bourdieu : le thème de la reproduction sociale est traité bien entendu dans le texte mais également souligné par la provocation ponctuelle du public, auquel il est dit : « Si vous applaudissez, vous applaudissez l'injustice ». La recherche formelle est également au cœur de la représentation qui donne à voir un spectacle volontairement hétérogène, fait de références à l'histoire du théâtre (emploi des masques, jeu choral) et d'un mélange des genres sans doute provocateur pour l'époque (musique, gags comiques, effets visuels, déclamations).

---

[1] Jacques Nichet n'a pas été intégré à notre cohorte en raison de son intégration tardive au champ théâtral ; sa trajectoire, qui incarne un théâtre nettement intellectualisé, méritait cependant d'être détaillée.
[2] Evelyne Ertel, *op.cit.*
3 Gilles Sandier qualifie le spectacle d'« admirable d'intelligence et d'invention »

Par la suite, le caractère politique des pièces montées est de plus en plus revendiqué : *La Mort de Danton* puis une adaptation de *Bouvard et Pécuchet* font toutes deux des parallèles avec l'épisode révolutionnaire de 1968.

La troupe se disloque en 1969 quand Jacques Nichet, principal metteur en scène, décide de partir découvrir le théâtre d'orient[1]. La troupe professionnelle de l'Aquarium est fondée à son retour, en 1970.

Le parcours de cette troupe universitaire est emblématique des ressorts qui animent les agents de cette époque et de leurs pratiques. Ils posent les bases d'un théâtre à vocation politique, offrant une place nouvelle au spectateur (apostrophé, intégré à la pièce), sans oublier pour autant de développer innovation formelle et recherche érudite autour des textes et du contexte historique. Tous ces ingrédients viendront par la suite définir le théâtre d'avant-garde des années 1970.

La réussite de ce théâtre universitaire est à comprendre de plusieurs manières. Tout d'abord, la rupture esthétique s'est opérée sur un fond de jeunesse revendiquée dont l'époque était porteuse. Cette revendication de jeunesse comme rupture en soi est alors nouvelle dans le domaine du théâtre et s'explique, comme nous l'avons déjà esquissé, par l'abandon de l'autodidaxie et de la transmission entre maître et élève. Pour la première fois au sein du champ théâtral, de futurs animateurs trouvent en l'université un lieu de formation pratique et intellectuelle : ce nouveau cadre d'apprentissage ainsi que la rupture de la transmission ont sans doute fortement contribué à la rupture esthétique des années 1960. Les effets de cette rupture ont été indéniablement renforcés par l'internationalisation du Théâtre universitaire et ce, dès 1963. Les enjeux défendus peuvent être compris à la fois dans la revendication d'une rupture générationnelle qui se renforce alors par rapport au théâtre incarné par Jean Vilar et qui était déjà portée par la génération de Planchon. La distinction par rapport à ce dernier s'opère dans la recherche d'une actualité propre à « secouer » le public de manière plus directe.

III.1.3 - Le Festival international de théâtre universitaire de Nancy ou la légitimation de nouvelles normes artistiques par l'internationalisation

[1] La découverte des théâtres d'orient est fréquente à l'époque : Mnouchkine se distinguera elle aussi par son travail sur les théâtres indien et khmer. Elle fait sans doute écho aux travaux d'Antonin Arthaud qui sont l'enjeu d'un important travail de relecture à cette époque, sous l'effet de l'importation des spectacles du *Living Theatre*.

Le théâtre universitaire qui naît dans les années 1960 va favoriser la circulation internationale de nouvelles formes ; son principal rouage en France est le Festival International de Théâtre Universitaire de Nancy créé en 1963 par Jack Lang, étudiant en droit qui anime alors la troupe de la faculté de la ville. Le festival va contribuer à faire émerger non seulement des metteurs en scène de la génération nouvelle mais également à légitimer d'autres formes théâtrales.

Le festival se présente comme une incarnation de cette nouvelle génération, en rupture avec celle du théâtre populaire. C'est d'ailleurs ainsi que la critique perçoit ce festival, présenté comme « l'Avignon des jeunes[1] » où de jeunes metteurs en scène font la preuve de « la délirante ardeur de la jeunesse[2] » et ce, devant un public « jeune[3] » et « critique ».

A l'image de cette jeunesse, le festival se positionne en rupture avec ce qui l'a précédé : faisant dès 1963 le constat d'un échec du théâtre populaire à toucher un public large puisque la classe ouvrière en est exclue[4], le festival de Nancy, représentatif du théâtre universitaire, revendique l'importance de l'Université dans l'élargissement des publics. A travers le recours à la pratique du théâtre, l'espace universitaire permettrait en effet une ouverture de fait à la classe ouvrière en faisant en sorte « que la théorie prenne sous son regard la pratique réelle, au lieu de se forger des pratiques imaginaires[5] », et en intégrant l'enseignement du théâtre à l'Université « sous la forme, non pas, bien sûr, de cours de littérature théâtrale, mais d'un apprentissage concret de la pratique du théâtre (applications expérimentales de recherches théoriques, formation de « dramaturges », etc.) ouvert, non seulement à ceux qui veulent devenir des spécialistes du théâtre, mais aussi aux étudiants, aux animateurs culturels et, plus largement encore, à tous ceux qui le désirent[6] ». La mise en relation de la pratique et de la théorie est intéressante à trois niveaux. On retrouve tout d'abord là une forme de justification et de légitimation des pratiques par la recherche universitaire, un peu sur le modèle de ce que

---

[1] Jacques Lemarchand dans le *Figaro* (source issue de la revue *Théâtre et Université* n°4, Nancy, 1965).
2 Jean-Louis Keller dans *l'Ecran Lorrain* (source issue de la revue *Théâtre et Université* n°4, Nancy, 1965).
3 Gilles Sandier, dans la revue *Arts*, parle du public du festival en ces termes : « un public jeune, comme il l'est à Avignon, et critique (ce qui n'est pas toujours le cas dans nos salles dites populaires) remplissent le théâtre de 1.300 places à raison de quatre à cinq spectacles par jour, joués dans toutes les langues de Babel et un public qui n'est pas seulement spectateur – comme c'est le cas à Avignon – mais participant… » (source issue de la revue *Théâtre et Université* n°4, Nancy, 1965).
[4] Ainsi, Jack Lang, animateur du festival et de la troupe de Nancy déclare que « la venue au théâtre exprime, dans bien des cas, l'appartenance à un groupe social privilégié. L'achat d'une place de théâtre équivaut généralement au paiement d'une cotisation d'affiliation à l'élite sociale » (Jack Lang, « Université et Théâtre populaire », *Théâtre et Université*, n°5, fév. 1966).
[5] Jack Lang, « Université et… », *op.cit.*
[6] *Ibid.*

les Théophiliens et le Groupe Théâtre Antique avaient initié dans les années 1930 pour le théâtre populaire alors naissant. Cette démarche fait par ailleurs écho aux tentatives de l'époque d'intégrer fortement le théâtre amateur au théâtre professionnel. D'ailleurs, Gabriel Garran (qui est, comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, un fervent défenseur de la pratique amateur dans son théâtre jusqu'à la fin des années 1960) est le seul acteur de la décentralisation qui trouve grâce aux yeux de Jack Lang pour le travail qu'il a pu mener à Aubervilliers[1]. Enfin, ce frottement souhaité entre pratique et théorie annonce bien l'intellectualisation croissante des pratiques artistiques au sein du champ théâtral[2] tout comme la porosité grandissante existant entre champ théâtral et champ universitaire[3].

Le festival de Nancy, par-delà ces postures, va jouer un rôle essentiel de prescription des formes comme de nouveaux agents au sein du champ théâtral. La fonction consécratrice du festival va s'ancrer tant dans le caractère international de la manifestation que dans la qualité d'iconoclastes que revêtent ses invités. Le caractère international du festival s'appuie sur l'objectif édicté lors de sa fondation de « rassembler des troupes universitaires de tous les continents », mais en proposant un théâtre plus novateur que ce que suggérait la programmation du théâtre des Nations qui avait précédemment fait découvrir Brecht au public français ; des troupes ultérieurement reconnues comme celle de Grotowski[4] en Pologne, du *Bread and Puppet* et du *Living Theatre* aux États-Unis, ou encore du *Teatro Campesino* au Mexique seront accueillies pour la première fois en France dans le cadre de ce festival qui viendra ainsi œuvrer à la diffusion de formes nouvelles[5]. Ces formes sont alors d'autant plus valorisées qu'elles sont présentées comme étant en rupture avec le théâtre qui était pratiqué auparavant : un théâtre jeune, qui se moque des barrières amateur / professionnel et qui, surtout, est un théâtre de

---

[1] Dans l'article que nous avons déjà cité, Jack Lang, après avoir durement constaté l'échec des théâtres populaires, indique en note de bas de page : « De toutes les expériences de théâtre « populaire », celle qui nous semble le mieux mériter la qualification de « populaire » est celle d'Aubervilliers et de son animateur Gabriel Garran » (Jack Lang, « Le théâtre universitaire et… », *op.cit.*).

[2] Elle annonce plus précisément la naissance de la fonction du dramaturge comme présence systématique aux côté du metteur en scène à partie des années 1970 et sur laquelle nous reviendrons dans le 4e chapitre de cette thèse.

[3] Qui se renforcera, nous le verrons par la suite, dans chacun des champs considérés, par des figures gravitant à leur frontière : il s'agit de dramaturges, de spécialistes et d'experts du théâtre qui s'imposeront de manière franche à partir des années 1980 (voir chapitre 6).

4 Jerzy Grotowski a développé à travers sa troupe du laboratoire théâtre le principe d'un « théâtre pauvre » qui reposait sur des dialogues réduits au minimum (un théâtre de « signes »), dépouillé en termes de décors et de costumes, et dont l'objectif était de valoriser le corps de l'acteur dans son rapport avec le spectateur. Le festival de Nancy a été le premier à recevoir et diffuser ses spectacles en France.

[5] Ces auteurs ou troupes seront également consacrés par des critiques influents et proches du festival : notamment Françoise Kourilsky concernant le théâtre américain ou Raymonde Temkine pour Grotowski.

contestation plutôt que de communion[1]. Par ce biais, le festival contribue à instituer les critères de ce que représente alors l'avant-garde théâtrale et ce, notamment à travers leur objectivation dans l'appel à projets lancé chaque année pour constituer la programmation. Les critères retenus sont ceux de la nouveauté et du caractère vivant des spectacles[2]. L'imprécision des termes est contrebalancée par l'imposition chaque année d'un thème autour duquel les troupes universitaires doivent créer un spectacle : le choix des thèmes est tout à fait éclairant quant aux attentes qui sont alors constituées de ce dont un spectacle d'avant-garde doit parler ; l'engagement social fait en effet partie intégrante du répertoire et est constitutif d'un spectacle digne d'intérêt, à l'image du théâtre qui va se développer – et se constituer comme norme légitime et centrale - dans les années 1970[3].

Les troupes françaises qui sont programmées au sein du festival vont pouvoir – pour celles dont le spectacle bénéficiera d'une bonne réception critique – bénéficier d'une reconnaissance importante, et ce d'autant que le festival est très suivi par cette même critique qui attend cette manifestation pour trouver de nouveaux talents. Parmi les plus connus de ces metteurs en scène, Patrice Chéreau est programmé en 1968 avec *Les Soldats* de Lenz[4], André Benedetto et sa nouvelle compagnie d'Avignon le sont avec la pièce *Napalm* sur la guerre du Vietnam. Ce dernier, dont le travail militant correspond bien aux attentes du festival, est reconduit en 1969 avec sa pièce *Zone rouge / Feux interdits* (sur les blousons noirs), aux côtés du théâtre de l'Aquarium avec *La République des Honnêtes gens*, adaptation libre de *Bouvard et Pécuchet*, et de l'ensemble Antoine Vitez, alors en début de carrière. La composition des jurys, très hétérogène, nous révèle que les « anciens » du théâtre populaire sont encore présents[5] et contribuent, en raison de leur longue expérience, à la reconnaissance de ces jeunes metteurs en scène. Cependant, les « anciens » invités sont ceux qui sont encore considérés comme les

---

[1] Voir *Théâtre et Université*, n°7, 1966 : « au théâtre de la communion succède un théâtre de la contestation dans lequel le public est traité en adulte ».

[2] « Recours à un critère simple : originalité de la recherche, authenticité de la création. Autrement dit, le spectacle doit présenter les caractères d'un travail à la fois nouveau et vivant » (*Théâtre et Université*, N° Spécial avril 1965).

[3] Par exemple le thème du festival de 1967 est le suivant : « Dans une société d'hier, d'aujourd'hui ou de demain, un jeune couple manifeste par son action, son comportement ou sa seule existence, qu'il ne se plie pas aux habitudes ou aux règles (politiques, sociales, religieuses, morales, sexuelles, etc.) de la communauté dans laquelle il vit. Considéré comme asocial, il se trouve en butte à l'hostilité de son entourage. La situation devient de plus en plus tendue jusqu'à atteindre un point de rupture » (*Théâtre et Université,* n° 9, janvier-mars 1967).

[4] Un spectacle qui lui vaudra de nombreuses critiques très positives.

5 Ainsi, par exemple, en 1966, la composition des membres du jury mélange universitaires renommés ou en passe de l'être (Denis Bablet, Bernard Dort, qui cumule positions de critique et d'universitaire), critiques dramatiques (Robert Abirached, Emile Copfermann, Jean-Jacques Gauthier, etc.), et animateurs de Maisons de la Culture ou de Centres Dramatiques (Gabriel Garran, Hubert Gignoux). Jo Tréhard, Antoine Bourseiller et Georges Goubert font partie des invités d'honneur du festival. Et Jean Vilar en personne en est le président.

plus innovants, essentiellement parce qu'ils ont su se positionner comme des « découvreurs » de talents ou parce qu'ils ont mené une expérience considérée comme exemplaire dans leurs lieux[1] : c'est le cas de Gabriel Garran, reconnu pour son travail d'implantation à Aubervilliers, de Jo Tréhard qui a contribué à faire connaître Vitez à ses débuts, et d'Antoine Bourseiller, reconnu pour des mises en scène jugées inventives. D'autres sont invités pour des raisons plus politiques : il est probable qu'Hubert Gignoux comme André Marial, présents sur plusieurs éditions du festival, sont invités en raison de leur qualité de directeur d'un établissement puissant de la région lorraine[2]. Le fonctionnement du festival de théâtre universitaire de Nancy préfigure ainsi très bien la rupture toute relative qui s'enclenche à la fin des années 1960 : un théâtre dont le discours comme les formes se présentent en opposition à ce qui s'est fait précédemment, qui s'appuie sur une posture théorique solide tout en revendiquant un rapport spontané à la pratique et au corps, et qui se légitime institutionnellement par le soutien de certains pionniers du théâtre populaire[3], eux-mêmes tirant avantage à être présents sur l'événement.

Le festival de théâtre de Nancy décline toutefois peu à peu, à l'image du théâtre universitaire qui s'essouffle dans son ensemble dès la fin des années 1960. Tandis que la FNTU définissait la pratique du Théâtre Universitaire en 1970 comme un « théâtre militant » et dénonçait le « théâtre oppressif bourgeois » et les formes institutionnelles qu'il pouvait prendre, notamment à travers la défense de l'amateurisme comme de l'indépendance vis-à-vis du pouvoir autant que de la tradition[4], la plupart des troupes universitaires vont rapidement tendre vers la professionnalisation et l'abandon de ces principes propres[5]. Ainsi l'ATEP fondé par Mnouchkine fait-il place au Théâtre du Soleil en 1964. Le théâtre de l'Aquarium se professionnalise également en 1970. La professionnalisation de ces troupes empêche de fait la pérennisation des troupes universitaires qui les avaient fait naître puisque les metteurs en scène emmènent avec eux les structures et les membres qui les composaient, bénéficiant ainsi du

---

[1] Voir chapitre 2.
2 Gignoux à Strasbourg comme Mairal à Reims s'étaient arrogé la région Lorraine pour leurs tournées respectives.
[3] Il s'agit de formes de coopération que nous avons abordées dans le premier chapitre de cette thèse.
[4] D'ailleurs cette posture anti-institutionnelle précipitera la disparition des troupes les plus anciennes comme le Groupe Théâtre Antique ou la Comédie Moderne de la Sorbonne.
[5] Nous verrons dans la prochaine partie que le Théâtre Universitaire finit par répondre aux injonctions de professionnalisation qui émanent à la fois des instances syndicales et du ministère des affaires culturelles, en même temps que ses agents se positionnent en opposition au théâtre amateur qui fait l'objet d'une importante disqualification.

capital accumulé. En outre, le déclin progressif du théâtre amateur à la fin des années 1960, va progressivement avoir raison de la vitalité de ce théâtre universitaire.

Pour autant, l'activité du théâtre universitaire, si elle n'a été véritablement vivace qu'une dizaine d'années, a influencé durablement les pratiques. Elle a non seulement contribué à former des agents qui sont ensuite devenus centraux dans le dispositif institutionnel théâtral, mais elle a également incité à une proximité croissante entre secteur universitaire et champ théâtral. Avec l'essoufflement du théâtre universitaire, c'est peu à peu la pratique du théâtre qui a disparu au sein de l'Université. En revanche, le versant plus théorique de la recherche théâtrale, qui avait commencé à se développer dans les années 1950, va bénéficier de l'intellectualisation des pratiques dramatiques dans les années qui suivront mai 1968 et en profiter pour se faire reconnaître comme discipline universitaire à part entière.

III.2 –La constitution d'une discipline : les études théâtrales

Pour comprendre comment se constitue l'influence des études théâtrales sur la pratique théâtrale à la fin des années 1960, il faut revenir à la fois sur l'histoire de ce domaine de recherche et sur les individus qui l'ont porté. On conçoit alors mieux les allers-retours et les influences qui s'opèrent entre ces deux mondes autrefois davantage séparés.

III.2.1 - L'émergence des études théâtrales

L'Institut d'Etudes Théâtrales (IET) est créé au sein de la Sorbonne par Jacques Scherer en 1959. Les études théâtrales sont le fruit d'un processus d'autonomisation des disciplines littéraires à la fin des années 1950 et au début des années 1960[1]. Comme l'a souligné Pierre Bourdieu dans *Homo Academicus*[2], l'univers des lettres occupe une position intermédiaire entre un pôle mondain-temporel (regroupant les facultés de droit et de médecine, proches du pouvoir politique) et un pôle scientifique/spirituel (facultés de sciences, coupés de relations influentes mais trouvant leur légitimité dans le travail de recherche qu'ils mènent) traditionnellement

[1] Voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », intervention au colloque « Unités des recherches en sciences humaines et sociales », ENS-Ulm, juin 2006 ; Quentin Fondu, *op.cit.*
[2] Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Paris, éd. Minuit, 1984.

opposés[1]. Les études littéraires se situent entre ces pôles : ayant peu de relations avec les puissants de ce monde, contrairement aux agents appartenant au pôle temporel, l'influence et la cooptation dépendent à la fois des contraintes très strictes que les agents s'imposent (réalisation d'une thèse, publications, etc.), et de la notoriété que leurs publications leur permettent d'acquérir sur le marché de la culture, dont ils sont, de par leur objet de recherche, restés proches. Cette double forme de légitimité est à l'origine des tensions qui divisent les agents de ce sous-champ. A partir de cette analyse, nous pouvons poser une double hypothèse concernant la constitution de la discipline des études théâtrales.

Tout d'abord, il est probable que la reconnaissance grandissante du théâtre populaire dans les années 1950 a renforcé chez certains agents du champ littéraire leur volonté de développer une proximité plus grande avec le champ théâtral en constituant une discipline spécifique. Et ce, d'autant que l'expérience d'une collaboration entre université et animateurs avait déjà été amorcée dans les années 1930 au sein même de la Sorbonne. Ensuite, la position dominée des individus qui ont fondé ces disciplines nous invite à penser cette scission comme un moyen pour eux de légitimer leur travail à travers la constitution d'une nouvelle approche disciplinaire. En effet, Jacques Scherer, s'il détient des titres scolaires prestigieux (normalien et agrégé de lettres, il soutient sa thèse de doctorat en 1946 relative à l'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé, puis obtient une chaire de littérature à la Sorbonne), n'en occupe pas moins une position assez marginale : sa trajectoire a été contrariée par la guerre (juif, il a dû s'exiler aux États-Unis plusieurs années) et ses prises de position en faveur d'une analyse dramaturgique[2] sont fortement contestées par ses collègues littéraires[3]. Cette marginalité vient se coupler à un intérêt marqué pour la pratique théâtrale à la fois en tant que spectateur mais également en tant que chercheur engagé dans la collaboration avec d'autres champs[4].

---

[1] Bourdieu montre que les caractéristiques sociales des universitaires diffèrent assez sensiblement d'un pôle à l'autre : plus on va vers le pôle temporel, plus les indicateurs d'intégration à l'ordre social (comme la proportion de mariés, le nombre d'enfants, les décorations et honneurs, etc.) sont élevés, et les orientations politiques plus «conservatrices ».

[2] Il développe ce modèle dans son ouvrage *La Dramaturgie classique en France* (publié en 1950).

[3] Quentin Fondu analyse bien ce processus dans son mémoire (Quentin Fondu, *op.cit*., p.51).

[4] « En plus de se rendre fréquemment au Théâtre des Nations […], Jacques Schérer créé en 1957 l'association Connaissance des arts et des techniques du théâtre, d'abord intitulée Sociétés françaises d'études dramaturgiques, qui a son siège au Théâtre Sarah Bernhardt. Celle-ci, regroupant des chercheurs et des hommes de théâtre, a pour but de « promouvoir et de coordonner toutes démarches destinées à développer la connaissance des arts du spectacle et de provoquer les confrontations et rencontres propres à enrichir cette connaissance » (Quentin Fondu, op.cit., p.52)

La création de l'IET est souvent considérée comme une autonomisation des disciplines littéraires qui se serait faite en même temps que le metteur en scène s'émancipait de l'auteur. Nous avons précédemment montré que, au début des années 1960 – et encore, dans une moindre mesure, aujourd'hui – le texte dramatique conservait une place tout à fait essentielle dans les pratiques comme dans les positionnements des agents du champ théâtral. De la même manière, Marie-Madeleine Mervant-Roux montre que, d'une part, les analyses antérieures des textes dramatiques s'intéressaient déjà à la mise en scène, et que, d'autre part les « études consacrées à l'esthétique de la création scénique telle que nous la concevons aujourd'hui n'interviendront que dans un second temps [1]». C'est en effet Bernard Dort qui, lors de son entrée à la Sorbonne en 1963, assurera le premier un cours consacré au théâtre moderne. Mais ce cours reste alors minoritaire dans un corpus majoritairement consacré à l'étude des textes.

Ainsi, avec la constitution des études théâtrales, « ce n'est pas tant l'objet (le texte théâtral) qui change que son mode d'appréhension[2] ». Lorsque Bernard Dort intervient auprès de ses étudiants à propos du Tartuffe de Molière, il ne s'agit plus pour lui de « faire un cours d'histoire littéraire » :

> *« J'ai supposé, ce qui était peut-être imprudent, que tous mes auditeurs savaient ce qu'il faut savoir sur Molière, sur sa vie, sur ce qu'il a voulu dire dans Tartuffe ; sur les problèmes littéraires, religieux et moraux posés par l'œuvre ; je n'en ai rien dit ou à peu près, mais j'ai essayé d'en entamer l'étude théâtrale. Je me suis demandé tout d'abord quelle était la structure dramaturgique de la pièce. Cette structure, je l'ai recherchée dans ses aspects formels : répartition de la matière entre les actes, nature de l'exposition, utilité de chacun des personnages, intérêt du dénouement. […]La même scène sera expliquée tour à tour, à peu près simultanément par un étudiant du point de vue littéraire et par un comédien du point de vue de la mise en scène[3] ».*

---

[1] Marie-Madeleine Mervan-Roux, *op.cit.*
[2] *Ibid.*
[3] Jacques Schérer, « Communication à la Rencontre Internationales pour l'Enseignement du théâtre », Bruxelles, janvier 1963, archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (cité par Quentin Fondu, *op.cit.*, p.66).

III.2.2 - Naissance d'une nouvelle méthode scientifique : l'approche dramaturgique du théâtre

L'approche « dramaturgique » de Jacques Scherer, qualifiée à posteriori par certains de « préstructuraliste[1] », vient proposer une analyse mêlant représentation théâtrale et appréhension du texte. Elle est renforcée par la création en 1966 d'un laboratoire rattaché au CNRS et intitulé « recherches théâtrales et musciologiques ». Jean Jacquot[2], qui le fonde, est un angliciste spécialiste de l'époque de la Renaissance anglaise qui s'est formé à la Sorbonne. Il s'intéresse particulièrement au théâtre de l'époque élisabéthaine. Suite à un doctorat consacré au poète et dramaturge George Chapman (1559-1634), il est admis en 1943 au CNRS. En parallèle de ses recherches historiques, il s'intéresse aux mises en scène de Shakespeare qui sont faites après-guerre en France. Cet intérêt pour le théâtre « moderne[3] » qui met l'accent sur les spécificités du lieu théâtral et les éléments dramaturgiques l'amène à fonder ce groupe qui aura vocation à tisser des liens entre une approche très scientifique de la discipline (ayant le plus souvent recours à des outils d'historien de l'art) et un regard pratique et critique sur le théâtre contemporain.

En ce sens, il collabore régulièrement avec les mouvements du Théâtre universitaire. Il collabore ainsi à plusieurs reprises avec la troupe de Nancy, en tant qu'enseignant et chercheur et il publie à ce titre plusieurs articles à la frontière de la théorie et de la pratique dans la revue *Théâtre et Université*. Dans le 9e numéro, publié en mars 1967, Jean Jacquot propose un article présentant une nouvelle méthode de recherche scientifique qui examinerait « les rapports de la dramaturgie et de la mise en scène dans le théâtre d'aujourd'hui » ; il propose de mener une analyse comparée de mises en scène du même texte par des auteurs différents dans

---

[1] Marie-Madeleine Mervant-Roux indique en effet : « Avec Jacques Scherer, ce n'est pas tant l'objet (le texte théâtral) que son mode d'appréhension qui change : on peut qualifier de « préstructuraliste » le mode adopté dans *La Dramaturgie classique en France* (publiée en 1950). Jean-Pierre Ryngaert parle d'un « changement de perspective » absolument novateur, d'une « étude systématique, non chronologique » (*op.cit.*, p.11).

[2] Voir à propos de la trajectoire de Jean Jacquot : Isabelle Schwartz-Gastine et Dominique Goy-Blanquet, « Jean Jacquot et la première équipe de recherches théâtrales et musicologiques du CNRS », intervention du 13 décembre 2014 dans le cadre du séminaire *Approches plurielles du fait théâtral*, Thalim / CNRS ; « Notice Jean Jacquot », Nécrologie, *Revue d'histoire des sciences*, 1985, Tome 38 n°2. pp. 161-162.

[3] Il publie d'ailleurs en 1968 un ouvrage (qui devient rapidement « une référence » pour les étudianst en études théâtrales) sur ce qu'il nomme le théâtre moderne : *Le Théâtre Moderne, Hommes et Tendance* « porte sur différents aspects du théâtre au XXe siècle : son évolution économique, les structures de la vie théâtrale, les fonctions du critique, les courants majeurs (expressionnisme, réalisme en Union soviétique). O'Neill, Brecht, Salacrou, Giraudoux, Valle Inclan, Garcia Lorca, O'Casey, De Filippo, sont quelques-uns des auteurs cités » (notice de l'éditeur).

des pays différents[1]. Il développe ensuite tout une méthode permettant la constitution de critères de comparaison et décrit la démarche empirique qui sera celle des chercheurs. Jean Jacquot adopte là une posture éminemment scientifique qui lui permet de légitimer la démarche dramaturgique au sein des instances académiques[2].

Cette approche dramaturgique alliant scène et texte est peu à peu intégrée aux cours donnés à la Sorbonne dans le cadre de l'Institut d'Etudes Théâtrales[3]. En 1962 et 1963, le programme des cours nous indique une prédominance nette du travail sur les textes anciens[4] : le travail des animateurs du Cartel fait l'objet de plusieurs cours, mais le théâtre contemporain et le travail spécifique de mise en scène n'est abordé qu'une fois, avec l'intervention de Jean Vilar dans le cadre d'un séminaire. En 1964-65, si l'analyse de textes reste bien présente, on observe l'émergence de travaux pratiques de mise en scène et surtout quelques cours théoriques ayant directement trait à la mise en scène en lien avec la dramaturgie[5].

III.2.3 - Le lien entre théorie et praxis

Les préceptes de la dramaturgie sont en train de naître et vont rapidement s'imposer au sein de l'Université comme au sein du champ théâtral. Les raisons de son succès dès les années 1960 tiennent selon nous à deux facteurs.

Cette réussite tient tout d'abord à la porosité croissante existant entre le champ des études théâtrales et le champ théâtral lui-même. La proximité est le fruit de changements qui ont lieu

---

[1] « Pour prendre encore quelques exemples, *Marat-Sade, Les Paravents, La Soif et la Faim, le Cimetière des voitures, Mort d'un Commis Voyageur, Vous vivez comme des porcs, Joël Brand*, ont été observés cette année dans les mises en scène de Jean Tasso, Roger Blin, Jean-Marie.Serreau, Victor Garcia, Gabriel Garran, Guy Rétoré, Hubert Gignoux, et chaque fois que ce sera possible elles seront comparées aux mises en scène les plus représentatives d'autres pays » (Jean Jacquot, « Une nouvelle méthode de recherche appliquée à l'étude des rapports de la dramaturgie et de la mise en scène dans les théâtres d'aujourd'hui », *Théâtre et Université* n°9, p.7-10).

[2] Jean Jacquot n'est évidemment pas seul à développer ces méthodes nouvelles. D'autres chercheurs se joignent à lui. C'est le cas notamment de Denis Bablet, spécialiste du décor de théâtre et de la mise en scène, qui publie en 1965 *L'esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, qui bénéficiera également d'une réception favorable.

[3] Nous nous sommes basés par les tableaux réalisés par Quentin Fondu dans le cadre de son mémoire : « Tableau récapitulatif des enseignements du 2ème semestre de l'Institut d'études théâtrales (1962-1963) », *op.cit.*, p.75 ; « Tableau récapitulatif des enseignements de préparation au Certificat et au Diplôme d'études théâtrales de l'Institut d'études théâtrales (1964-1965) », *op.cit.*, p.80.

[4] Y sont abordés les pièces antiques, ainsi que l'analyse de certaines pièces de Shakespeare, Pirandello, Musset, Giraudoux, etc.

[5] C'est principalement Bernard Dort, intégré en 1963-63 à l'IET, qui dispense ces cours, ils ont pour intitulé : « Esthétique théâtrale : éléments de la représentation contemporaine » et « Théâtre français : la mise en scène en France de 1880 à 1940 ».

de manière concomitante dans chacun des champs. Comme nous l'avons précédemment montré, le champ théâtral tend à produire des individus plus dotés socialement : le passage par l'université de nombre de futurs metteurs en scène favorise les échanges avec les chercheurs et la compréhension de leurs travaux. Dans un contexte où la concurrence avec les anciens s'intensifie et ou les positions institutionnelles deviennent plus alléchantes, le recours au savoir et à la connaissance savante devient un élément distinctif non négligeable.

Par ailleurs, du côté du champ académique, le double mode de légitimation spirituel / temporel se pérennise et nombre d'enseignants ou de chercheurs trouvent leur légitimité au sein des deux champs : c'est le cas de Bernard Dort, de Denis Bablet, de Françoise Kourilsky ou même de Roland Barthes, pour reprendre simplement les noms que nous avons eu l'occasion de croiser de manière récurrente lors de nos recherches. Le lien à la praxis n'empêche pas les agents qui œuvrent dans le sous-champ des études théâtrales de chercher reconnaissance et légitimité au cœur même de l'Université. En ce sens, le lien ancien avec Roland Barthes et l'avènement d'une méthode de recherche axée sur le signe, ouvrent la voie vers le structuralisme.

Parallèlement, la revendication d'une alliance entre pratique et théorie théâtrale va se renforcer sous l'effet du contexte social et politique de la fin des années 1960 : le refus de la hiérarchie entre maître et élève, déjà porté par le théâtre universitaire est ensuite revendiqué par une fraction de la gauche radicale. L'IET semble rester sourd à ces revendications puisque le programme pédagogique nous indique que l'Institut, s'il favorise bien une certaine proximité entre théoriciens et praticiens, n'a jamais posé les bases d'un renouvellement de la relation enseignants-étudiants. L'enseignement reste concentré sur une analyse théorique des textes du répertoire. C'est à l'Université de Vincennes que ce nouveau mode de relation et d'apprentissage va être testé. Bernard Dort intègre d'ailleurs le Centre expérimental de Vincennes en 1968. Il en démissionne quelques mois plus tard en janvier 1969 : il ne parvient pas à s'adapter au fonctionnement de cette nouvelle université, qui rejette notamment toute forme de hiérarchie[1]. Il retourne ainsi à l'IET, en conservant cependant en tête la nécessité de renouveler le corps enseignant afin de tenter de rompre avec le mandarinat de la Sorbonne : dès 1969, il fait entrer à l'IET d'anciens étudiants devenus praticiens, parmi lesquels Jacques Lassalle et Jean-Pierre Vincent. L'engagement esthétique et politique de ces derniers lui permet

[1] Chantal Meyer-Plantureux, *Bernard Dort, un intellectuel singulier*, Paris, le Seuil, 2000.

de conserver une certaine légitimité auprès de l'avant-garde, malgré son retour dans le giron conservateur de la Sorbonne. Nous verrons par ailleurs que l'intervention de certains metteurs en scène au sein de l'Université va contribuer à asseoir leur légitimité intellectuelle et, quelque part, politique (puisque ces interventions seront perçues comme une ouverture sur le monde social).

Si la Sorbonne continue de jouer un rôle d'instance légitimante pour les agents du champ théâtral, l'apparition du Centre expérimental de Vincennes va en partie bouleverser le monopole de la définition des études théâtrales que l'université parisienne s'était arrogée; une conception concurrente de la discipline va alors émerger sur les braises de Mai 68 à travers la défense d'un théâtre ouvertement politisé. La radicalisation de cette posture va indéniablement transparaître dans les prises de position du champ théâtral, d'autant plus que la porosité entre études théâtrales et pratique du théâtre est de plus en plus importante.

Conclusion du chapitre 3 :

Ce chapitre a montré comment les normes esthétiques qui gouvernent le champ théâtral ont pu se transformer si radicalement en une période relativement courte, du milieu des années 1950 à la fin des années 1960. Plusieurs facteurs président à ce retournement, qui relèvent à la fois d'un contexte social favorable, d'influences extérieures décisives et d'un renouvellement générationnel. Se constituent de nouvelles normes artistiques, qui sont à la fois plus formelles en même temps qu'elles s'appuient sur la conviction que le théâtre détient une fonction politique. Cet entre-deux entre une autonomie accrue des critères artistiques de consécration et une hétéronomie revendiquée avec le monde social est le fruit de pratiques et de trajectoires collectives et individuelles dans les champs théâtraux, journalistiques et savants qui vont coïncider à un moment donné. Au sein du champ théâtral, les échanges internationaux comme les influences issues des champs littéraires vont amener les agents à renforcer les logiques formelles de leurs spectacles, en proposant un travail d'écriture moins narratif ou en inventant des procédés scéniques apportant un regard renouvelé sur les textes. Ces changements s'opèrent à travers deux générations successives, au milieu des années 1950 puis, une décennie plus tard, au cœur des années 1960. Il ne faut pas sous-estimer les enjeux distinctifs qui se posent pour ces metteurs en scène et animateurs qui cherchent une place dans un univers de plus en plus concurrentiel, à la fois en raison de l'institutionnalisation du secteur, mais également de la démocratisation scolaire concomitante. En même temps que les normes en vigueur changent,

les dispositions favorisant la vocation artistique se transforment : tandis que le théâtre populaire favorisait des individus préparés à la vie collective et au don de soi (le format de la troupe nécessitait art de vie collective et capacité à vivre dans un certain dénuement, tout au moins les premiers temps), le théâtre qui émerge dans les années 1960 nécessitera lui des dispositions d'introspection intellectuelle en même temps qu'un goût pour la singularité. Ces changements vont ainsi favoriser des individus mieux dotés scolairement et socialement, en même temps que des propriétés charismatiques et d'originalité. Si ces dispositions propres au metteur en scène recoupent en partie celles du militant, ce n'est pas un hasard. La fonction sociale et civique du théâtre, loin de s'éteindre en même temps que le théâtre populaire, se fortifie tout au long des années 1960 à travers notamment la constitution d'une critique spécifique au théâtre public qui défend l'idée d'un théâtre utile à la société. L'Université va également contribuer à la légitimation de ces normes esthétiques et politiques, particulièrement avec le théâtre universitaire.

En réalité, c'est ce double processus d'autonomisation et de rencontre avec le monde social qui va être questionné en Mai 1968. Si l'intervention de l'Etat en matière culturelle est un motif de contestation, c'est d'abord la question de l'équilibre entre création autonome et relation au public qui est posée. Dans les années 1970, les agents vont ainsi être amenés à jongler avec cette apparente contradiction : comment toucher un public large tout en assumant un travail artistique plus formel, nécessitant la maîtrise, à l'instar des agents qui le produisent, des codes pour être appréhendés ?

La contradiction est d'autant plus douloureuse que la création et l'engagement sont, à la fin des années 1960, des antiennes nettement incorporées par les agents théâtraux, renforcés par la critique puis peu à peu par l'Université avec le Centre expérimental de Vincennes.

Si l'événement Mai 68 semble signer *a posteriori* la victoire du théâtre d'avant-garde sur le théâtre populaire, ce basculement est en réalité le fruit de profondes transformations qui ont émaillé le champ théâtral tout au long des années 1960. 1968 renforce les oppositions en même temps que les trajectoires militantes affirment la dimension radicale et politique du théâtre. Les normes esthétiques et politiques qui gouvernent le théâtre vont s'instituer de manière pérenne au point de s'objectiver quelques années plus tard dans les critères institutionnels qui fondent la reconnaissance des metteurs en scène. C'est ce double processus de gestion de la contradiction et de son institutionnalisation que la deuxième partie de cette thèse va s'attacher à analyser.

Partie 2

Les années 1970, entre engagement artistique et institutionnalisation de la création

Au lendemain de Mai 68, les agents du champ théâtral se trouvent dans une situation complexe. Certains tenants du théâtre populaire, encore à la tête de leurs Centres Dramatiques, voient leurs pratiques disqualifiées sur un plan tant politique qu'esthétique. Le caractère unificateur de leur théâtre est désormais concurrencé par un théâtre qui se veut politique.

Les directeurs de Maisons de la Culture sont également fragilisés dans leur fonction : tandis qu'ils ont précédemment intégré la séparation entre travail d'animation et travail artistique, ils sont désormais sommés de céder une partie du travail de mise en relation avec le public aux metteurs en scène au nom d'une création qui serait elle-même émancipatrice.

Les metteurs en en scène semblent avoir gagné sur tous les fronts, face aux animateurs du théâtre populaire comme face aux directeurs de Maisons de la Culture. Pourtant, leur position est ambiguë : ils revendiquent tout à la fois une affirmation franche de l'autonomie de la création face à l'animation, mais l'engagement politique qui est le leur et sur lequel ils fondent leur nouveau pouvoir impose de prendre en compte les publics (Chapitre 4). Les metteurs en scène ont par ailleurs attaqué les animateurs en raison de leur proximité avec l'Etat, mais leur position désormais dominante leur permet d'accéder à la direction d'un établissement public (Chapitre 5). Au début des années 1970, les metteurs en scène vont chercher à résoudre ces deux contradictions. Quant aux animateurs (issus du théâtre populaire ou des Maisons de la Culture), ils vont devoir ajuster leurs discours et leurs pratiques à ce nouvel état du champ.

Chapitre 4

D'un art social à un art « intrinsèquement politique » ? La formalisation de la subversion (années 1970)

« Un chœur de 400 ouvriers de tous âges, depuis dix ans jusqu'à cinquante ans. Comprenez-vous cet effet de voix ? Il nous semblait entendre le chœur des anges et des chérubins. Seulement les anges étaient des menuisiers, des imprimeurs et des orfèvres. » Friedrich Schiller, Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. R. Leroux, Aubier, 1976.*

« C'est un peu idiot de dire tout est politique, mais on ne pouvait pas séparer l'esthétique d'une pensée politique du monde. Mais cette pensée politique n'avait rien à voir avec la politique politicienne. Il s'agissait toujours de resituer les spectateurs –parce que les personnages les plus importants, c'est quand même les spectateurs dans le théâtre– de resituer les spectateurs dans leur monde, de les aider à y voir plus clair, de leur rappeler un certain nombre de choses oubliées. » Jean-Pierre Vincent, entretien, 20 juin 2014, Lyon

Comme nous l'avons analysé dans la partie précédente, les années 1960 signent la transformation des normes propres au champ théâtral public. Le théâtre populaire, basé sur des valeurs d'élargissement des publics et de représentation du répertoire classique, se voit déstabilisé par l'émergence de nouveaux principes formels et d'une politisation de la fonction de la représentation. L'engagement artistique est une norme déjà fortement instituée quand les événements de mai 1968 interviennent : le « moment 68 », sous l'apparence d'un profond

bouleversement, ne fera que renforcer le renversement déjà entamé depuis une décennie. Si la fonction politique du théâtre est radicalisée dans le discours des agents qui deviennent dominants, cet aspect n'ampute pas pour autant l'intérêt prêté aux formes.

Les agents en présence doivent donc faire évoluer leur carrière en prenant en compte ces deux éléments devenus indissociables de l'avant-garde. La réception des œuvres de Brecht en France à partir des années 1950 suggérait une appropriation renforcée de ces dernières tant elles semblaient convenir à cette double contrainte, mais l'influence du structuralisme tout autant que le développement d'une critique issue de la gauche radicale vont faire évoluer les pratiques dans un sens différent. Ce chapitre va tâcher de comprendre comment, tout au long des années 1970, les agents œuvrant au sein du champ théâtral (*outsiders* consacrés comme animateurs désajustés) vont résoudre l'équation et trouver leur manière propre de concilier engagement politique auprès d'un public élargi et radicalisation esthétique.

Il va s'agir de saisir ce phénomène à la fois à l'aune des trajectoires militantes des agents de notre cohorte, de l'évolution des influences esthétiques qui ont cours (à travers l'implication du champ de la critique comme de celui de l'université qui, nous l'avons observé, ont joué un rôle non négligeable dès le début des années 1960) ainsi que du contexte politique spécifique de ces années. Il nous faudra aussi prendre en compte l'intervention croissante des pouvoirs publics en matière culturelle, mais ce facteur fera l'objet d'un chapitre spécifique[1] tant il a eu une incidence forte sur le champ théâtral et le processus de professionnalisation et d'institutionnalisation qui a affecté ce dernier.

Les années 1970 représentent une période où semble se constituer un champ théâtral très en rupture avec les normes et les pratiques qui l'ont précédé, mais il ne faut pas céder à une lecture simpliste de l'histoire du théâtre et de l'art en général. Les metteurs en scène et animateurs considérés dans notre analyse continuent de s'inscrire –et même davantage qu'auparavant– dans la tradition de l'intellectuel engagé, récurrente depuis la fin du XIXe siècle[2]. Dans le prolongement du théâtre populaire, ils continuent ainsi de s'inscrire dans la tradition d'un engagement de type universaliste[3], pour la « défense de cause particulières au

---

[1] Voir chapitre 5 de cette thèse.
[2] Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels », 1880-1900*, éd. Minuit, 1990 ; Gérard Noiriel, *Les fils maudits de la République. L'avenir des intellectuels en France*, Fayard, coll. Histoire de la pensée, 2005.
[3] Gisèle Sapiro, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales,* 2009/1-2, n° 176-177, p. 8-31.

nom de valeurs universelles comme la liberté ou la justice[1] ». Cependant, la politisation des postures et des pratiques dans les années 1970[2] tend également à valoriser un engagement de type subversif, où « la transgression des normes éthiques et esthétiques […] les porte vers le radicalisme politique[3] ». Ces agents composent ainsi, tout au long des années 1970, entre ces deux formes d'engagement qui sont deux manières de justifier de leur position dans le monde social[4]. Il nous faut ainsi penser l'engagement au nom de l'universalité du théâtre comme une norme professionnelle qui se renforce durablement dans l'esprit de la majorité des agents à partir de la fin des années 1960 : cette norme prend ensuite des formes différenciées en fonction du contexte politique et des positions (artistiques, institutionnelles) des agents considérés. Cette posture d'intellectuel engagé va se pérenniser jusqu'à nos jours et ce, malgré la progressive dépolitisation des sujets abordés à partir de la fin des années 1970.

La transformation de l'appréhension du rôle politique du théâtre dans les années 1970 est le fruit de la politisation induite par les événements de mai 1968 (I) ainsi que des normes esthétiques qui se pérennisent tout au long de cette décennie (II). Cette contradiction grandissante entre engagement politique et radicalité formelle va finalement trouver sa résolution à la faveur d'un contexte intellectuel et politique spécifique (III).

I- L'après 68 : la définition d'un théâtre politique de gauche

Si nous avons abordé à plusieurs reprises la question politique à travers le caractère « engagé » des pièces montées ou bien la proximité de certains agents de notre cohorte avec le

---

[1] *Ibid.*

[2] Serge Proust a ainsi montré qu'à partir des années 1960, on assiste à une politisation générale des spectacles présentés (sujets abordés comme textes montés) ainsi qu'à une intervention croissante des artistes dans la sphère publique. Il précise qu'ainsi, les « metteurs en scène interviennent dans le champ politique au nom de valeurs universelles et se conforment ainsi au modèle français de l'intellectuel ». Il explique par ailleurs que la « dimension intellectuelle des metteurs en scène se manifeste par leur contribution à l'intellectualisation croissante du travail théâtral », que nous avons d'ailleurs mise en évidence dans le précédent chapitre (Serge Proust, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », Sociologie du travail, n°43, 2001, p. 471-489).

[3] Gisèle Sapiro, *ibid.*

[4] La typologie proposée par Gisèle Sapiro est utile pour positionner les agents dans différentes traditions d'engagement. En revanche, les positions des agents de notre cohorte ne correspondent pas véritablement aux modes d'engagement que sa typologie décrit. Deux facteurs essentiels déséquilibrent le modèle proposé : d'une part, les agents de notre cohorte se déclarent autonomes du politique tout en penchant vers une hétéronomie manifeste vis-à-vis de l'Étatrendant de ce fait leur position très ambiguë ; d'autre part, l'avant-garde qui émerge au début des années 1970 n'a jamais été à proprement parler dominée puisqu'elle a été soutenue par la fraction la plus dominante du champ dès ses débuts.

PCF ou le PSU, nous n'avons pas abordé jusqu'ici la croyance communément admise dans le champ théâtral en une appartenance « naturelle » du monde de la culture à la gauche. Le positionnement à gauche de l'écrasante majorité des signataires de notre cohorte ne fait aucun doute (nous n'avons trouvé aucune trace d'un engagement à droite chez les agents étudiés). Il s'objective à partir des années 1970 à travers toute une série d'éléments. La politisation nette des pièces montées vers la fin des années 1960 va de pair avec une posture politique beaucoup plus assumée que précédemment (on est passé d'un théâtre à vocation sociale à un théâtre plus politisé), ce qui est aussi dû au fait que Mai 68 va pousser les signataires de Villeurbanne à se positionner dans une autonomie plus radicale face à l'État. Le positionnement politique était jusqu'ici rarement assumé publiquement : il est probable que la croyance dans un théâtre de service public avait amené les différents animateurs à penser leur position dans un idéal de neutralité proche de celui des fonctionnaires[1].

En outre, la précocité –et la fragilité induite- du financement public ne permettait pas de prendre le risque de se mettre durablement à dos certains élus en raison de divergences politiques. Dans les années 1960, seuls certains animateurs œuvrant dans des localités communistes disent ouvertement leur appartenance … au Parti Communiste[2]. Le plus souvent, cette appartenance à la gauche communiste se traduit par l'expression de « compagnonnage » à travers le titre officieux de « compagnon de route du Parti Communiste » mais ne prend que rarement les traits d'un engagement public officiel. Dans les années 1970, les pratiques d'encartement ne se généralisent pas, mais l'engagement politique à gauche est plus assumé. La pérennisation de l'intervention publique en matière culturelle ainsi que la professionnalisation progressive des agents du ministère (qui se positionnent comme experts artistiques éloignés des conjonctures politiques[3]) réduisent le risque économique induit par un engagement politique trop visible. En outre, le programme commun, en donnant une place importante à la culture, semble objectiver l'appartenance de la culture à la gauche de l'échiquier politique.

---

[1] Cette neutralité affichée était également pour les agents une manière de légitimer le subventionnement de leur activité.
[2] Bernard Mounier par exemple prend sa carte au PCF quand il arrive à la direction de la Maison de la Culture du Havre, ville alors dirigée par un maire communiste.
[3] Ce phénomène est traité dans le chapitre 5 de cette thèse.

I.1- L'émancipation politique par le théâtre : un projet porté par les partis de gauche

I.1.1- La théorisation d'une politique culturelle municipale par le PCF au début des années 1970

Comme nous l'avons précédemment montré, plusieurs maires et adjoints communistes avaient initié une politique culturelle dans les villes qu'ils dirigeaient[1]. Au début des années 1970, le parti tâche d'homogénéiser les pratiques des différentes municipalités et de les élargir à l'ensemble des villes qu'il dirige[2]. Les politiques culturelles s'étaient le plus souvent constituées dans ces villes à la faveur de la rencontre d'un élu et d'un animateur, désireux, le premier de développer un travail d'action culturelle auprès de sa population, le second de trouver un lieu où travailler et un public à qui proposer ses spectacles. La politique culturelle menée est le fruit de ces deux volontés confrontées à des contextes territoriaux spécifiques et qui vont donner naissance à des modèles à géométrie variable : la relation à la population est pensée tour à tour dans la pratique amateur, dans une médiation autour des représentations théâtrales ou dans l'importation de spectacles en langue étrangère ; les programmations sont d'autant plus variables d'une ville à l'autre que les équipements sont de qualité et de dimensions très hétérogènes. A partir de 1971, des documents internes du parti nous indiquent le souci nouveau pour celui-ci d'homogénéiser ces pratiques. En effet, le succès des expériences d'Aubervilliers comme de Nanterre a contribué à constituer un « modèle » d'intervention plutôt populaire aux yeux d'une fraction d'un monde artistique qui s'évertue alors à penser la création comme indissociable de l'engagement. Ces deux tentatives, portées par des personnalités reconnues artistiquement comme Gabriel Garran et Pierre Debauche, sont saluées par l'avant-garde émergente (notamment, nous l'avons souligné, par le Festival mondial de théâtre universitaire de Nancy). Le PCF tâche ainsi de généraliser la recette qui aurait contribué à la réussite de ces aventures. C'est aussi, dans un contexte où le PCF perd de son aura face aux mouvements gauchistes, une stratégie pour réintégrer le monde artistique dans son giron.

---

[1] Voir chapitre 2.

[2] Sur la politique culturelle du PCF et ses relations avec les metteurs en scène, voir Benoît Lambert, Frédérique Matonti, « Les forains légitimes. Elus communistes et metteurs en scène, histoire d'une affinité élective », in Vincent Dubois (dir.), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle. XIXe-XXe siècle*, La documentation française, 1999, pp.333-360.

En novembre 1971, Maurice Soucheyre, élu communiste de la ville de Saint-Denis où il officie comme adjoint aux affaires culturelles, rédige un rapport relatif à l'activité culturelle des municipalités communistes[1] : quelques mois après les élections municipales de mars 1971, il s'agit de poser les principes généraux qui doivent guider les municipalités communistes en matière culturelle. Si, en effet, le congrès d'Argenteuil de 1966 avait entériné le principe de la liberté des artistes[2], il reste à réfléchir à l'objectif assigné aux équipes accueillies et aux équipements construits. Soucheyre plaide pour une « confrontation d'expériences au plan de l'information mutuelle, de la coordination[3]» conduisant à « une meilleure compréhension des essais » effectués dans différentes villes. L'action municipale du PCF s'oppose à celle du ministère des Affaires culturelles, la pierre d'achoppement étant le rôle de l'animation qui, selon Soucheyre, ne peut en aucun cas remplacer le travail de l'artiste:

> *« C'est un thème favori du ministère des Affaires culturelles. L'animation va tout régler […]. C'est détourner des solutions fondamentales qui sont politiques. C'est aussi appauvrir la vie culturelle en donnant une importance excessive et d'ailleurs illusoire à des hommes qui octroieraient à la culture ce qui est en contradiction avec les initiatives et les responsabilités irremplaçables des associations culturelles et des créateurs ».*

En mettant l'artiste au centre du dispositif, le parti rejoint là les prises de position des metteurs en scène qui ont signé la déclaration de Villeurbanne. Mais il rejette la théorie, qui a le vent en poupe à l'époque, selon laquelle l'art pourrait se passer de médiation[4]. Le Parti communiste insiste ainsi tout à la fois sur la nécessité de renforcer la position institutionnelle des artistes et sur l'importance des associations culturelles dans le travail d'éducation artistique qui doit être mené auprès de la population. Le PCF affirme par ailleurs la nécessité de séparer franchement la fonction politique de la fonction artistique (le politique étant, selon le discours en vigueur au sein du parti, l'apanage du prolétariat). Il s'oppose ici aux metteurs en scène de l'avant-garde qui, comme Planchon ou Vincent, revendiquent leur capacité à politiser le peuple.

---

[1] Archives PCF, section Intellectuels-culture, 261 J 10/118 « Municipalités communistes et culture (1971-1982) », Archives départementales de Seine-Saint-Denis, Bobigny.
[2] Marie-Lise Fayet, *Le Parti Communiste Français et la culture de 1956 à 1981 : Une exception culturelle dans le centralisme démocratique*, thèse d'études théâtrales sous la dir. d'E. Wallon, Paris X, 2011.
[3] Archives PCF, section Intellectuels-culture, 261 J10/118, op.cit.
[4] Il s'agit là d'une posture récurrente au sein de la gauche radicale à partir des années 1970. Elle a notamment été théorisée ultérieurement par Jacques Rancière et le collectif des « Révoltes Logiques » entre 1975 et 1981. Soucheyre considère que cette vision nie les réalités sociologiques du public et la lutte des classes. Nous reviendrons sur cette opposition, fondamentale des justifications qui vont opérer dans le champ théâtral à cette période.

Prenant le parti des artistes (mais pas des gauchistes), Soucheyre exhorte le PCF à faire mieux connaître sa position en matière culturelle auprès du champ artistique à travers la « *diffusion de […] revues spécialisées et d'initiatives particulières, par exemple d'organisation de débats*[1] ». Le PCF organisera ainsi, tout au long des années 1970, des débats[2] réunissant intellectuels affiliés au parti et artistes de divers horizons. Ces débats sont principalement orientés sur la défense de la liberté de l'artiste[3]. On y fustige également la conception gauchiste de la culture qui, en politisant la création, tend à donner aux artistes une place revendicative qui devrait échoir à la classe ouvrière. Face à ce risque, le Parti Communiste appelle au contraire à une autonomisation des pratiques artistiques du politique[4]. La voix du PCF en matière culturelle est également portée par de nombreuses publications dans *La Nouvelle Critique* (Lucien Marest, responsable de la culture au sein du parti y publie régulièrement des articles[5]) ainsi que dans *L'Humanité* (Jack Ralite s'exprime notamment très régulièrement dans des tribunes consacrées à la question culturelle[6]).

Les années 1970 sont ainsi l'occasion pour le PCF de se « rattraper » de sa conduite en Mai 68 : dépassé à sa gauche par les maoïstes, le parti reprend finalement les revendications du champ théâtral en rejetant tout à la fois les gauchistes et les gouvernements de droite qui se succèdent. Le PCF s'appuie pour cela sur la légitimité qu'il a acquise à travers les politiques culturelles mises en place dans certaines des municipalités qu'il dirige. Il est à l'époque le seul parti à défendre activement un programme spécifique en direction des artistes. Le programme

---

[1] Archives PCF, op.cit.

[2] Dans le champ théâtral, le PCF organise chaque année un débat de plusieurs jours dans le cadre du Festival d'Avignon. L'événement est animé par André Gisselbrecht, maître de conférences à l'Université de Vincennes et rédacteur au sein de la Nouvelle Critique ; Jean-Pierre Leonardini, jeune critique qui écrit dans plusieurs revues, contribue à diffuser l'information dans l'Humanité.

[3] Ainsi, en 1974, le débat organisé par le PCF à Avignon a pour sujet « La liberté de création et ses dimensions ». A. Gisselbrecht déclare le jour de l'ouverture du débat : « La création a un caractère irremplaçable. Ce n'est pas un luxe ni un ornement. Nous sommes résolument partisans de la libre confrontation des styles et des personnalités. Les Programme Commun rejette toute censure, car s'il y a censure, il n'y a plus libre confrontation ». Archives PCF, Section Intellectuels-culture – 261 J 10/118, Colloques Avignon, Archives départementales de Seine-Saint-Denis, Bobigny.

[4] J-P. Leonardini écrit dans un article intitulé « La place des intellectuels dans l'union du peuple de France », toujours dans le cadre du colloque organisé en Avignon en 1974 : « Nous sommes pour la création de pointe et nous proclamons la spécificité du travail créateur. On ne peut faire marcher du même pas le travail artistique et la vie politique et sociale. Nous voulons réussir, en France, la progression parallèle de l'avant-garde politique et de l'avant-garde artistique » (Archives PCF, ibid.).

[5] Lucien Marest publie ente autres en juillet 1976 un article intitulé « Quel avenir pour les Maisons de la Culture ? » où il fustige l'abandon d'une ligne politique forte concernant ces équipements.

[6] Jack Ralite est dès le début des années 1960 une figure emblématique de l'engagement culturel des municipalités en raison du travail qu'il a mené avec Gabriel Garran à Aubervilliers. Ralite est encore aujourd'hui très régulièrement invité dans les débats réunissant politiques et artistes.

commun signé en 1972 va contribuer à légitimer également le Parti Socialiste sur la question culturelle.

I.1.2 - La culture dans le programme commun et sa réception dans le champ théâtral (1972 - 1977)

Le programme commun de gouvernement est ratifié en juin 1972 par le Parti Communiste et le Parti Socialiste puis, un mois plus tard, par les radicaux de gauche. Ce programme commun « occupe une place particulière dans la gauche[1] » puisqu'il a été « à la fois le symbole de l'union de la gauche et de sa concrétisation, et le prétexte de sa désunion » en 1977. Foncièrement engagés à gauche pour des raisons contextuelles comme individuelles, les agents de notre cohorte et du champ théâtral tout entier ne sont pas insensibles aux transformations politiques qui s'opèrent alors.

Dans le prolongement du travail du Parti Communiste pour la mise en place de perspectives politiques concernant la culture, un chapitre du programme commun est consacré à « la vie culturelle[2] ». Reprenant peu ou prou le programme communiste, le chapitre insiste sur les vertus civiques des activités culturelles et sur l'importance de la liberté de l'artiste[3]. Insérée dans un programme commun fondé sur la lutte contre le capitalisme, la culture est présentée comme un moyen de lutte contre la rentabilité et le profit. Celui-ci propose, pour y remédier, la nationalisation d'une partie des équipements. La « création » est présentée comme ayant « une fonction irremplaçable dans la société », mais le programme se positionne également, phénomène assez nouveau, pour la défense d'un « statut matériel et moral » spécifique aux artistes. Enfin, dans le prolongement des expériences menées dans le cadre de la décentralisation théâtrale, il est proposé de développer des infrastructures culturelles dans les banlieues des grandes villes et dans les régions rurales, en insistant toujours sur la nécessité du plein emploi dans ces équipements comme dans les associations culturelles. Cette concentration sur les conditions d'emploi des artistes comme des salariés des équipements culturels répond

---

[1] Danielle Tartakowsky, Alain Bergounioux (dir.), *L'union sans unité. Le programme commun de la gauche, 1963-1978*, PUR, 2012, p.21.

[2] « Programme commun de gouvernement. Parti Socialiste - Parti Communiste (27 juin 1972) », *Bulletin Socialiste*, supplément au numéro de juin 1972, Première Partie « Vivre mieux, changer la vie », chapitre VIII « La vie culturelle », p. 5.

3 Il est indiqué que les activités culturelles « *viseront à assurer l'épanouissement de chaque citoyen. Les moyens d'invention et d'expérimentation seront accrus. La communication entre les individus sera favorisée. La liberté de création et d'expression sera garantie à chacun, notamment par l'abolition de toutes les formes de censure ou de précensure* » (ibid.).

d'une part aux revendications salariales entendues en mai 1968 au Théâtre National de Strasbourg[1] ainsi qu'aux demandes émanant du Syndicat national des entreprises d'action culturelle (SYNDEAC), créé peu de temps avant, en 1971[2]. Cet aspect répond par ailleurs à l'accord général qui a été trouvé entre le PS et le PCF et qui consiste à focaliser le programme commun sur les aspects économiques de la lutte anticapitaliste[3].

Ce programme d'union de la gauche bénéficie d'une réception mitigée au sein du champ théâtral. Pour ceux appartenant à la gauche radicale, il existe un risque de récupération de la question culturelle par le PS et le PCF. La revue *Travail théâtral*[4] incite ainsi en 1973, tout en « attaquant la droite », à « se méfier de la gauche »: la suspicion à l'égard du PCF se justifie par le refus des communistes d'accorder une fonction politique à l'artiste[5]. D'un autre côté, le programme commun représente, pour les agents œuvrant dans le champ, la reconnaissance du travail de création en même temps que l'assurance d'un soutien aux activités culturelles[6]. Pour la première fois, la culture occupe une place non négligeable dans un programme politique.

La réception de la mise en scène de *Toller* par Patrice Chéreau au TNP en 1973 est un signe que le programme commun suscite des réactions au sein du champ théâtral. Chéreau transpose là la mise en scène qu'il a faite du texte quelques années plus tôt au Piccolo Teatro de Milan. La reprise proposée à Villeurbanne offre une lecture resituée de la pièce, en langue française, dans le contexte politique de 1973. La pièce raconte l'histoire de Toller, jeune écrivain allemand, arrivé au pouvoir à la faveur de la constitution de la République des Conseils en 1919. La République des Conseils, qui est le fruit d'une « coalition » entre intellectuels anarchistes et ouvriers socialistes et communistes, s'est rapidement déchirée en raison des contradictions internes de ses fondateurs[7]. Pour les critiques de 1973, le parallèle entre l'histoire allemande et le programme commun tout juste signé est frappant et la mise en scène de Chéreau

---

[1] Les salariés du secteur culturel s'étaient en effet retrouvés à Strasbourg afin de faire converger leurs revendications.
[2] Nous reviendrons sur la création du SYNDEAC, son activité et ses effets sur le champ théâtral dans le cinquième chapitre de cette thèse.
[3] Danielle Tartakowsky, Alain Bergounioux, *L'union sans…*, op. cit., p.24.
[4] Revue fondée en 1970 et qui se positionne dans ses premières années en faveur d'un engagement radical du théâtre. Voir partie II du chapitre.
[5] Voir Julie de Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles, la revue Travail Théâtral (1970-1979),* L'entretemps, Montpellier, 2010 (chapitre « Les Politiques passés au crible », « Se méfier de la gauche »)
[6] La signature du programme commun revient régulièrement dans les entretiens que nous avons pu mener comme un signal de changement à venir pour la gauche. Il faut bien sûr tenir compte de l'analyse rétrospective qu'en font les agents, mais il semble cependant que ce programme commun a été relativement bien perçu à l'époque par les agents les moins radicalisés du champ.
[7] Raymonde Temkine, *Mettre en scène au présent*, vol. 2, L'âge d'homme, 1990, p.136.

est analysée comme une métaphore de la place de l'engagement de l'artiste dans un espace politique concurrentiel[1]. Celui-ci réfute cette lecture de la pièce, en assurant au contraire avoir voulu utiliser l'événement comme postulat esthétique. Cette anecdote nous en dit beaucoup sur le rapport de plus en plus distancié de Chéreau avec la fonction politique du théâtre (nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre). Elle est également un indice de la place du programme dans les discussions qui animaient le champ théâtral à l'époque et des interrogations que ce dernier soulevait : la question centrale consistant à penser le rôle de l'artiste et surtout sa place dans le cadre d'une union politique de la gauche.

I.1.3 - La fin des années 1970 : la lutte entre PS et PCF pour le monopole du discours sur la culture et les artistes

La rupture de l'Union de la gauche et la fin du programme commun en 1977 auront un effet important sur le positionnement politique des agents du champ théâtral. Selon Marie-Lise Fayet, on assiste alors au PCF à une tentative d'« ouvriérisation de l'alliance avec les intellectuels[2] » : le parti opère un déplacement de la question culturelle vers les enjeux liés au travail : l'entreprise devient le lieu fondamental de l'activité intellectuelle et culturelle à travers les comités d'entreprise. Quant à la création artistique, elle est traitée au prisme de la menace que le capitalisme fait peser sur elle (à travers la notion émergente d'industries culturelles).

Cette tentative d'ouvriérisation peut être comprise dans une logique de distinction du PCF face PS, qui a été le principal bénéficiaire du programme commun de gouvernement. En outre, la défiance du PCF est grande vis-à-vis des nouveaux militants à fort capital culturel qui se sont encartés après 1968 et qui soutiennent les intellectuels autonomes et menacent les élites du parti. Comme le montre Bernard Pudal[3], il s'agit surtout pour le PCF de reconquérir certains groupes sociaux qui commencent à lui faire défaut, comme les enseignants d'origine populaire ou les travailleurs immigrés.

Ce revirement provoque d'importantes désaffections dans les milieux intellectuels et artistiques, comme celle de Louis Althusser dès 1977. A son instar, plusieurs membres de notre

---

[1] Emile Copfermann, *Travail Théâtral* n°11, 1974.
[2] Marie-Lise Fayet, *op.cit.*
[3] Bernard Pudal, *Un monde défait. Les communistes français de 1956 à nos jours*, éd. du Croquant, coll. « Savoir/Agir », 2009.

cohorte, compagnons de route ou encartés, quittent le parti à ce moment-là[1]. La plupart sont des militants de fraîche date, qui avaient intégré le parti ou s'en était rapprochés après Mai 68 : ces derniers avaient placé un espoir un important dans le programme commun qu'ils percevaient comme un renouveau du Parti Communiste. Or, ils ne comprennent pas le retour à la rhétorique révolutionnaire. En outre, le PCF ne semble plus répondre à leurs attentes en matière de projet culturel. La désaffection pour le PCF se fait en grande majorité au profit du Parti Socialiste qui développe alors un discours offensif en matière culturelle, se rapproche du SYNDEAC[2] et du champ théâtral tout entier en s'octroyant notamment les services de Jack Lang, figure incontournable du théâtre d'avant-garde des années 1970.

Si les artistes et animateurs de notre cohorte se déplacent politiquement, ils se maintiennent toutefois à gauche de l'échiquier politique et ce, en assumant publiquement une opposition farouche aux politiques développées par la droite[3]. Les partis de gauche ont ainsi su tirer avantage politiquement de l'après-68 en instituant, au sein de leurs structures partisanes, l'idée de l'appartenance du monde culturel à la gauche comme une évidence. La construction de cette évidence doit bien sûr beaucoup au travail mené par les partis mais échoit également aux convictions des agents.

I.2- L'influence des socialisations politiques en Mai 1968

La conviction que le théâtre doit jouer un rôle éminemment politique s'est propagée au sein de l'avant-garde tout au long des années 1960[4]. Mai 68 doit cependant être pris en compte comme un vecteur de renforcement de cette logique militante qui va contribuer à radicaliser les postures de plusieurs membres de notre cohorte.

Afin d'articuler au mieux la transposition de dispositions primaires et secondaires dans le parcours militant et théâtral des membres de notre cohorte, nous nous sommes appuyées sur la typologie créée par Julie Pagis dans le cadre de sa recherche sur les effets de l'événement de

---

[1] Parmi eux, nous pouvons citer Bernard Mounier, Didier Béraud ou André Guittier (hors cohorte, codirecteur du théâtre de la Salamandre installé au Centre Dramatique du Nord à partir de 1974) qui ont déclaré en entretien avoir quitté (ou mis à distance) le parti à partir de la rupture du programme commun. Pour Bernard Mounier, « on n'a pas compris : si vous voulez, d'un coup, c'en était fini de la rénovation de la gauche » (entretien avec Bernard Mounier, La Rochelle, mai 2014). Notons cependant que pour ce dernier, le désencartement du PCF correspond peu ou prou à son départ du Havre, ville communiste, pour la Rochelle, alors dirigée par un maire MRG.
[2] Sur l'émergence du SYNDEAC, voir chapitre 5.
[3] Comme nous le verrons, c'est pourtant cette même droite qui contribuera à mettre l'avant-garde à la tête des principaux Centres Dramatiques Nationaux.

Mai 68 sur les trajectoires militantes[1]. Elle suggère l'existence de trois trajectoires idéales-typiques : des trajectoires où Mai 68 aurait simplement contribué à entretenir des dispositions militantes préexistantes. D'autres trajectoires dans lesquelles l'événement politique est venu renforcer voire constituer certaines dispositions. D'autres trajectoires enfin où Mai 68 n'a rien provoqué sinon l'indifférence des agents à son égard. Nous avons testé ce modèle[2] auprès des membres de notre cohorte afin de saisir le plus finement possible les effets corrélés des socialisations antérieures comme de l'événement sur le comportement et les croyances politiques de nos agents.

La présence des agents de notre cohorte sur la liste des signataires de la déclaration de Villeurbanne nous indique que tous ont, *in fine*, pris part (de manière active ou non) aux événements : le passage par ce modèle nous permet donc de prendre en compte le choc biographique qu'a pu constituer Mai 68 sans pour autant perdre de vue les trajectoires antérieures des individus. Ce modèle, que nous avons sensiblement adapté aux caractéristiques de notre cohorte, nous permet également de nous éloigner des analyses générationnelles – récurrentes s'agissant de Mai 68 - afin de comprendre si des éléments biographiques ou contextuels ont pu influencer le comportement politique des signataires de notre cohorte.

I.2.1 - L'indifférence à Mai 68 comme effet de marginalité dans le champ théâtral

Si tous les membres de notre cohorte ont signé la déclaration de Villeurbanne en Mai 1968, beaucoup d'entre eux sont restés assez indifférents aux événements et n'ont pas vu leurs pratiques militantes s'infléchir par la suite.

Trois catégories d'indifférents peuvent être repérées dans notre cohorte. Tout d'abord, certains directeurs de Maisons de la Culture font profil bas, tout à la fois parce que, assez conservateurs, ils ne se sentent pas directement concernés par les revendications et parce qu'ils

---

[1] Julie Pagis, *Mai 68, un pavé dans leur histoire. Evénements et socialisation politique*, Presses de la fondation nationale de sciences politiques, 2014 ; Julie Pagis, « Incidences biographiques du militantisme en Mai 68 », Sociétés contemporaines 2011/4 (n° 84), p. 25-51 ; ainsi que la thèse dont ces travaux sont extraits : Julie Pagis, *Les incidences biographiques du militantisme en Mai 68. Une enquête sur deux générations familiales: des «soixante-huitards» et leurs enfants scolarisés dans deux écoles expérimentales*, Doctorat de sciences sociales, ENS/EHESS, 2009.

[2] Sur les manières de tester un modèle, voir Florence Haegel « le Parti Cartel » in Y. Aucante, A. Dézé (dir), *Les systèmes de parti dans les démocraties occidentales, le modèle du parti cartel en question*, Paris, Presses de sciences po, 2012, p. 119-126.

doivent conserver leur poste. C'est le cas de Philippe Bonzon, alors directeur de la Maison de la Culture de Nevers :

> *« En 68, je trouvais qu'il y avait beaucoup de bruit pour pas grand-chose. J'ai pas été lancer des pavés comme certains de mes amis, j'épousais les causes populaires bien sûr, mais à Nevers, c'était pas très simple parce que le maire était de droite. […] Mon cœur était évidemment du côté des rebelles mais la façon dont les choses se sont faites me plaisaient pas du tout[1] ».*

Si d'autres signataires de la déclaration restent indifférents à l'événement, c'est parfois en raison de leur position marginale dans le champ (géographique, institutionnelle et souvent artistique) qui ne leur permet pas de se sentir légitimes dans le débat qui a cours à Villeurbanne. C'est le cas de Dégoutin, Wilson, Guichard, Floriet, Lesage, Parigot ou Renaudin qui, tous issus du théâtre populaire, n'ont jamais donné de couleur politique à leur travail. Les événements de mai 1968 vont contribuer à renforcer la faiblesse de leur position institutionnelle et à démonétiser encore davantage leur parti-pris artistique et politique[2]. Henri Dégoutin explique s'être senti encore plus marginal lors des assises de Villeurbanne :

> *« - Les assises de Villeurbanne, j'y étais…*
>
> *- Et alors… ?*
>
> *- Ben, j'étais un peu marginal…*
>
> *- Pourquoi ?*
>
> *- Parce que je me trouvais au milieu d'une bande de vrais professionnels, qui n'avaient jamais fait que ça… Et moi, avec mon ascendance d'amateur, je me sentais un petit peu mouton noir quand même… J'y ai pris des choses quand même mais je me sentais encore plus marginal que d'habitude…[3] »*

Il existe enfin une dernière catégorie d'indifférents, constituée par des agents reconnus artistiquement qui restent en retrait des événements : il s'agit d'Antoine Bourseiller, de Marcel Maréchal et d'André Reybaz. Leurs spectacles sont unanimement reconnus pour leur qualité artistique comme pour le regard « politique et poétique » qu'ils sont supposés porter sur le

---

[1] Entretien avec Philippe Bonzon, 9 février 2014, Villeurbanne.

[2] Précisons que si Wilson et Lesage ont une position institutionnelle pour le moins centrale (Wilson est le directeur du TNP à Paris, et René Lesage est à la tête de la Comédie des Alpes de Grenoble avec Bernard Floriet), ils n'en sont pas moins marginalisés par leur ancrage esthétique, très marqué par le théâtre populaire. Mais c'est leur position institutionnelle même qui contribue à les ringardiser : Wilson incarne le théâtre porté par Vilar, alors vivement critiqué ; Lesage est à l'époque dépassé par la création de la Maison de la Culture de Grenoble qui fragilise sa position locale.

[3] Entretien avec Henri Dégoutin, 5 mai 2014, Nancy.

monde. C'est certainement en raison de leur position artistique, détachée du théâtre populaire et indirectement politique, que leur indifférence aux événements ne va pas contribuer à les disqualifier.

I.2.2 - La découverte du militantisme : de l'engagement implicite à la revendication politique

Chez quatre membres de notre cohorte, Mai 68 va au contraire encourager une attention soutenue à la question politique dans les années qui suivront les événements, tandis qu'elle était auparavant quasiment inexistante chez eux ou, tout au plus, implicite.

- *La politisation de l'engagement populaire : Guy Rétoré et Maurice Sarrazin*

Parmi eux, deux metteurs en scène intègrent cette catégorie : il s'agit de Guy Rétoré et de Maurice Sarrazin. Il peut paraître surprenant de situer leurs parcours dans une perspective comparative en raison du différentiel de reconnaissance artistique dont ils ont ensuite été l'objet. Pourtant, il nous semble que pour chacun d'eux, les événements de Mai 68 ont contribué à formaliser des revendications qui étaient jusqu'alors tacites. Ils défendent tous deux avant 1968 un théâtre fortement inspiré des préceptes populaires de Jean Vilar. Issus de milieux populaires, et relativement marginaux en raison de leur ancrage géographique (Rétoré dans le XXe arrondissement de Paris et Sarrazin à Toulouse[1]), ils sont cependant repérés par la presse et le ministère des Affaires culturelles pour leurs mises en scène des classiques (Rétoré bénéficie cependant de meilleures critiques concernant l'aspect esthétique de son travail). Ils vont participer de manière sommaire à Mai 68, restant spectateurs des assises de Villeurbanne[2].

En revanche, l'analyse de leurs pratiques après 1968 nous indique une inflexion très nette de leur position politique. Rétoré devient l'ambassadeur de Brecht à Paris puisqu'il monte un bon nombre de ses pièces et ce, tardivement, jusque dans les années 1980. Il accueille également dès 1968 un spectacle d'Armand Gatti, auteur dramatique réputé pour son engagement politique. Sarrazin, s'il reste marginal en termes de reconnaissance artistique, se distingue lui aussi par l'accueil, plusieurs années durant, de Gatti dans son théâtre du Grenier de Toulouse, où sont joués des textes à teneur éminemment militante. Ces changements paraissent soudains

---

[1] Pour Rétoré, il n'est pas simple de s'imposer face aux théâtres nationaux parisiens (Odéon, Comédie Française, TNP), qui plus est dans le quartier de Ménilmontant, alors encore très populaire.
[2] Les archives nous montrent qu'ils sont peu intervenus lors de la rédaction puis dans le cadre du comité permanent qui se met en place dans le mois qui suit, en juin 1968.

au regard de leurs trajectoires militante et professionnelle. Sarrazin comme Rétoré ont en effet fait preuve d'une exceptionnelle capacité d'ajustement au contexte politique de l'après-68. Cela peut d'abord se comprendre par la liberté dont ils bénéficient dans les lieux qu'ils dirigent et qui est telle parce qu'ils ont contribué à les fonder. Cette capacité d'adaptation peut également être comprise à l'aune de leurs trajectoires d'*outsiders* issus de milieux populaires : tous deux avaient déjà eu à adapter leurs discours et leurs pratiques à un champ théâtral dans lequel ils n'étaient pas légitimes. Mai 68 nécessite pour eux un travail d'ajustement assez similaire. Leur attachement au théâtre populaire s'était principalement fondé sur leurs origines sociales : Mai 68 va simplement contribuer à politiser cet attachement premier.

- *Le renforcement de l'engagement syndical patronal : Georges Goubert et Philippe Tiry*

Deux animateurs intègrent par ailleurs cette catégorie des « convertis » au militantisme : il s'agit de Georges Goubert et de Philippe Tiry, pour qui ce militantisme relève toutefois d'une posture professionnelle et non pas artistique. Ces deux agents ont eu une trajectoire professionnelle marquée par la pratique d'un théâtre de la décentralisation peu politisé.

En raison de leur position au sein de l'ATAC[1], ils seront toutefois désignés co-rédacteurs de la déclaration de Villeurbanne en 1968. Ils prennent part aux débats et aux discussions et sont ainsi amenés à faire évoluer leur point de vue sur la politique de Malraux en matière théâtrale. Tandis que l'ATAC était d'abord un organe de discussion (« L'ATAC nous avait juste permis de nous connaître un peu mieux, c'est tout… On faisait connaissance les uns avec les autres… [2]»), la réunion de Villeurbanne les amène à assumer une posture représentative et militante : acculés par les syndicats de salariés, les directeurs de théâtre se retrouvent en situation de s'éveiller eux aussi aux revendications sectorielles (« ça, ça a été complètement fou ! C'était comme si rien n'existait, on construisait tout à nouveau, on cassait tout ! On mettait en cause le statut des Maisons de la Culture, enfin…[3] »).

Tous deux vont par la suite assumer une position plus affirmée dans leur engagement : l'un, Georges Goubert, en initiant la fondation du syndicat patronal du théâtre, le SYNDEAC, l'autre, en assumant une posture professionnelle centrale en tant que directeur de Maison de la

[1] Ils sont membres du bureau de l'association. Voir annexe.
[22] Entretien avec Georges Goubert, 11 mars 2014, Paris.
[3] Ibid.

Culture puis en tant que fondateur de l'Office National de Diffusion Artistique (ONDA)[1]. Contrairement aux deux individus précédents, Mai 68 n'a pas eu d'incidences sur leurs trajectoires en termes de pratiques militantes, mais a cependant contribué à leur faire prendre pleinement conscience de leur position au centre du dispositif professionnel qui est en train de se construire. Mai 68 est un épisode qui leur permet d'intégrer durablement les croyances qui vont être plus tard constitutives du champ théâtral (création et démocratisation) et sur lesquelles ils s'appuieront pour jouer de cette position centrale pour la suite de leur carrière.

I.2.3 - L'entretien de dispositions militantes ou l'adaptation au contexte

Chez certains agents déjà ancrés politiquement, Mai 68 va simplement contribuer à entretenir leurs dispositions militantes. Pour une partie d'entre eux, leurs ressources militantes leur permettront de s'adapter aux événements et d'éviter d'être dépassés ; pour d'autres, ces ressources renforceront leur légitimité au sein du champ théâtral.

- *Quand les ressources militantes évitent la disqualification politique : Barrat, Dauchez et Fornier*

Pierre Barrat, Philippe Dauchez et Jacques Fornier vont user de leur ancrage partisan pour s'adapter au contexte qu'offre Mai 68 : si tous les trois sont des « compagnons de route du Parti Communiste », cet engagement n'entraîne pas chez eux de pratiques militantes à proprement parler. C'est leur réputation qui leur sera utile lors des événements de Mai 68 qu'ils ne soutiendront d'ailleurs que timidement, le plus souvent en raison de positions spécifiques dans le champ : Pierre Barrat s'est engagé dans le théâtre lyrique et s'est ainsi éloigné des réseaux militants du théâtre populaire. Dauchez est alors le tout jeune directeur d'une petite Maison de la Culture (celle de Firminy), une position institutionnelle qui ne lui donne que peu de poids dans les débats. Enfin, Fornier, qui a toujours été discret dans son engagement, se laisse volontiers représenter par Francis Jeanson, alors co-directeur avec lui de la Maison de la Culture en Préfiguration de Châlon-sur-Saône. S'ils ne prennent pas véritablement part aux événements, leur étiquette partisane leur évite une disqualification politique.

[1] Nous reviendrons sur la trajectoire de Philippe Tiry à la fin de ce chapitre.

- *Quand Mai 68 consacre des pratiques militantes antérieures : Garran, Debauche et Mounier*

L'ancrage partisan est en revanche plus bénéfique pour les agents encartés au Parti Communiste : c'est le cas dans notre cohorte de Gabriel Garran, Pierre Debauche et Bernard Mounier. Tous ces agents ont, bien avant 1968, mis en place un travail d'animation en direction des publics populaires de leurs villes d'implantation. Mai 68 va agir comme un vecteur de renforcement de leur position. Tous trois seront très actifs pendant les événements, tant à Villeurbanne que dans leurs théâtres. Et leurs établissements serviront de modèles à d'autres membres du champ. Mai 68 entretient ainsi les positions précédentes de ces trois agents, allant même jusqu'à renforcer leur légitimité, ce qui leur donnera accès à une position assez centrale par la suite.

- *L'ajustement des militants de l'éducation populaire : Tréhard, Monnet, Jauneau*

D'autres signataires, déjà politisés, vont devoir ajuster leurs dispositions militantes aux changements qui s'opèrent en mai 1968. C'est le cas par exemple de Jo Tréhard qui, s'il n'est pas encarté dans un mouvement partisan, a en revanche incorporé des dispositions militantes religieuses de longue date. Issu des mouvements catholiques de gauche, Tréhard va politiser cet engagement religieux à l'aune de Mai 68 sous l'effet du déplacement social qui est le sien au sein du champ théâtral. Sa position institutionnelle (en tant que directeur du théâtre de Caen) et sa réputation de découvreur (notamment de Vitez) amènent l'animateur qu'il est à transférer ses croyances dans les logiques esthétiques qui se mettent en place dans les années 1960. Il va nettement politiser cette posture en mai 1968, poussé notamment par la détérioration de ses relations avec le maire conservateur de Caen[1]. De la même manière, Monnet et Jauneau, issus eux des mouvements d'éducation populaire et politisés dans les milieux laïques, vont également, dans la lignée de leurs engagements précédents, soutenir le mouvement de mai 1968.

[1] Voir Julie Pagis, « La politisation d'engagements religieux. Retour sur une matrice de l'engagement en Mai 68», Revue française de science politique 2010/1 (Vol. 60), p. 61-89.

I.2.4 - Le renforcement de dispositions militantes récentes : vers la radicalisation de la fonction politique du théâtre

Julie Pagis montre enfin dans ses travaux que Mai 68 a constitué pour certains membres de sa cohorte un choc biographique qui a amené à radicaliser leur posture militante. Mai 68 a contribué dans le cas de certains signataires de la déclaration de Villeurbanne à deux types de renforcement. Pour la plus jeune génération, l'événement a radicalisé les revendications, très souvent dans le contexte d'un engagement maoïste. *A contrario*, Mai 68 a renforcé les plus anciens dans leurs convictions antérieures qui avaient sous-tendu leur « vocation » artistique.

Cette courte partie va s'attacher à comprendre les trajectoires de la jeune génération. Ces trajectoires concernent sept membres de notre cohorte : il s'agit de Roger Planchon, Jacques Kraemer, Jean-Pierre Vincent, Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine et Jacques Blanc. A l'exception de Roger Planchon (né en 1931), il s'agit des membres les plus jeunes de notre cohorte (ils sont nés entre 1938 et 1944). Dans ce cas, l'effet générationnel sur l'engagement est avéré : cela se comprend sans doute par le fait que les modes de socialisation ayant conduit à la politisation de ces individus offraient des ressources utiles pour s'engager dans les principes théoriques et pratiques qui ont fondé les revendications de Mai 68.

- *La radicalisation des pratiques en direction des ouvriers : Jacques Kraemer et Roger Planchon*

Jacques Kraemer n'a jamais intégré les mouvements gauchistes : issu d'une famille de mendésistes, Kraemer se rapproche du mouvement communiste sous l'influence de sa compagne, alors qu'il est étudiant à la rue Blanche à Paris. C'est la guerre d'Algérie – dans le cadre de laquelle il a effectué son service militaire – qui va déclencher son adhésion au Parti Communiste. Quand arrive Mai 68, il est un militant actif depuis une dizaine d'années déjà, ce qui explique très certainement son manque d'attirance pour les mouvements gauchistes (« Le réalisme cégétiste, communiste, je voyais qu'il était fondé. Ils se sont pas laissés aller au vertige gauchiste quoi…[1] »). Sans compter qu'il n'est pas à Paris pendant les événements, mais en Lorraine, où le Parti Communiste est très implanté. En revanche, les événements de Mai 68 vont contribuer à radicaliser ses pratiques (approche des publics, répertoire plus politique) et à l'asseoir comme auteur à part entière puisqu'il écrit à ce moment-là *Splendeur et misère de*

[1] Entretien avec Jacques Kraemer, *op.cit.*

Minette la Bonne Lorraine afin de toucher les ouvriers lorrains. Pour Kraemer, Mai 68 représente une opportunité de légitimer ses pratiques antérieures. Fervent communiste, défenseur d'un théâtre populaire (c'est-à-dire adressé au peuple), Kraemer travaille au sein de son théâtre populaire de Lorraine depuis déjà 1963 : le plus souvent isolé et relativement peu soutenu par les pouvoirs publics, il a arpenté les villes ouvrières pour prêcher la parole brechtienne. Mai 68 le conforte dans ses engagements, puisque à ce moment, enfin, « *tout le monde croyait à la révolution, il n'y avait que les réacs demeurés qui n'y croyaient pas*[1] ». Il peut alors radicaliser sa démarche et l'affirmer haut et fort puisqu'elle est légitimée par plus légitimes (parisiens, avant-gardistes, etc.) que lui.

Planchon prendra lui aussi un tournant radical mais qui se traduira par un engagement gauchiste assumé : ce tournant peut s'expliquer par le fait qu'il n'a jamais adhéré officiellement au Parti Communiste, n'en restant qu'un compagnon de route. En ce sens, il n'a jamais milité activement au sein d'un organe et n'a donc pas intégré cet ethos militant et partisan qui avait contribué à maintenir Jacques Kraemer dans le giron du parti. Cet engouement soudain de Planchon pour le maoïsme peut également se comprendre en termes de position : consacré et reconnu institutionnellement, Planchon ne risque rien à politiser ses pratiques. Alors qu'il mène déjà un travail conséquent dans les usines des environs de Villeurbanne, Mai 68 est l'occasion pour lui de valoriser ces expériences comme subversives. Cette nouvelle légitimité, qui se double de la précédente, lui permet de se positionner en chef de file du théâtre public lorsqu'il appelle à la réunion de tous les directeurs de théâtre à Villeurbanne, dans le lieu qu'il dirige. Nous le verrons dans la prochaine partie de ce chapitre, si Mai 68 contribue à radicaliser immédiatement sa posture et son discours, ses pratiques ne seront pas marquées durablement par l'événement.

- *Différents usages d'une socialisation gauchiste : Jacques Blanc, Ariane Mnouchkine et Jacques Blanc*

Il nous faut enfin traiter des cas les plus emblématiques de notre cohorte, à savoir de Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent, Jacques Blanc et Ariane Mnouchkine qui sont tous réputés avoir « pris le pouvoir » à la suite des événements de Mai 68. Tous les quatre ont bénéficié d'une socialisation commune au sein du réseau du Théâtre Universitaire, qui est alors

[1] *Ibid.*

très influencé par l'UNEF[1]. Comme une bonne partie des étudiants militants, ils sont alors tous les quatre marqués par le développement des groupes d'extrême gauche et la diffusion, dans des franges plus larges de la jeunesse, d'une « vulgate marxiste » qui sert à déchiffrer le monde social[2]. Cette lecture marxiste du monde s'intègre à leurs conceptions du théâtre qui devient un instrument politique de lutte (anti-bourgeois, au service des ouvriers) en même temps qu'un laboratoire de nouvelles formes de gestion (Sociétés coopératives ouvrières de production, modèle autogestionnaire, etc.).

Cette socialisation commune n'aplanit toutefois pas l'hétérogénéité des trajectoires. Patrice Chéreau adhère à la vulgate maoïste en 1968 mais s'en détache ensuite rapidement : échaudé par son travail d'animation à Sartrouville (qui l'a ruiné financièrement), il va rapidement revenir sur cet engagement. La précocité de sa consécration ainsi que son investissement dans le travail formel vont rapidement surpasser l'aspect politique de ses pièces. Mai 68 contribue ainsi à le positionner comme un jeune metteur en scène politiquement radical, dans la droite ligne des précédentes années, mais va paradoxalement lui permettre d'assumer *in fine* une posture plus autonomisée de l'art.

Le processus est très différent pour Jean-Pierre Vincent ou pour Jacques Blanc puisque Mai 68 représente pour eux un moyen d'accéder à une position plus avantageuse. Tous deux militants à l'UNEF, ils servent de passerelles entre l'Université et les théâtres dans lesquels ils ont déjà pris pied. Jacques Blanc joue ainsi le relais entre l'Université de Lyon et le Théâtre de la Cité de Roger Planchon ; Jean-Pierre Vincent fait de même avec le théâtre de Sartrouville où il est animateur, aux côtés de Patrice Chéreau. Encore peu (re)connus, encore jeunes, Mai 68 fait non seulement écho à leur engagement marxiste (qu'ils ont développé durant les années précédentes et dont ils maîtrisent les fondements[3]), mais leur offre également un formidable

---

[1] Jean-Jacques Hocquart, en charge du département culturel de l'UNEF, va en effet contribuer à la restructuration de la FNTU et va y défendre un théâtre plus radical, accompagnant ainsi la critique du théâtre populaire des aînés. La politisation des mots d'ordre au sein du mouvement du Théâtre Universitaire est ainsi éminemment corrélée avec le développement de l'UNEF à la même période. Voir Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, éd. de l'Amandier, 2008, p.117-128.

[2] Gérard Mauger, « Gauchisme, contre-culture et néo-libéralisme : pour une histoire de la « génération de Mai 68 », in Jacques Chevallier (dir.), *L'identité politique*, Paris, PUF, 1994, p. 206-226 ; Philippe Juhem, «Entreprendre en politique de l'extrême gauche au PS : la professionnalisation politique des fondateurs de SOS-Racisme », Revue française de science politique, vol. 51, n°1-2, 2001, p. 131-153 ; Lucie Bargel et Karel Yon. « Entre AJS, UNEF et MJS. La socialisation militante à travers les réseaux politico-syndicaux », Journée *d'Etudes Carrières militantes et trajectoires professionnelles : l'engagement dans les mouvements étudiants comme lieu de socialisation politique*, Triangle, 2006, Lyon, France.

[3] Jacques Blanc est alors d'obédience maoïste, tandis que Jean-Pierre Vincent est proche du PCI et se déclare « marxiste non communiste » (entretien avec JP Vincent, *op.cit.* et avec Jacques Blanc, 6 mai 2014, Paris)

tremplin qui leur permettra de développer un capital relationnel décisif pour la suite de leur carrière. Rien d'étonnant donc à ce qu'ils cultivent cet esprit « soixante-huitard » pendant quelques années après 1968 : la croyance en la révolution est alors d'autant plus forte pour eux en 1968 qu'ils n'ont pas encore eu à s'ajuster aux contraintes institutionnelles que suppose la direction d'un lieu (comme Planchon ou Chéreau par exemple).

Mai 68 a des effets sensiblement différents chez Ariane Mnouchkine : issue d'un milieu bourgeois d'artistes et de producteurs de cinéma, elle n'éprouve sans doute pas le même besoin de se constituer un réseau relationnel (tandis que Vincent et Blanc sont eux issus de milieux moins favorisés[1]). Mnouchkine, plus discrète dans ses pratiques militantes, n'en défend pas moins en 1968 une posture radicale :

> *« Les meneurs de 68 - à quelques exceptions près - étaient des gens de pouvoir. Ils sont devenus des grands directeurs de journaux, des conseillers de ministres, des chefs de cabinet... Nous, nous voulions le pouvoir absolu, mais seulement sur notre jardin[2] ».*

Mai 68 va contribuer à politiser son répertoire sans qu'elle recoure pour autant à la vulgate marxiste qu'elle avait précédemment appréhendée au sein du Théâtre Universitaire. Elle retiendra en revanche de ces années le modèle autogestionnaire et horizontal pour sa troupe, qu'elle n'a cessé de revendiquer depuis[3]. Si les années 1960 puis Mai 68 contribuent à un ajustement de ses pratiques, Mnouchkine se positionne pourtant en retrait des événements. Comme Planchon ou Chéreau, sa réputation n'est plus à faire puisque ses spectacles ont déjà bénéficié de critiques très positives. Sa position hors de l'institution lui permet par ailleurs de rester en dehors des débats professionnels qui ont cours en 1968. Elle va par la suite développer un théâtre se revendiquent politique mais cet engagement passera essentiellement par la défense d'un théâtre historique, ce qui est un bon indice du capital culturel qui est alors le sien et qui lui permet d'ébaucher les bases d'un théâtre érudit.

I.2.5 - Le renforcement de dispositions militantes anciennes et le désajustement politique

Mai 68 a ainsi contribué à renforcer des engagements précédents. Mais l'événement a également eu un effet contradictoire sur trois de nos signataires.

---

[1] Vincent est fils de petit fonctionnaire et Blanc fils d'instituteurs.
[2] Ariane Mnouchkine, in *La décentralisation théâtrale, le temps des incertitudes*, dir. Robert Abirached, Actes Sud Papiers, 1995.
[3] Le théâtre du Soleil devient d'ailleurs Société Coopérative Ouvrière dès 1964.

Jean Dasté, comme Hubert Gignoux ou encore Didier Béraud font état de trajectoires professionnelles qui s'interrompent assez nettement après Mai 68 et cela nous semble précisément lié à leur posture pendant et juste après les événements. Comme nous l'avons analysé dans le deuxième chapitre de cette thèse, tous trois ont été très marqués par le théâtre populaire tel qu'il était pratiqué dans les troupes et ont fondé leurs pratiques sur ces préceptes. Ils ont tous cependant su s'adapter aux nouvelles conjonctures politiques ou esthétiques qui émergent dans les années 1960. Paradoxalement, Mai 68 va avoir pour effet de renforcer la vocation première de ces ajustés de longue date[1]. A cet égard, ils vivent pourtant l'événement Mai 68 assez différemment.

Sommé d'assister aux réunions de Villeurbanne en raison de son statut de directeur de la comédie de Saint-Étienne et de sa proximité géographique, Dasté n'en tempête pas moins contre Planchon, dont les élans maoïstes et les revendications de création l'agacent[2]. En revanche, dans la lignée de ses convictions précédentes, il semble apprécier « cette possibilité exceptionnelle de communiquer, de se « sourire ». Les notables étaient détrônés[3] », dit-il.

Gignoux, lui, prend une part beaucoup plus active dans les débats qui ont cours à Villeurbanne : intégré dans l'équipe de rédaction de la déclaration, il prend rapidement une place importante au sein du comité permanent de Villeurbanne, sans doute en raison de la centralité qui est la sienne dans le réseau théâtral. Pourtant, s'il soutient les revendications des salariés et des étudiants, il est dubitatif concernant les revendications du secteur théâtral. Cette « réunion de patrons » le plonge « *dans un malaise qui [s'accroît] bientôt, à Villeurbanne, quand [il a] le sentiment que certaines de [leurs] revendications sont chimériques, notamment celle du « pouvoir au créateur », c'est-à-dire d'une telle hégémonie de [leur] compétence artistique [qu'ils auraient] un droit naturel, intangible, aux subventions, sans assumer un autre devoir que de créer selon [leurs] désirs*[4] ». S'il faut prendre cette citation avec toutes les précautions nécessaires en raison de l'aspect posthume de sa rédaction, elle semble néanmoins corroborer les déclarations et pratiques qui seront les siennes peu après Mai 68. Enfant de

---

[1] Un peu comme Charles Suaud indique que ce qui était perçu comme un abandon de l'Eglise chez les prêtres ouvriers représentait pour eux un renforcement de la vocation sacerdotale, il nous semble que l'abandon du champ théâtral représente, tout au moins pour Dasté et Gignoux, un renforcement de la vocation populaire du théâtre (Charles Suaud, *op.cit.*).
[2] Jean Dasté, *Voyage d'un comédien*, Théâtre Ouvert Stock, 1977.
[3] *Ibid.*
[4] Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale*, L'aire théâtrale, Lausanne, 1984.

l'éducation populaire, proche de la CGT et du Parti Communiste, Gignoux a été socialisé dans des univers où l'esprit collectif est intériorisé comme allant de soi.

Enfin Didier Béraud, nous l'avons vu, animateur convaincu de l'excellence du fonctionnement associatif, fervent militant des Maisons de la Culture, va se positionner rapidement contre Planchon et ce qu'il juge être un « modèle patriarcal[1] ».

Mai 68 amène ces trois individus, qui s'étaient jusque-là admirablement ajustés aux transformations dont le champ théâtral avait fait l'objet, à contester de manière assez radicale les normes qui sont en train de s'imposer à tel point qu'un retour aux sources du théâtre populaire et de l'animation s'impose à eux. En ce sens, Dasté comme Gignoux sont tout aussi critiques que Planchon ou Vincent quant à la politique de Malraux, mais les remèdes qu'ils défendent sont diamétralement opposés. Les trajectoires post-68 de ces individus nous indiquent bien l'effet qu'a pu provoquer Mai 68, venu révéler un désajustement chez eux plus fort et plus profond peut-être qu'il n'y paraissait.

Chez Dasté, la reconversion se traduit par la pratique : il redevient comédien et part avec masques et valise sillonner les campagnes à la recherche du public populaire. Gignoux, lui, décide d'assumer son positionnement politique puisqu'il s'encarte dès son départ de Strasbourg au Parti Communiste en même temps qu'il milite au sein de la CGT pour la défense des comédiens[2]. Enfin, Béraud, plus jeune, a encore une longue carrière à mener et doit trouver un cadre dans lequel opérer sa reconversion : il trouve dans la télévision régionale de quoi satisfaire son idéal de diffusion de la culture à un large public.

I.3- Le renouvellement des thèmes politiques et des approches des publics

Mai 68 contribue à politiser assez nettement les pratiques des individus les plus enclins à l'être, qu'ils aient été « convertis » ou « renforcés » par l'événement dans leur engagement. Les tentatives d'un théâtre indépendant, ayant vocation à politiser, abondent et prennent différentes formes : une relation directe aux spectateurs est mise en place, en même temps que le répertoire est nettement politisé. La révolution ne s'opère pas que sur la scène mais également dans les pratiques collectives revendiquées par les troupes.

---

[1] Entretien avec Didier Béraud, op.cit.
[2] Il intègre le Syndicat français des acteurs (SFA), rattaché à la CGT.

I.3.1 – Mettre en place une relation directe aux spectateurs

La déclaration de Villeurbanne avait insisté sur l'existence d'un « non-public », incarné par les fractions les plus populaires de la société française, et qui, malgré le processus de décentralisation dramatique, ne franchissait toujours pas la porte des théâtres[1]. Dès juillet 1968, on assiste à diverses expériences de rapprochement avec les classes populaires et particulièrement le monde ouvrier.

Roger Planchon qui, comme nous l'avons esquissé dans le deuxième chapitre, dispose déjà d'un réseau syndical lui permettant un accès direct au monde ouvrier, initie plusieurs actions dans les usines de l'agglomération lyonnaise, où il souhaite expérimenter une nouvelle relation au « non-public ». Dans les débats qui ont cours à Villeurbanne, il s'était en effet dit fermement opposé à l'action culturelle telle que pratiquée précédemment et avait défendu aux côtés de Francis Jeanson la nécessité d'inventer des rapports nouveaux avec le non public :

> *« [Il ne s'agit pas de] renier l'attachement à une culture déjà là mais de faire en sorte que ce non public puisse se situer, se dire, s'exprimer, etc. (ensuite il pourra accéder aux œuvres du passé). Il ne faut pas confondre le non-public (une masse inexistante sur le plan culturel) et le public potentiel (qui lui peut être atteint avec les relations publiques, la publicité, une politique tarifaire). Il faut poser le problème politique en termes culturels, la politisation consiste à vouloir fournir des prises réelles sur les différents langages de notre époque ; le langage se parle tout seul à travers nous, nous en avons perdu le maniement et la métrique ; l'action culturelle ne s'adresse pas aux masses : elle est une enquête active et permanente, créatrice de rapports nouveaux.[2] ».*

Le public est pensé comme un interlocuteur critique qu'il s'agit de politiser, c'est-à-dire de rendre conscient de sa situation. Cependant, loin des préceptes brechtiens qui avaient animé le metteur en scène à partir la fin des années 1950, la relation au public est cette fois pensée sur le mode de la provocation artistique et non plus sur celui de la distanciation ni même de la médiation[3] :

---

[1] Le « non-public » est décrit comme « une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas ». (Voir en annexe Déclaration de Villeurbanne, 1968)

[2] Prise de notes sur la notion de « non-public », Comité Permanent des directeurs des théâtres populaires, 4 juin 1968. Archives BNF Richelieu, 4 COL 112 (109).

[3] La technique de la distanciation renvoie ici à Brecht ; la notion de médiation renvoie aux pratiques d'action culturelle mises en œuvres par les animateurs dans les années 1960.

« Depuis le XIXe siècle l'artiste est un révolté. Il fait à la fois de la provocation artistique et de la provocation sociale parce qu'il est en désaccord avec la société bourgeoise. Si l'artiste est réintégré dans la société, il changera d'attitude, il cessera de provoquer. Exclu de la société, il crache sur elle. Le pouvoir politique est beaucoup trop fort. Il faut qu'il donne la liberté aux créateurs et l'argent, le pouvoir sans contrôle. Pourquoi avoir peur ? Il faut au moins essayer quelque chose de nouveau. De toute façon les créateurs ont besoin du public : il y a donc là une garantie si on redoute notre monopole[1]*. »*

Il apparaît dans les entretiens que nous avons menés qu'aller jouer dans les usines était devenu, après 1968, presque indispensable aux yeux des membres les plus radicaux de notre cohorte (Garran, Debauche, Mounier, Kraemer, Mnouchkine). Cette « évidence » s'est construite à la fois sur les critiques qui visaient le théâtre populaire en mai 1968 (ces critiques accusaient le théâtre populaire de faire le jeu de la bourgeoisie) en même temps que sur les réflexions relatives à l'absence du public ouvrier, réflexions qui avaient marqué le théâtre universitaire des années 1960. Pour les agents les plus populaires de notre cohorte, les représentations en usines permettaient en outre de contourner la trahison qu'incarnait pour eux l'entrée dans le champ théâtral. André Guittier, co-fondateur du théâtre de la Salamandre, ancré au Havre et fortement soutenu par Bernard Mounier nous indique :

« - Mounier nous a balancés dans les usines du Havre, à faire un récital poétique…

- Vous pensiez quoi de tout ça en 68 ?

- Moi j'y croyais à fond, j'avais mon père sous les yeux, je voyais comment il travaillait…

- Lui-même était gréviste ?

- Non, parce qu'il était dans une petite boîte, donc on faisait pas grève dans les boîtes où ils étaient trois ou quatre, ça existait pas la grève. Il était pas gréviste. Mais je voyais comment il vivait, il travaillait 75 heures par semaine, tout le temps, le samedi, le dimanche, le patron l'appelait tout le temps. Il s'en plaignait pas du tout en fait, il était ravi, il avait du boulot, voilà. Et donc j'avais ça sous les yeux. Et puis par ailleurs, quand on a lâché un peu le terrain, on a commencé à aller bosser, nous, Gildas[2] *et moi, tous les emplois pourris possibles pour gagner un peu d'argent, là aussi on a côtoyé ce*

---

[1] Réunion du comité permanent de Villeurbanne, le 6 juillet 1968. Archives BNF Richelieu, 4 COL 112 (109).
[2] Il s'agit de Gildas Bourdet, cofondateur du théâtre de la Salamandre.

monde-là tout le temps… On a été dockers pendant des mois et des mois sur le port du Havre… [1]»

Si beaucoup des agents ancrés dans des territoires communistes ont noué, à l'instar de Planchon, des relations avec les comités d'entreprises alentours grâce au capital relationnel offert par leur proximité avec le Parti Communiste, peu avaient en réalité joué dans les usines avant Mai 68. Garran, Debauche, Kraemer comme Mounier vont cependant, dès 1969, renforcer les partenariats avec la CGT et organiser des représentations dans les entreprises et ateliers de leur ville ou de leur région. Cette pratique ne dure pas, le plus souvent en raison de la faiblesse du public présent. Pierre Debauche insiste en effet en entretien sur l'absence des ouvriers à ces rendez-vous : « *On a souvent joué devant, je sais pas, cinq ou six personnes ! C'était dur, très dur hein, on les intéressait pas…*[2] ». Jacques Kraemer quant à lui s'en amuse rétrospectivement, ironisant sur le fait que « *seuls les copains encartés au parti venaient, pour nous soutenir quoi, pour soutenir notre action…*[3] ».

La rareté du public se cumule avec les difficultés techniques liées à la vétusté des lieux d'accueil des spectacles : tandis que l'institutionnalisation progressive des Centres Dramatiques avait provoqué leur sédentarisation, de plus jeunes troupes reprennent le flambeau de la tournée « en tréteaux », permettant, sinon de jouer dans les usines, tout au moins d'aller toucher un public populaire, hors des salles de spectacles habituelles. Le théâtre de la Salamandre propose, lors de sa constitution, trois types de spectacles. Des spectacles de tréteaux, « spectacles d'animation destinés à être joués dans des conditions techniques réduites et dans n'importe quel lieu[4] ». Des spectacles adaptables qui « doivent pouvoir être joués en tous lieux, en lieu fermé ou en plein air[5] ». Des spectacles « pour théâtre équipé[6] ». L'accroissement du nombre de salles de spectacles équipées, Centres Dramatiques, Maisons de la Culture mais également dans le réseau des MJC et des Centres Sociaux, auront peu à peu raison de ce retour vers le théâtre de tréteaux qui va finalement s'épuiser dès le début des années 1970.

Si le travail d'animation spécifique en direction du « non-public » s'affaiblit peu à peu, la relation au public n'en reste pas moins constitutive des discours relatifs au théâtre politique.

---

[1] Entretien avec André Guittier, 5 janvier 2015, Lyon.
[2] Entretien avec Pierre Debauche, 29 mai 2014, Dijon.
[3] Entretien avec Jacques Kraemer, 7 février 2014, Paris.
[4] « Le « tableau gris » devient le « Théâtre de la Salamandre », Paris-Normandie, 23 octobre 1969. Archives privées de la Salamandre, André Guittier.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*

La relation doit être trouvée à la fois par le contenu des pièces proposées et par des modes d'organisation collectifs au sein des troupes, sur le modèle défendu par Ariane Mnouchkine : « Ce que nous voulons, c'est trouver quelque chose de commun à partir duquel s'établisse un rapport avec le public[1] ».

I.3.2 - La politisation du répertoire

L'engagement auprès d'un public passe donc aussi par la défense d'un répertoire spécifique. Il est communément admis, tant dans le champ théâtral que dans nombre de travaux universitaires que les années 1960 puis Mai 68 ont été une période de forte politisation des contenus théâtraux. Serge Proust montre en effet qu'à « partir des années 1960, une partie des spectacles manifeste une plus grande politisation par les textes ainsi que les thèmes choisis », en même temps que « de nombreux metteurs en scène, sur la base de leur notoriété, participent aux interventions politiques des intellectuels[2] ». Olivier Neveux considère lui Mai 68 comme un événement décisif dans la formulation d'un nouveau théâtre politique :

> « Que faire après Mai 68 ? La question se pose à tous, qu'ils aient été militants, déjà partie prenante des luttes avant les événements ou qu'ils en découvrent la nécessité à cet instant. Il ne fait pas de doute que Mai n'a été qu'une étape : la première[3] ».

Si l'assertion d'Olivier Neveux correspond bien à la représentation des événements qui s'est construite ultérieurement au sein du champ théâtral, notre analyse précédente[4] montre en réalité que Mai 68 ne fait que renforcer un processus plus ancien même si l'événement a agi de manière très différenciée sur les agents en présence. Notre étude prosopographique peut venir étayer et compléter ce point de vue. Elle nous montre en réalité que ce sont davantage les discours autour de l'engagement nécessaire qui sont récurrents, tandis que la politisation du répertoire est contrastée et varie grandement selon la fonction que les agents occupent et leur trajectoire antérieure.

---

[1] Ariane Mnouchkine citée par Edith Rappoport, « Jeune Théâtre. Une voie nouvelle à trouver », *France Nouvelle,* 31 août 1969. Archives privées de la Salamandre, André Guittier.
[2] Serge Proust, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du Travail*, 43 (2001), p.484.
[3] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en Frances des années 1960 à aujourd'hui*, La Découverte, 2007, p.87.
[4] Dans le chapitre 3 ainsi que la première partie du présent chapitre.

La politisation du répertoire, qui répond à une double injonction à la fois de lutte politique et d'émancipation des individus, n'est le fait que des agents les plus politisés de notre cohorte. En ce sens, Mai 68 renforce la teneur politique de certains spectacles, mais ne contribue pas à généraliser ce phénomène à la totalité des agents du théâtre public. Une analyse de l'évolution de la programmation des Maisons de la Culture[1] nous indique que les directeurs font le plus souvent le choix de maintenir le traditionnel équilibre entre répertoire classique et contemporain. Aucun changement n'est réellement perceptible entre l'avant et l'après Mai 68. Seul un animateur de notre cohorte politise très nettement sa programmation : il s'agit de Bernard Mounier, alors directeur de la Maison de la Culture du Havre. Ses convictions communistes et son ancrage dans une ville du même bord politique favorisent sans doute cette posture très singulière dans le paysage théâtral de l'époque. Kateb Yacine, Armand Gatti comme Bertolt Brecht y sont montés à plusieurs reprises, tandis que des compagnies connues pour leur engagement communiste sont programmées : André Benedetto, Gildas Bourdet et le théâtre de la Salamandre, Pierre Debauche et le théâtre des Amandiers sont accueillis à plusieurs reprises entre septembre 1968 et mai 1971[2].

La politisation du répertoire est relativement plus marquée dans les lieux dirigés par des metteurs en scène, même si, là encore, elle varie fortement en fonction des dispositions militantes des agents. Cela se ressent tout d'abord à travers un certain retour aux textes de Brecht qui avaient été progressivement délaissés lors des années précédentes. L'exemple le plus marquant est celui de Guy Rétoré, qui s'empare de l'auteur allemand à partir du début des années 1970 et endosse ainsi une posture fermement engagée qui assoira sa réputation pendant de longues années[3]. Chez des agents comme Debauche ou Garran, si le répertoire est politisé, il ne l'est pas davantage qu'avant les événements de Mai 68. En revanche, la radicalisation des propos est beaucoup plus nette dans la fraction la plus jeune et la plus militante de notre cohorte : Ariane Mnouchkine comme Jean-Pierre Vincent développent un théâtre à caractère

---

[1] Tableau des programmations dans les Maisons de la Culture, Centres Dramatiques et Troupes dirigés par les membres de notre cohorte entre octobre 1966 et décembre 1973. Données issues pour la plupart de la revue *ATAC Informations* (Archives nationales, *op.cit.*)

[2] La Salamandre, compagnie havraise menée en collectif par Gildas Bourdet et André Guittier, y joue *La Paix d'après Aristophane* en février 1970, *Place Thiers* en octobre 1970 ; André Benedetto et sa Nouvelle compagnie avignonnaise, qui bénéficie déjà d'une importante notoriété grâce au spectacle *V. comme Vietnam* créé précédemment, est invité en mars 1970 pour une rétrospective de ses spectacles et présente ainsi *Zone Rouge, Emballage* et le *Petit train de M. Komodé* ; Ariane Mnouchkine est accueillie avec *1789* en février 1971 ; Pierre Debauche présente par ailleurs une version très politisée du *Roi Lear*.

[3] Nous avons abordé le rapport de Rétoré à Brecht dans le précédent chapitre.

historique dont l'objectif est de faire réfléchir le spectateur à sa condition. Le spectacle sans doute le plus emblématique de cette période est *1789* d'Ariane Mnouchkine (voir encadré).

_1789_ d'Ariane Mnouchkine : la mise en scène du peuple

1789 est une « création collective[1] » du Théâtre du Soleil présentée en décembre 1970 à la Cartoucherie de Vincennes. Bernard Dort, dans sa préface à l'édition du texte dans *l'Avant-Scène Théâtre* qualifie ce projet d' « Histoire jouée [2]». L'ambition du Théâtre du Soleil est de raconter la Révolution française non pas à travers ses héros mais à travers le quotidien des gens du peuple. Les spectateurs sont invités à participer à la fête, de façon à revivre ce que le peuple révolutionnaire « a vécu, ce qu'il a fait et n'a pas fait[3] ». Ariane Mnouchkine insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une reconstitution, mais d'une interprétation qui, en tant que telle, permettait de « s'approcher de l'événement tel qu'il avait eu lieu et tel qu'il avait été reçu par la masse des gens à cette époque[4] » provoquant ainsi une relation d'identification avec les spectateurs, relation renforcée par la proximité physique de ces derniers avec les acteurs (rassemblés en petits groupes, les spectateurs se voient narrer l'histoire du renvoi de Necker par des comédiens incarnant des gens du peuple).

Ce spectacle est considéré comme un événement théâtral ayant marqué l'histoire du théâtre française et est désigné dans l'Encyclopaedia Universalis comme le « modèle mythique d'une action théâtrale collective et politique[5] ».

Jean-Pierre Vincent lui, débute les années 1970 avec des mises en scène de textes certes classiques mais desquels il propose une lecture très politique grâce à son compagnonnage avec le dramaturge Jean Jourdheuil : ils montent ensemble *le Marquis de Montefesco* de Goldoni, ou encore *La Cagnotte* de Labiche. Mais ce sont les mises en scène d'auteurs allemands comme Brecht ou Büchner qui vont leur valoir une réputation d'artistes engagés[6]. Par la suite, une fois à la tête du Théâtre National de Strasbourg, Vincent va proposer un théâtre historique :

---

[1] L'expression est d'Ariane Mnouchkine.
[2] Bernard Dort, « L'Histoire jouée », *1789/1793*, *L'Avant-Scène théâtre*, n° 526-527, 1er/15 octobre 1973, p.9.
[3] *Ibid.*
4 Reportage de l'ORTF, collection « Théâtre d'Aujourd'hui » diffusé le 22 février 1971 : 1970, entretien avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes, en présence de comédiens de la troupe, à propos de la création collective *1789*, et extrait du spectacle (site INA En scènes).
[5] Jean Chollet, notice « 1789, Théâtre du Soleil », Encyclopaedia Universalis.
[6] Jean-Pierre Vincent publie d'ailleurs dès 1969 un article intitulé « Brecht, le plaisir de la politique » dans la revue *Partisans*, numéro spécial Théâtre et Politique (bis), Avril-mai 1969, n°47, éd. Maspero.

Germinal, *Vichy Fictions* ou encore *Le Palais de Justice* sont des spectacles qui ont pour vocation explicite de politiser le public autour de problématiques historiques actualisées par la représentation. Sur les raisons qui l'ont poussé à monter un spectacle sur Vichy, il indique :

> *« On a eu une intuition en 76, que l'extrême droite française, que Vichy était pas mort du tout… Et que il y avait pas de pièce du tout, ni sur la guerre d'Algérie, ni sur Vichy…*
> *- Ah, c'est à ce moment-là que vous avez monté* Vichy Fictions *du coup…*
> *- Oui, on s'est dit, il faut l'écrire… Donc Chartreux et Deutsch se sont lancés dans l'écriture à partir de Vichy. Et on a fait ce spectacle formidable qui durait deux fois quatre heures…*
> *- Et vous vous rappelez comment le public a réagi ?*
> *- Alors en fait, les alsaciens ça les a pas trop intéressés parce qu'ils avaient d'autres problèmes par rapport à cette période-là, c'était les « malgré nous ». Mais on a fait une tournée nationale et ça a eu un écho formidable. Et Le Pen a sorti sa tête de l'eau un an après… C'était très prémonitoire… »*

La politisation du répertoire ne concerne finalement qu'une fraction du théâtre public (les metteurs en scène plutôt que les animateurs, les militants plutôt que les profanes, les jeunes plutôt que les vieux). Par ailleurs, des agents très engagés en Mai 68 comme Planchon et Chéreau vont également rapidement se dessaisir rapidement de la question politique dans leur pratique artistique (voir encadré).

Une dépolitisation précoce des postures : Chéreau et Planchon

La politisation du répertoire n'est, après 1968, le fait que des agents les plus radicaux de notre cohorte. A cet égard il est intéressant de souligner que Planchon ou Chéreau vont au contraire tendre à esthétiser leur démarche en gommant peu à peu l'aspect politique de leurs pièces, aspect qui avait fait leur réputation. Cette posture peut s'expliquer chez Planchon comme un effet de la forte concurrence des plus jeunes metteurs en scène du champ, concurrence qui l'obligeait à s'ajuster aux nouvelles injonctions esthétiques. Planchon réagit en se constituant en artiste complet : metteur en scène, comédien mais désormais également auteur. Chéreau également assume désormais son refus d'un théâtre politique : il l'annonce dans un numéro devenu célèbre de la revue *Partisans* affirmant non sans ironie ni lucidité : « C'est que nous sommes, nous intellectuels, un peu comme le *Dom Juan* de Molière : nous avons

développé une morale progressiste, mais nous sommes toujours du côté des maîtres[1] ». Cet article, considéré comme révélateur des changements qui s'opèrent dans le champ théâtral à la fin des années 1960, doit, nous semble-t-il, être réintégré dans le contexte de l'époque. En l'occurrence, si Chéreau renonce à un théâtre politique, c'est aussi parce qu'il a été échaudé par son expérience de directeur du théâtre de Sartrouville dont il ressort criblé de dettes. Si cette posture sera par la suite partagée par les agents du champ, reste que ceux qui ont émergé en 1968 politisent encore nettement leur répertoire en 1969, date de la publication de l'article. Ce processus de politisation peut se comprendre chez eux comme une manière symbolique de revendiquer une véritable indépendance en rupture avec les anciens du champ.

Le changement qui s'est opéré du répertoire après Mai 68 n'est pas tant à saisir dans son caractère potentiellement politique mais plutôt dans le caractère de nouveauté qu'il revêt. Les agents qui n'optent pas pour une politisation de leur répertoire, vont en revanche avoir à cœur de donner des signes de renouvellement de leurs pratiques. On observe en effet une recrudescence, entre 1969 et 1972, des pièces du théâtre de l'absurde[2] en même temps qu'un recours plus fréquent au répertoire étranger. Ce phénomène est intéressant car il indique que la revendication politique des contenus n'a pas disqualifié l'intérêt porté à la forme[3].

I.3.3 - La généralisation éphémère des pratiques collectives

L'élément le plus marquant dont Mai 68 aura été à l'origine est peut-être davantage lié aux modes d'organisation du champ théâtral. La déclaration de Villeurbanne avait critiqué le processus d'institutionnalisation du théâtre et la mainmise supposée du champ politique sur le champ artistique. Pour les individus entrés dans le champ à la faveur de l'événement, il est donc important de se distinguer de leurs prédécesseurs. Et ce d'autant plus que le fonctionnement traditionnel des troupes, hiérarchique et le plus souvent patriarcal, avait été montré du doigt pendant les événements de mai. Dès 1969, l'heure est donc au partage des lieux de production et à l'horizontalité au sein des troupes.

---

[1] Patrice Chéreau, « Une mort exemplaire », *Partisans*, numéro spécial Théâtre et Politique (bis), avril-mai 1969, n°47, éd. Maspero.
[2] Ionesco et Beckett sont alors montés par des agents assez disqualifiés de notre cohorte : le recours au théâtre de l'absurde est un moyen d'incorporer les problématiques formelles dans leur travail, bien qu'elles ne soient que textuelles.
[3] Nous aborderons cet aspect dans la IIe partie du présent chapitre.

De nombreux directeurs de notre cohorte invitent de jeunes metteurs en scène à créer leurs pièces dans les théâtres qu'ils dirigent : si cette proposition leur permet de bénéficier d'une image d'avant-garde et d'innovation, le partage de l'outil de travail les protège également des critiques extérieures et leur permet d'atténuer les effets de leur position de patron, qui avait été vivement critiquée en mai.

On observe également une généralisation assez marquée des pratiques collectives. Contrairement à la politisation du répertoire, ce phénomène n'est pas l'apanage des agents les plus jeunes et des plus politisés de notre cohorte : les créations collectives se multiplient en effet entre 1969 et 1973. Certains anciens de la décentralisation[1], qui s'inspiraient pourtant auparavant du modèle patriarcal de Jean Dasté, se prennent au jeu du travail collectif. Chez les plus jeunes, la question de la pratique collective se pose différemment puisqu'ils ne dirigent pas encore de théâtre. Ils défendent dans leurs troupes un fonctionnement horizontal, le plus souvent incarné par le statut juridique de la Société Coopérative Ouvrière de Production (SCOP) qui assure une égalité des salariés dans la gestion de l'entreprise. Tout en se revendiquant en rupture radicale avec les pionniers, ces *outsiders* choisissent finalement la troupe comme modèle de fonctionnement[2]. Mais ce modèle intègre une horizontalité dans la prise de décision comme dans les choix liés à la création qui diffère de l'organisation des troupes du théâtre populaire.

Ce mode de fonctionnement est intéressant parce qu'il coïncide avec les injonctions à l'engagement politique du moment. En effet, en optant pour l'autogestion, il ne s'agit pas seulement de vanter une pratique solidaire et coopérative, mais également de s'inscrire dans une alternative au théâtre institutionnel politiquement porteuse dans un contexte de dénonciation des politiques culturelles gouvernementales. Cette posture alternative va par la suite être objectivée dans la fondation de l'Association Jeune Théâtre[3] (AJT). Cette association, fondée en 1971 par Jacques Livchine[4], regroupe plusieurs troupes autour de trois mots d'ordre : « refus de la marginalité, refus de l'aumône et demande d'un statut pour le jeune théâtre[5] ». Le mouvement rassemble rapidement vingt-cinq compagnies qui ont toutes en commun d'être

---

[1] Jo Tréhard, Guy Parigot, Hubert Gignoux, Gabriel Monnet comme Jacques Fornier vont proposer des créations collectives.
[2] Voir à ce propos Serge Proust, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », Revue française de sociologie 2003/1, Volume 44, p. 93-11.
[3] Sur l'AJT, voir entre autres Edith Rappoport, « Le jeune théâtre en quête d'identité », Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale 1969-1981*, Actes Sud, 1995.
[4] Jacques Livchine est le fondateur du théâtre de l'Unité, une des premières compagnies de théâtre de rue en France. Il est par ailleurs l'époux d'Edith Rappoport, critique dramatique qui a soutenu l'émergence du « Jeune Théâtre ».
[5] Edith Rappoport, « Le jeune théâtre… », *op.cit.*

jeunes et d'avoir déjà obtenu un certain succès aux marges de l'institution. On y retrouve le théâtre de l'Aquarium, le théâtre de la Salamandre ou encore, à la marge, le Théâtre du Soleil (qui n'adhérera cependant pas en raison de l'absence de critères esthétiques permettant l'adhésion). Un petit livre blanc est signé en juin 1971 qui regroupe les principes qui fondent ces troupes : respect des critères professionnels et des conventions collectives, gestion démocratique, théâtre de recherche et de service public. L'AJT sera un rouage essentiel de la défense de cette jeune génération[1] mais s'essoufflera quand le modèle du collectif s'affaiblira.

Ainsi, le début des années 1970 voit-il se renforcer la logique de politisation du théâtre. Si celle-ci est très différenciée en fonction des trajectoires précédentes des agents et de leur position dans le champ, elle n'en est pas moins assez nette. Nous verrons que ce phénomène n'aura cependant pas d'effet durable et que le répertoire politique tout autant que les modes d'organisation alternatifs seront progressivement supplantés par d'autres modèles. Reste qu'entre mai 1968 et 1975, le caractère politique du théâtre est inhérent au discours de la jeune génération et semble profondément attaché à une posture formelle elle aussi radicalisée.

II- Une posture formelle renforcée (années 1970)

Nous avons observé une tendance forte à la formalisation des principes esthétiques qui fondent le théâtre à partir du début des années 1960. Si ce processus a fait l'objet de résistances, tant de la part des tenants du théâtre populaire que des défenseurs d'un théâtre brechtien, cette posture n'est paradoxalement pas affectée par les événements de mai 1968. On assiste au contraire à un renforcement des normes esthétiques formelles qui est visible tant dans l'évolution de la critique dramatique « de gauche », que dans les collaborations artistiques qui émergent ou dans l'organisation des théâtres et établissements culturels. Le renforcement des logiques de recherche artistique se fera au détriment de l'intérêt porté au public.

[1] Voir chapitre 5.

II.1- L'esthétisation du jugement critique : *Travail théâtral*, 1970-1979

La revue *Travail théâtral*, créée à la fin de l'année 1970, est un support passionnant pour analyser les transformations dont le champ théâtral fait l'objet au cours des années 1970. Présenté comme un prolongement de *Théâtre populaire* pour sa ligne brechtienne et l'engagement marxiste de ses collaborateurs, la revue n'en défend pas moins de nouvelles esthétiques formelles et contribue à intellectualiser fortement les postures théâtrales à travers une collaboration de plus en plus assumée avec le champ universitaire.

II.1.1 - La continuité politique de Théâtre populaire *?*

La revue *Travail théâtral* est fondée en 1970 par plusieurs anciens rédacteurs de *Théâtre populaire*. On y retrouve Bernard Dort ainsi que Françoise Kourilsky, Denis Bablet et Emile Copfermann, autrefois collaborateurs ponctuels de *Théâtre populaire*. Tous, à l'exception d'Emile Copfermann[1], sont alors enseignants à l'Institut d'Etudes Théâtrales au sein de l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle[2].

A ses débuts, la revue se présente comme l'héritière de *Théâtre populaire* : d'une part, ses rédacteurs ont collaboré à la revue brechtienne, et d'autre part, la ligne éditoriale annoncée dans le premier numéro semble indiquer un intérêt toujours aussi fort pour la fonction politique et sociale du théâtre[3]. Le titre de la revue s'inscrit d'ailleurs dans la tradition brechtienne puisqu'il est une traduction littérale de *Theaterarbeit*, nom des publications du *Berliner Ensemble* à partir de 1952. L'éditorial du premier numéro indique la volonté des rédacteurs de constituer un dialogue fort entre le théâtre et le monde social : « Nous estimons que le seul théâtre qui vaille qu'on en parle est celui qui nous donne prise sur le monde ». Si la référence à Brecht paraît limpide, le rapport au public que *Travail Théâtral* défend s'en détache très

---

[1] Emile Copfermann est né en 1931. Orphelin de guerre, il fait, enfant, son apprentissage des centres d'éducation active et découvre le théâtre militant pendant cette période. Fort de ces réseaux, il est nommé secrétaire de rédaction de la revue *Partisans* (Maspero) en 1963 puis, en 1964, directeur éditorial dans la même maison d'édition. Sa passion pour le théâtre l'amène à assurer la critique dramatique aux *Lettres françaises* jusqu'en 1972, puis au sein de la revue *Travail Théâtral*, de 1971 à 1979. Egalement rédacteur en chef de la revue *Panorama* (rattachée au théâtre de la cité de Roger Planchon), son profil est davantage celui d'un critique, proche des milieux théâtraux.

[2] Issue de l'éclatement de la Sorbonne en plusieurs entités en 1971, l'université Paris 3 dispense alors principalement des enseignements en lettres, langues et études théâtrales.

[3] Pour Jean-Pierre Sarrazac, critique et dramaturge, *Travail théâtral* défendait à ses débuts une « option brecht-strehlerienne d'un théâtre critique » (Jean-Pierre Sarrazac, « *Travail théâtral* : Une revue de théâtre à l'époque de la fragmentation », Revue d'Etudes Théâtrales / Registres n°8, *Les revues de théâtres*, 2004.

sensiblement. Mai 1968 a eu lien entre temps, et les revendications d'un théâtre de création « pour tous » - développé entre autres dans la déclaration de Villeurbanne – se sont répercutées dans la revue. L'éditorial indique en effet faire l'utopie d'un spectateur actif, intervenant au cœur de la création.

Tandis que *Théâtre populaire* ambitionnait de donner à réfléchir au spectateur, *Travail théâtral* voit dans le spectateur un personnage à part entière de la création. La critique se donne d'ailleurs un rôle d'intermédiaire assez nouveau : nous avons précédemment montré que *Théâtre populaire*, lors de la première année de sa publication, avait tenté d'être une instance de médiation entre les spectateurs et les œuvres mais qu'elle était peu à peu devenue une revue spécialisée destinée à un lectorat averti. Dans un contexte « post-soixante-huitard » où le public redevient enjeu de justification, *Travail théâtral* semble renouer avec cette idée d'une revue de médiation : dès le premier numéro, on nous indique que, « au théâtre comme en littérature, la critique ne doit plus opérer seulement en dehors de l'œuvre : elle a son mot à dire, selon des modes que nous essaierons d'éclairer et de préciser, dans la formation et dans la réception de cette œuvre…[1]». *Travail théâtral* va ainsi s'intéresser non seulement aux pièces mais également à leur réception et à leur production. Il s'agit d'une conception de la critique qui, loin de renouer avec la médiation vilardienne, suggère que la critique puisse intégrer le processus de création théâtrale[2] : c'est sans doute de cette manière que les rédacteurs pensent pouvoir intégrer à leur tour le spectateur à la création. La revue n'ambitionne pas moins que de transformer le rapport entre producteurs d'art et consommateurs. Cela passe par trois conditions essentielles[3]. Tout d'abord, première condition, il s'agit d'abolir la frontière entre théâtre amateur et professionnel : c'est dans cette perspective que les expériences de théâtre amateur développées dans la couronne rouge parisienne ou dans certaines Maisons de la Culture seront défendues par la revue. La deuxième condition est d'aller à la rencontre du non-public, tel qu'il a été

[1] *Travail théâtral* entend faire Étatd'expériences théâtrales neuves portées sur le mouvement de contestation sociale dont Mai 68 a été le déclencheur. De la même façon que l'art était appelé à « intervenir dans l'histoire », selon la formule emblématique de *Théâtre Populaire*, c'est à présent à la critique d'intervenir « dans la fabrication et la réception de l'œuvre, de ne pas seulement rendre compte mais de trouver sa place dans le processus même de la production théâtrale ». Ainsi, « le spectacle théâtral n'est pas une fin en soi. Il est pris dans une série d'échanges entre deux groupes : ses créateurs et ses spectateurs » (*Travail théâtral* n°1, automne 1970).
[2] Cela se comprend en raison du contexte du début des années 1970, où on postule que la création doit appartenir à tout le monde. Par ailleurs, cette posture de proximité avec la création n'est pas étrangère à l'émergence du dramaturge à la même période, nous y reviendrons.
[3] Voir Julie de Faramond, *op.cit.*

théorisé dans la déclaration de Villeurbanne. Enfin, le troisième et dernier élément mis en avant est la nécessité de rester à la marge de l'institution, sur le modèle porté par l'AJT.

II.1.2 - La critique de l'institution

Théâtre populaire s'était démarquée des autres revues dramatiques par son traitement savant et polémique des spectacles. *Travail théâtral* va se distinguer par l'élargissement de sa couverture du monde théâtral au-delà de la critique des spectacles. Bernard Dort avait indiqué dès les premiers numéros sa volonté de prendre en compte dans la revue une approche plus globale du théâtre, à savoir d'y intégrer des analyses sociologiques ou politiques des contraintes spécifiques qui régnaient dans le champ théâtral. Durant les premières années de la publication de la revue, Dort et Copfermann, maintenant en ce sens une ligne assez critique, entreprennent une dénonciation virulente de l'institutionnalisation dont le théâtre public fait l'objet et critiquent vertement les jeunes metteurs en scène qui seraient prêts à tout pour obtenir plus de pouvoir. Dans leur esprit, et dans le contexte d'après 1968, un théâtre politique ne peut s'épanouir que dans un rapport critique à l'Etat. Bernard Faivre, professeur d'études théâtrales, s'inquiète dans le troisième numéro publié en avril 1971 des risques que fait courir l'institutionnalisation du théâtre. Ainsi les premiers numéros de la revue indiquent-ils la volonté de défendre des compagnies situées hors-institution et s'interrogent sur le fait que le théâtre, pour être militant, doit peut-être se constituer hors des cadres fixés par l'institution ou la tradition[1].

Cette remise en cause des manières traditionnelles de faire va opérer dans le sens des nouveaux *outsiders* du champ, parmi lesquels Ariane Mnouchkine, ou Daniel Benoin et son théâtre de l'Aquarium qui, outre leur capacité d'innovation artistique, proposent également de nouveaux cadres de production au sein même des compagnies. L'AJT, qui représente justement les compagnies indépendantes, fera état, au sein de plusieurs tribunes dans la revue, de la nécessité de rejeter la décentralisation et « l'idéologie unitaire qui l'a portée[2] ». Cet état d'esprit

---

[1] Faivre écrit : « Les animateurs de troupes de la décentralisation théâtrale sont-ils prisonniers de leur situation ? Plus généralement, la décentralisation a-t-elle fait son temps, agit-elle, aujourd'hui, en agent déguisé du pouvoir, sections extérieures dites culturelles, derrière le masque intemporel et éternel de l'art ? Certains l'affirment, militants de troupes marginales, « en dehors », non institutionnalisées qui rejettent architecture, répertoire, public, leur préférant des interventions plus politiques en tout lieu pourvu qu'il ne soit pas théâtre, voire à la sortie des usines Renault à Billancourt, ou à la fête du Secours rouge. Eux évidemment, sont des *gauchistes*. Qu'ils pensent ainsi ne surprendra personne. Mais les autres, que pensent-ils ? » (*Travail théâtral* n°3, printemps 1971).

2 « Chaque type d'expérience du jeune théâtre (implantation dans une région ; approche d'un nouveau public dans les MJC, les foyers de jeunes travailleurs, les comités d'entreprise ; le théâtre de rue ; le théâtre d'essai autour de

« alternatif » ou anti-institutionnel sera de plus en plus véhément dans la revue : Emile Copfermann, dans le même numéro 12 publié en juillet 1973, explique que *Travail théâtral* souhaite se constituer en opposition à la critique classique, qui « joue délicieusement son rôle. Dans les commissions, en couronnant les *outsiders*. Dans la pratique quotidienne, en désignant les futurs *outsiders* ». L'éditorial du numéro 8, publié en juillet 1972[1], regrettait déjà le fait que ceux qui avaient initié les mouvements avant-gardistes s'apprêtent à nouer des liens contractuels avec l'institution : sont visés Patrice Chéreau et Roger Planchon qui s'arrogent cette année-là le label TNP[2], ainsi que Jack Lang quitte la même année quitte le Festival de Nancy pour diriger le Palais de Chaillot. L'éditorial dénonce le reflux de la vague contestataire née lors des assises de Villeurbanne et choisit de soutenir les laissés pour compte de l'institution en dénonçant une politique culturelle peu équitable.

Cette critique institutionnelle et politique qui fait de *Travail théâtral* le fer de lance d'une nouvelle génération en train d'émerger est articulée à un renouvellement esthétique que la revue souhaite également soutenir, et qui prendra bientôt le dessus. Une autre aile de la revue, incarnée par Denis Bablet et Françoise Kourilsky, s'oriente d'ailleurs vers le développement d'une analyse dramaturgique des pièces, qui viendra en soutien des nouvelles esthétiques qui ont cours au début des années 1970 (voir encadré ci-dessous).

Françoise Kourilsky et Denis Bablet ou la légitimation de la recherche formelle : portrait croisé de deux critiques influents

Fondateurs avec Bernard Dort et Emile Copfermann de la revue *Travail théâtral* en 1970, Françoise Kourilsky et Denis Bablet font tous deux état d'une trajectoire particulièrement intéressante à analyser dans le cadre de la recherche qui est la nôtre. Situés à l'intersection de la critique, de la pratique théâtrale et du champ universitaire, ils ont contribué à l'importation comme à la légitimation de principes formels qui vont devenir incontournables dans les pratiques de représentation en France à partir des années 1970.

Françoise Kourilsky a travaillé pour *Théâtre populaire* dès les années 1960 et a forgé sa réputation de spécialiste du théâtre états-unien d'avant-garde grâce à son ouvrage relatif au théâtre aux États-Unis paru en 1967[3]. Elle

recherches esthétiques diverses ; théâtre pour enfant…) est une dénonciation de la faillite de la politique culturelle actuelle » (*Travail théâtral* n° 12, été 1973).

[1] *Travail Théâtral*, n°8, été 1972.

[2] Le label TNP est transféré en 1972 du théâtre de Chaillot au Théâtre de la Cité à Villeurbanne. C'est Roger Planchon, directeur historique du théâtre et Patrice Chéreau, qu'il vient d'associer, qui bénéficient du prestige du nom. Concernant la politique de nomination à la tête des établissements labellisés par l'État, voir chapitre 5.

[3] Françoise Kourilsky, *Le théâtre aux États-Unis*, Paris, éd. La renaissance du livre, 1967.

bénéficie ensuite d'une reconnaissance accrue par les travaux de recherche qu'elle mène spécifiquement autour du *Bread and Puppet* dans la cadre de sa thèse (soutenue en 1971) et qui lui permettra d'accéder à un poste de maître de conférence à la Sorbonne Nouvelle (Paris 3) à partir de l'année suivante. Rédactrice au sein de *Travail théâtral*, Kourilsky contribue à faire connaître le théâtre états-unien engagé et porte, dans ses articles, une attention soutenue aux propositions du *Bread and Puppet* comme modèle anti-institutionnel[1]. Cette posture recoupe alors bien celle de la revue qui défend justement l'anti-institution en même temps qu'elle soutient l'importation des recherches formelles dans le théâtre français. Françoise Kourilsky part en 1974 pour les États-Unis : enseignante à l'Université de New York, elle devient également metteur en scène et contribue à la fondation du « Centre for Theater Practice ». Le lien entre théorie et praxis reste foisonnant dans le théâtre américain jusque dans les années 1980[2] et c'est ce principe qu'elle tente de réactiver en France en reprenant la direction du Festival mondial de théâtre de Nancy en 1981. Elle ne reste qu'un an à la tête de la structure puisque Jack Lang, devenu ministre, lui propose en 1982 de fonder *l'Ubu Repertory Theater* à New York, théâtre ayant pour mission de représenter le théâtre français sur le sol états-unien. Si la trajectoire professionnelle multiple de Françoise Kourilsky nous intéresse, c'est parce qu'elle incarne bien les évolutions esthétiques comme institutionnelles qui ont cours au sein du champ théâtral au cours des années 1970. Œuvrant pour la défense d'un théâtre engagé en même temps que de recherche, elle contribue à diffuser ces nouvelles formes au sein de l'espace théâtral, par son travail tant de critique que de professeur. La diffusion de ces principes formels est renforcée dans les années 1980 par sa position institutionnelle privilégiée qui lui donne un pouvoir de prescription encore plus important au sein du champ.

Denis Bablet est avant tout un chercheur et a peu collaboré avec des artistes. En revanche, il a également contribué à la diffusion de nouvelles esthétiques formelles en particulier scéniques et scénographiques. Titulaire d'une thèse intitulée *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914* soutenue en 1965, chargé de recherche puis directeur de recherche au CNRS, il dirige l'équipe « Théâtre moderne » avant de devenir responsable du laboratoire de recherche théâtrale et musicologique. Spécialiste de l'histoire du décor, il s'intéresse également à des metteurs en scène étrangers dont les travaux ont la caractéristique d'être particulièrement raffinés plastiquement (Gordon Craig, Josef Svoboda, Tadeusz Kantor notamment[3]). Il diffuse ses connaissances d'abord au sein de *Théâtre populaire* au début des années 1960 puis dans la revue *Travail Théâtral* qu'il contribue à fonder. A travers ses articles, ses ouvrages et les colloques qu'il a organisés, il a contribué à donner une reconnaissance académique aux innovations scéniques du XXe siècle, et tout particulièrement à légitimer les recherches picturales

[1] Ainsi, le premier article qu'elle commet dans *Travail théâtral* porte-t-il sur le théâtre radical états-unien. Elle y défend un théâtre pauvre et anti-institutionnel, un « théâtre de guérilla, qui enseigne et montre la voie du changement ». (Françoise Kourilsky, « Créer un, deux, plusieurs théâtres radicaux », *Travail théâtral* n°1, 1970, pp.103-112.

[2] On retrouve la relation entre théorie et pratique tout autant dans le théâtre de happening défendu par le *Living Theatre*, inspiré par une lecture « politico-poétique » du monde (Julian Beck, *The Life of the Theatre*. *La Vie du théâtre*, Gallimard, NRF, 1978) que dans la performance chère à Richard Schechner qui fait appel aux sciences humaines pour redéfinir sa pratiques (Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, éd. théâtrales, 2008).

[3] Gordon Craig (1972-1966) est un metteur en scène et décorateur britannique réputé avoir recréé le geste scénique grâce à l'utilisation qu'il faisait des lumières ; Svoboda (1920-2002) est un metteur en scène et scénographe tchèque connu pour ses installations multimédia combinant acteurs vivants et projections de films, il a notamment donné son nom à un projecteur tridimensionnel, inventé par ses soins, et couramment utilisé de nos jours par les éclairagistes de théâtre ; Tadeusz Kantor (1915-1990) enfin est un metteur en scène et peintre polonais, particulièrement connu pour avoir défendu un théâtre engagé constitué d'images percutant le spectateur.

sur les plateaux de théâtre, qui sont aujourd'hui devenues des pratiques banales au sein de la « création » théâtrale française[1].

II.1.3 - La progressive légitimation des nouveautés esthétiques des années 1970

Les profils respectifs des fondateurs de *Travail théâtral* sont un indice solide de l'évolution de la revue vers des esthétiques plus formelles. Françoise Kourilsky comme Denis Bablet sont des universitaires reconnus qui, en tant que spécialistes d'un théâtre d'avant-garde étranger (américain et est-européen) contribuent à diffuser de nouvelles esthétiques formelles. Quant à Bernard Dort, brechtien convaincu dont nous avons déjà évoqué le travail et le parcours, il atténuera progressivement sa position critique, pour s'intéresser à des dramaturgies plus formelles parmi lesquelles le théâtre de Beckett qu'il avait pourtant vivement critiqué du temps de *Théâtre populaire*. Enseignant au sein de l'Institut d'études théâtrales de Paris 3, il a pour étudiants de futurs « grands noms » du théâtre, comme Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent ou Valère Novarina.

Forte de ces influences, *Travail théâtral* va relayer dans le champ théâtral deux modèles esthétiques. Tout d'abord le *Living Theatre*, qui représente un mouvement axant sa pratique sur l'épanouissement de l'individu par une libération des contraintes physiques et psychiques. Ensuite, le *Bread and Puppet* et le *Teatro Campesino*, qui montent des spectacles d'agit-prop afin de répondre à des situations politiques précises. Le *Bread and Puppet*, très défendu par Kourilsky, provoque des réticences du côté d'autres membres de la revue : Bernard Dort considère par exemple que les représentations proposées « oscillent entre naïveté trop voulue et ésotérisme ». Loin du matérialisme de Brecht, ces compagnies états-uniennes proposent un théâtre de *croyance* :

> *« Ce qui s'y exprime, c'est en tout cas, la nostalgie d'une résurrection pure, dégagée à la fois de la civilisation et de la matière. La nostalgie d'un mystère qui a quelque chose de parsifalien. La romantisme allemand cher à Peter Schumann s'accorde ici avec le grand rêve de la nature retrouvée cher aux Américains[2] ».*

I-[1] Nous pensons notamment aux ouvrages suivants de Denis Bablet : *Les Révolutions scéniques du XXe siècle* publié en 1975 et *Le Lieu théâtral dans la société moderne* publié en 1988. Denis Bablet a également participé à l'organisation de plusieurs colloques consacrés aux relations entre disciplines artistiques (exposition « peinture et théâtre » au Festival d'Avignon en 1986, colloques sur la relation théâtre et vidéo plus tardivement).
2 Bernard Dort, « L'Amérique ou l'Utopie de la mort blanche », *Travail théâtral* n° 24-25, juillet-décembre 1976.

Malgré les réticences de Bernard Dort, la revue va peu à peu diminuer la part dévolue à son engagement politique au profit de la critique de ces nouvelles esthétiques. Nous pouvons faire l'hypothèse que Bernard Dort, déjà attaqué pour sa radicalité critique tandis qu'il était rédacteur à *Théâtre populaire* (disqualifié en tant qu' « orthodoxe brechtien », il avait été accusé de ne pas laisser assez de place à l'innovation esthétique), choisit sans doute de rentrer dans le rang afin d'éviter d'être à nouveau brocardé comme conservateur ou dogmatique.

La revue opère un tournant vers 1976 : l'étude des sommaires des numéros publiés dans la deuxième moitié des années 1970 montre bien la raréfaction des thématiques politiques à l'avantage de dossiers consacrés à la dramaturgie et à l'écriture scénique[1]. Ce changement est à comprendre à la lumière de différents facteurs. Tout d'abord, les membres actifs de la revue sont des universitaires spécialistes de théâtre qui vont avoir à cœur de « scientificiser[2] » la revue. Ensuite, le contexte politique d'effritement des luttes dans le monde social vient sans doute amoindrir l'intérêt porté à ces aspects. Enfin, l'équilibre de la revue étant assez précaire, celle-ci doit s'adapter aux transformations du champ théâtral et à la morphologie changeante de ses agents. En outre, la corrélation de points de vue entre la revue et les agents du champ théâtral s'explique par la proximité grandissante entre ces deux mondes : l'appartenance des rédacteurs au champ universitaire ou – de manière marginale – journalistique, n'empêche pas ces derniers de collaborer régulièrement en tant que dramaturges à des spectacles. De même, les metteurs en scène profitent régulièrement de la revue pour faire valoir leurs points de vue : ainsi, Jean-Pierre Vincent ou Jacques Blanc rédigent-ils de fréquentes tribunes autour du projet qu'ils mènent au Théâtre National de Strasbourg. L'intégration du champ théâtral dans la revue fait de *Travail théâtral* une revue peu à peu moins polémique que ne l'était *Théâtre populaire*. Egalement moins iconoclaste puisque des agents issus de l'institution y ont désormais la parole. Partisane, à l'origine, d'un théâtre anti-institutionnel et engagé, la revue devient finalement le support d'une avant-garde paradoxalement institutionnalisée.

---

[1] Tandis que parmi les dix premiers numéros entre 1970 et 1973, une majorité est consacrée à la question politique (« la Commune de Paris et le théâtre » dans le n°2, « théâtres politiques » dans le n°3, « théâtre noir américain » dans le n°4, « catégories du théâtre populaire » dans le n°6, « théâtre de guérilla » dans le n°7, « rôle social et rôle théâtral » dans le n°10), on observe un infléchissement assez net des questions politiques par la suite, au profit de problématiques esthétiques majoritaires dans les numéros suivants, entre 1974 et 1979 (« jeune théâtre de recherche » dans le n°17, « dramaturgie » dans le n°23, « dramaturgies françaises » dans le n°24-25, « espace de la représentation » dans le n°27, « le décorateur et le scénographe » dans le n°28-29, etc.).
2 C'est le terme utilisé par Jean-Pierre Sarrazac (Jean-Pierre Sarrazac, « *Travail théâtral…* » *op.cit.)*

Ces transformations sont à corréler avec les innovations dont le champ théâtral se fait alors l'écho, au premier rang desquelles la généralisation de la collaboration avec des dramaturges.

II.2- La multiplication des collaborations artistiques : l'invention de la fonction dramaturgique

Serge Proust montre que l'intellectualisation de l'activité théâtrale a abouti en Allemagne à l'émergence de la fonction de dramaturge tandis qu'en France, les metteurs en scène ont contribué à disqualifier cette fonction au profit de collaborateurs artistiques ou de conseillers littéraires[1]. L'imposition de la fonction dramaturgique, même dominée par le metteur en scène, est cependant un excellent révélateur du processus de formalisation qui touche le champ théâtral entre les années 1960 et 1970. La compréhension dramaturgique des pièces et des mises en scène s'est en effet imposée tant au sein du champ théâtral qu'au sein du champ universitaire ou journalistique et a, en ce sens, contribué à renforcer des manières légitimes de penser et de faire le théâtre.

Nous aborderons cet aspect en trois points. Tout d'abord, nous le décrirons à travers l'évolution de la définition du dramaturge qui recoupe à notre sens les transformations dont le champ théâtral a fait l'objet à la période qui nous intéresse. Puis nous reviendrons sur la mise en pratique de l'activité dramaturgique par le « couple » Vincent-Jourdheuil à partir du début des années 1970, avant d'analyser la réception pratique de ce modèle au sein du champ théâtral.

II.2.1 - La dramaturgie comme espace de conciliation entre parti-pris esthétique et idéologique (début des années 1960)

La notion de dramaturgie a fait l'objet de définitions changeantes au cours des siècles. Définie dans le dictionnaire *Littré* comme « l'art de la composition des pièces de théâtre », la dramaturgie correspond, à la période classique puis au XIXe siècle, aux techniques d'écriture spécifiques au théâtre. C'est pour cette raison que la dramaturgie classique examine exclusivement la structure narrative du texte considéré. L'exposition, le nœud, le conflit, l'achèvement et l'épilogue sont alors les éléments constitutifs d'une œuvre théâtrale, qu'elle soit de Corneille ou de Victor Hugo. C'est en Allemagne que la notion de dramaturgie s'étend

[1] Serge Proust, *Le comédien désemparé… op.cit.*

pour la première fois aux problèmes de la scène. Patrice Pavis[1] suggère que la théorisation de Brecht sur le théâtre dramatique et épique a amené à penser la dramaturgie comme un tout idéologique et formel, constituée par le « lien spécifique d'une forme et d'un contenu », c'est-à-dire dans la pratique « totalisante du texte mis en scène et destiné à produire un certain effet sur le spectateur[2] ». Cette conception de la dramaturgie amène ainsi à inscrire les problématiques artistiques au cœur de la relation avec le spectateur.

En France, cette nouvelle définition de la dramaturgie a été portée, dans les années 1960, par la revue *Théâtre populaire*, qui a défendu une définition articulant esthétique et parti-parti idéologique de l'œuvre[3]. La dramaturgie est venue définir à partir des années 1970 un « ensemble de choix esthétiques et idéologiques que l'équipe de réalisation [d'un spectacle] a été amenée à faire[4] » couvrant tout à la fois la représentation du texte, le choix du lieu scénique, le montage, le jeu et la mise en scène. Tandis que cette perspective théorique offrait la voie d'une conciliation entre création et intérêt porté au public, elle ne trouvera pas en France les mêmes débouchés qu'en Allemagne[5].

Les premiers dramaturges qui apparaissent dans les théâtres dans les années 1960 sont principalement affectés à des taches rédactionnelles. Parmi les membres de notre cohorte, Gabriel Garran est un des premiers à s'associer les services d'un dramaturge en la personne de Michel Bataillon qui est embauché à l'ouverture du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Ni assistant à la mise en scène ni conseiller, Bataillon a en charge l'écriture des articles de la revue du théâtre. La fonction du dramaturge évolue cependant progressivement pour s'attacher plus spécifiquement à l'écriture dramaturgique : défini tour à tour comme un « documentaliste[6] », un « traducteur [7]» ou un « adaptateur[8] », le dramaturge assure généralement une lecture critique des textes pour le compte du metteur en scène. Il devient un support essentiel du processus d'intellectualisation dont le théâtre est l'objet dès la fin des années 1960 et qui se renforce tout au long des années 1970. L'expérience menée par Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil au début des années en est tout à fait emblématique.

---

[1] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, notice « Dramaturgie », Dunod, 1996.
[2] *Ibid.*
[3] Voir chapitre 3.
[4] *Ibid.*
[5] Serge Proust, Le spectateur émancipé…op.cit., p.79.
[6] Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz, Barbara Métais-Chastanier, « Identité du dramaturge », *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, L'Harmattan, Univers théâtral, 2014, p.70.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*

II.2.2 - Le couple dramaturge-metteur en scène chez Vincent et Jourdheuil (1970-1975)

Jean-Pierre Vincent se présente comme le premier metteur en scène à avoir initié une collaboration durable avec un dramaturge :

> *« On a décidé de fonder en France le tandem metteur en scène-dramaturge, en espérant que ça allait se répandre comme une traînée de poudre, essaimer dans toutes les équipes artistiques[1] ».*

C'est à l'occasion d'un colloque sur Brecht en 1968 que Jean-Pierre Vincent rencontre Jean Jourdheuil, avec lequel il fonde quelques mois plus tard le théâtre de l'Espérance. Vincent sort alors de neuf années de collaboration avec Patrice Chéreau dont il estime rétrospectivement que la personnalité limitait en réalité le travail collectif[2]. Sa rencontre avec Jean Jourdheuil aurait été décisive et l'aurait amené à tout mettre en œuvre pour véritablement travailler en collectif[3]. Ce « choix du collectif » peut selon nous s'expliquer par deux raisons essentielles. Tout d'abord, nous l'avons montré, le contexte post-1968 valorise le caractère collectif et horizontal du travail en troupe et il est plus que probable que Jean-Pierre Vincent, proche du théâtre universitaire et militant au sein de l'UEC et de l'UNEF, a été marqué par ces revendications. Ensuite, il faut prendre en compte la trajectoire antérieure de Jean-Pierre Vincent qui, s'il a été formé au sein du prestigieux lycée Louis-le-Grand à Paris, ne bénéficie pas des ressources culturelles de ses camarades[4] et n'a encore jamais proposé de mises en scène en son nom propre[5]. Ces deux éléments favorisent la constitution d'un collectif qui a le mérite de répondre aux injonctions des milieux militants qu'il fréquente en même temps que ce dispositif lui assure des compétences extérieures sur lesquelles il pourra s'appuyer pour monter ses propres spectacles. Car Jean Jourdheuil détient en effet toutes les ressources susceptibles de le légitimer intellectuellement : formé au théâtre brechtien sein du Théâtre Universitaire de Nancy - dont

---

[1] Entretien avec Jean-Pierre Vincent, 20 juin 2014, Lyon. L'aspect novateur de cette collaboration est aussi présenté comme tel par Colette Godard, critique dramatique, dans l'article de *l'Encyclopaedia Universalis* qu'elle consacre à Jean-Pierre Vincent.

[2] « Nous avions des idées brechtiennes, c'est-à-dire des idées de travail collectif, et Patrice, après tout c'était bien normal, ce travail s'arrêtait toujours à quinze jours de la première. Il fallait toujours à quinze jours de la première qu'il finisse par imprimer sa personnalité au spectacle, et il y avait souvent une déception dans la finition collective du spectacle », Entretien de Jean-Pierre Vincent avec Dominique Darzacq, *Le désordre des vivants. Mes quarante-trois premières années de théâtre*, Les solitaires intempestifs, 2001.

[3] « J'ai rencontré Jean Jourdheuil, et dès les premiers contacts, nous nous sommes proposés de faire des spectacles dans lesquels nous mènerions ce travail collectif jusqu'au bout », Ibid.

[4] Jean-Pierre Vincent est issu d'un milieu modeste, et c'est uniquement parce que son père assume un poste de fonctionnaire au sein du Palais de justice de Paris et bénéficie à ce titre d'un logement de fonction qu'il vit et est scolarisé dans ce quartier bourgeois.

[5] Jean-Pierre Vincent a jusqu'ici travaillé en tant qu'animateur et parfois comédien auprès de Patrice Chéreau.

nous avons vu qu'il était dans les années 1960 une instance incarnant l'avant-garde internationale du théâtre - il est philosophe de formation, en même temps que radicalement engagé pour la cause maoïste[1]. Sa collaboration avec Vincent est d'emblée présentée comme un travail collectif où l'un – le metteur en scène – assume un travail pratique et matériel, et l'autre – le dramaturge – assure l'aspect théorique et critique de la lecture des pièces. Vincent et Jourdheuil montent, en Bourgogne, dans le théâtre de Jacques Fornier, *La Noce chez les petits bourgeois* de Brecht dans une facture comique assumée, et déclarent vouloir dégager « les implications historiques, politiques et philosophiques du texte[2] ».

Pour Jean-Pierre Vincent, le « décorticage » du texte et le recours aux situations comiques permettent de prendre en compte la réception que le spectateur fait des pièces :

> *« Nous, nous partons du principe inverse de la grande tradition du théâtre populaire, qui s'intéresse d'abord au contenu. Nous partons du plaisir que le public doit trouver au théâtre. L'important est que le public rie et se demande ensuite : Pourquoi je ris ?[3] ».*

A travers les différentes pièces qu'ils montent[4], Vincent et Jourdheuil se constituent une « patte », définie par un « jeu démonstratif, appuyé sur le comique de rupture et la critique sociale, et opéré à travers le démontage de textes mineurs ». Ils affirment développer une « pratique » plus concrète de la dramaturgie, qui se distingue alors de ce qui se fait en Allemagne où « le dramaturge est plus institutionnel, plutôt là pour faire les programmes que pour intervenir directement sur le spectacle[5] ».

Ces spectacles bénéficient d'une réception très positive par la critique : ils présentent les traits d'un théâtre de répertoire, plaisant pour le public et qui s'inscrit dans une tradition critique qui ravit particulièrement les rédacteurs de la revue *Travail théâtral*[6] ou encore des critiques défendant un théâtre engagé comme Colette Godard.

---

[1] « J'avais très peur de me lancer là-dedans [la mise en scène], et je pensais que la présence d'un philosophe, passionné de théâtre, en répétitions, pouvait beaucoup me renforcer, m'aider », entretien avec Jean-Pierre Vincent, 16 juin 2014, Lyon.
[2] Colette Godard, notice « Jean-Pierre Vincent », *Encyclopaedia Universalis*, consultée le 18 décembre 2015.
[3] Entretiens de Jean-Pierre Vincent avec Dominique Darzacq, *op.cit.*, p.28.
[4] Invités à créer leurs spectacles dans différents Centres dramatiques de province, ils montent entre 1968 et 1975 *Tambour et Trompettes* et *Le Marquis de Montefosco* de Goldoni, *Capitaine Chelle, Capitaine Eçço* de Rezvani (1971), *Dans la Jungle des villes de Brecht* (1972), *Don Juan et Faust* de Grabbe (1973), et *Woyzeck* de Büchner (1973). Tout en déclarant se détacher de la tradition dramaturgique germanique, ils montent beaucoup d'auteurs allemands.
[5] Entretiens de Jean-Pierre Vincent avec Dominique Darzacq, *op.cit.,* p.28.
[6] Voir Julie de Faramond, *op.cit.*

Vincent et Jourdheuil vont en outre mettre en discours leur travail et le proposer comme un nouveau modèle de production dramatique. Ils défendent leur pratique du théâtre comme un outil d'intellectualisation des pièces : leur travail dramaturgique fait notamment l'objet de plusieurs entretiens, encore une fois dans la revue *Travail théâtral*[1]. Ils y exposent l'analyse littéraire et politique qu'ils font des textes qu'ils montent, dans laquelle, au fond, la place de l'artiste dans la société importe autant que l'intrigue même de la pièce. Ainsi, lorsqu'ils mettent en scène *Woyzeck* de Büchner, il s'agit en réalité de traiter le rapport qu'eux-mêmes, à travers les personnages, entretiennent « avec le noyau du sujet de la pièce[2] ». Les représentations suggèrent ainsi une double lecture, celle de la pièce en elle-même et celle qu'en font le metteur en scène et le dramaturge. Ce modèle de réflexion, « *qui n'est pas seulement un souci de l'art, mais aussi de sa fonction sociale*[3] » nécessite pour ceux qui le produisent des compétences non plus seulement littéraires mais également historiques et philosophiques qui contribuent à fortement intellectualiser la pratique théâtrale. Intellectualisation qui, symbolisée par la publication par Jean Jourdheuil d'ouvrages théoriques, recevra un écho également important dans le champ universitaire[4].

Si le modèle dramaturgique de ces « entrepreneurs de pratiques théâtrales[5] » ne se généralisera pas à toute la sphère théâtrale, il encouragera des lectures complexes des œuvres et le recours à une collaboration plus poussée avec le champ universitaire.

II.2.3 - La constitution plurielle du dramaturge au service de la création (1975-1980)

La fonction dramaturgique va progressivement s'imposer au sein du champ théâtral mais dans une horizontalité moindre que celle proposée par le couple Vincent-Jourdheuil au début des années 1970. La fonction de lecture critique des textes se généralise, mais prend la forme d'une collaboration artistique au service du metteur en scène.

Jean-Pierre Vincent lui-même va lui-même faire de ses dramaturges successifs des assistants pour ses mises en scène. Bernard Chartreux, avec lequel il collabore depuis 1975,

---

[1] Voir entre autres, l'entretien de Bernard Dort avec Vincent et Jourdheuil autour de leur mise en scène de Wozzeck (B.Dort, « Un objet nommé Wozzeck », *Travail théâtral* n°11, avril-juin 1973) ainsi que l'article de Jean Jourdheuil sur le retour aux textes romantiques (*Travail théâtral* n°16, juillet-septembre 1974).
[2] Jean Jourdheuil, *Travail théâtral* n°16, op.cit.
[3] Jean Jourdheuil, *L'artiste, la politique, la production*, Union Générale d'édition, 1976, quatrième de couverture.
[4] Entre autres, *L'artiste, la politique, la production* (*op.cit.*). Jean Jourdheuil sera par la suite recruté comme maître de conférences en études théâtrales au sein de l'Université Paris X.
[5] Howard S. Becker, *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Métailié, 1985.

définit en effet le dramaturge comme « celui qui s'adapte, celui qui est dehors tout en étant dedans[1] ».

Bien que la fonction de dramaturge soit floue et dominée par le metteur en scène, elle se multiplie à partir de la seconde moitié des années 1980. Deux raisons principales peuvent expliquer cet engouement. Dans un contexte d'intellectualisation des postures artistiques, le dramaturge permet à certains metteurs en scène de légitimer leurs pratiques. C'est le cas pour Jean-Pierre Vincent ou encore pour Ariane Mnouchkine, qui collabore à partir des années 1980 avec Hélène Cixous, auteur et dramaturge reconnue en raison notamment de ces précédentes collaborations avec Jacques Derrida au Centre expérimental de Vincennes. La seconde raison de cet engouement tient à nécessité pour des auteurs en voie de disqualification de s'imposer comme collaborateurs du metteur en scène. Ces derniers peinent en effet, au début des années 1970, à vivre de leur travail de création : si le texte n'a pas disparu des préoccupations théâtrales, en revanche, l'intérêt porté aux auteurs contemporains est beaucoup moins important que dans les années 1960. Ces auteurs, bien souvent situés à la croisée des champs universitaires et journalistiques (c'est tout à fait le cas d'Hélène Cixous ou de Jean Jourdheuil) vont faire de leur multipositionnalité un atout intellectuel qui permettra de les légitimer en tant que collaborateurs artistiques du metteur en scène. Ils vont avoir à cœur de défendre leur nouvelle fonction dans l'espace théâtral et vont influencer la montée numérique des équipes artistiques.

Le metteur en scène et le dramaturge : une alliance objective permettant de se légitimer

Michel Bataillon offre un excellent exemple de légitimation de la dramaturgie. Formé lui aussi au lycée Louis-le-Grand, il découvre Brecht au lycée aux côtés entre autres de Patrice Chéreau, et entame par la suite des études de littérature allemande. Fort du réseau qu'il a pu se constituer, il est recruté par Gabriel Garran au théâtre de la Commune d'Aubervilliers en tant que secrétaire général et dramaturge. Son travail consiste pour l'essentiel à construire une programmation ainsi qu'à traduire des pièces et à documenter Garran qui se charge des mises en scène. En 1972, Planchon lui propose de le rejoindre au sein du TNP dont il vient de récupérer le sigle. Bataillon y fait évoluer sa fonction de dramaturge et intervient bien davantage comme un collaborateur direct du metteur en scène, arguant que « la dramaturgie ne pouvait pas prendre forme institutionnelle[2] ». La définition de la dramaturgie comme

[1] Bernard Chartreux, Jean-Pierre Vincent, « Celui qui est dehors tout en étant dedans », in Olivier Ortolani, *Dramaturgie*, Théâtre / Public, n°67, 1986, pp.43-44.
[2] Michel Bataillon, « Une connivence fluide et aléatoire », *Théâtre / Public* n°67, numéro spécial « Dramaturgie », 1986.

fonction artistique et non plus organisationnelle ou administrative est défendue par ses soins, particulièrement dans la revue *Travail théâtral* où il publie régulièrement des articles. Dans un texte intitulé *Les finances de la dramaturgie* publié au printemps 1972[1], Bataillon constate l'absence de l'auteur dramatique dans le processus de création (« L'auteur dramatique, personnage qui est à l'origine de la création dramatique, est le plus étranger à l'appareil de production sans lequel le produit de son travail demeure à l'état larvaire[2] »). Or, sans un travail d'écriture spécifique ou d'accompagnement, c'est selon lui, une « distance critique » que le metteur en scène, « prisonnier de ses relations avec l'œuvre et les interprètes[3] », risque de perdre. L'autre argument qu'il soutient est la nécessité, pour un théâtre contemporain, d' « assimiler les méthodes de la pensée scientifique » qu'il justifie par la différenciation croissante des fonctions, nécessité qui est bien sûr incarnée par les connaissances théoriques qui sont l'apanage du dramaturge (« La création théâtrale, sans divorcer d'avec l'imagination, doit assimiler les méthodes de la pensée scientifique. […] Une chose est sûre que nous pouvons retenir de façon catégorique : il ne peut y avoir de création théâtrale de qualité sans réflexion dramaturgique complexe [4]»). La fonction du dramaturge est présentée comme absolument essentielle au processus de la création puisque c'est elle qui donne du sens au spectacle.

Paradoxalement, ce discours, qui pourrait être compris comme une stratégie des auteurs pour contrer la domination des metteurs en scène, vient au contraire conforter ces derniers puisque la dramaturgie est bien souvent intégrée à leur travail. C'est le cas par exemple chez Planchon ou Chéreau, l'un cumulant les fonctions d'auteur et de metteur en scène, l'autre celles de metteur en scène, dramaturge et scénographe.

Le glissement de la fonction du dramaturge tout au long des années 1970 est un miroir assez saisissant des transformations qui traversent le champ : principalement investi dans la documentation et dans la rédaction des programmes dans les années 1960, le dramaturge devient à partir des années 1970 un collaborateur artistique du metteur en scène et se met au service de la création[5]. La fonction dramaturgique, en s'éloignant des problématiques de programmation, de documentation et de rédaction s'éloigne de fait des préoccupations de réception pour focaliser son regard et ses fonctions sur la création artistique.

---

[1] Michel Bataillon, « Les finances de la dramaturgie », *Travail Théâtral* n°7, printemps 1972.
[2] Ibid., p.50.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p.55.
[5] Ce processus est assez analogue à celui de l'animateur qui adapte son profil et ses compétences jusqu'à devenir un programmateur au service de la création. Nous développerons ce point par la suite.

II.3 - L'affirmation de la figure du créateur et la transformation du rapport de l'artiste au public

En parallèle des changements esthétiques et intellectuels qui affectent le processus de production théâtrale, c'est la « création » qui s'impose comme vocable central du champ. Celle-ci, qui désigne tout autant un idéal de pureté esthétique qu'une pratique axée sur la recherche formelle, marginalise en définitive l'intérêt porté à la réception des spectacles[1]. A partir du milieu des années 1970, les spectacles les plus innovants se généralisent sur les scènes des théâtres publics, se démarquant tant dans le travail dramaturgique que par les choix esthétiques opérés. Les équipes proprement artistiques tendent de ce fait à s'étoffer ; et la rhétorique professionnelle se focalise davantage sur la capacité d'innovation esthétique des agents du champ.

II.3.1 - Des programmations qui mettent en avant l'innovation esthétique

Nous avons montré qu'après mai 1968, la mutualisation des lieux de travail s'était généralisée, et que cela pouvait s'expliquer à la fois en raison du contexte politique de l'époque, mais également par la nécessité pour certains metteurs en scène ou animateurs disqualifiés esthétiquement de donner des gages d'ouverture artistique et de maintenir leur position dans un espace théâtral au sein duquel ils étaient de plus en plus désajustés. L'invitation, au sein des programmations, de metteurs en scène novateurs se multiplie tout au long des années 1970. Roger Planchon va initier ce mouvement en 1972 en proposant à Patrice Chéreau de partager la direction du théâtre de la Cité de Villeurbanne devenu TNP. Pour Planchon, la stratégie est double : en s'associant à un jeune metteur en scène reconnu internationalement[2], il rehausse le prestige de son lieu et s'attire d'importants moyens de négociations financières avec l'État[3]. Par ailleurs, Planchon, qui avait été fustigé après les événements de mai 1968 pour son manque de

---

[1] Alors que, nous l'avons vu, la question de la relation au public fait l'objet de nombreux débats et expérimentations immédiatement après mai 68.

[2] Depuis son départ de Sartrouville, Chéreau a mis en scène plusieurs opéras au Piccolo Teatro de Milan.

[3] Dans un entretien accordé à Michel Bataillon, Chéreau analyse comme suit la stratégie de Planchon : « Il disait très clairement « On nous fait une énorme proposition, il ne faut pas la refuser mais l'ajuster et la transformer. En gros, c'est plus d'argent pour Villeurbanne. Et un sigle prestigieux. Profitons-en pour proposer au ministère une idée ambitieuse. » La proposition de Duhamel s'adressait, je pense, à Roger et à personne d'autre, pas à moi, et Roger m'a introduit dans le projet. Et, de façon un tout petit peu cynique, on a inventé un slogan : « Puisque maintenant nous sommes deux metteurs en scène, il y a de l'argent à prendre pour ce projet » » (Michel Bataillon, *Un défi en province. Chronique d'une aventure théâtrale. Chéreau, Planchon et leurs invités. 1972-1982*, éd. Marval, 2005).

solidarité vis-à-vis de ses pairs, prend à contre-pied le champ théâtral en partageant un peu de son pouvoir. En réalité, comme Chéreau l'expliquera rétrospectivement, si le jeune metteur en scène a carte blanche et finances larges pour produire ses propres spectacles, « même les plus lourds », il n'a aucune prise sur les décisions relatives à la direction du lieu qui appartiennent exclusivement à Planchon et à Robert Gilbert, son administrateur[1]. Ce duo de metteurs en scène incarne parfaitement deux facettes de la « création » théâtrale qui coexistent à l'époque : l'un, Roger Planchon, est un metteur en scène reconnu qui intellectualise son travail artistique par l'écriture de ses propres pièces[2] ; l'autre, Patrice Chéreau, se distingue de par le caractère plastique et formel de ses spectacles[3].

Gabriel Monnet, dont nous verrons qu'il va peu à peu faire évoluer sa fonction d'« animateur complet[4] » vers celle de programmateur[5], introduit également l'innovation dans sa démarche en proposant Georges Lavaudant comme codirecteur du Centre Dramatique National des Alpes de Grenoble[6] qu'il dirige à partir de 1975. Comme Patrice Chéreau, Georges Lavaudant bénéficie d'une importante reconnaissance au sein du champ théâtral puisque sa compagnie du théâtre des Partisans a été remarquée par la critique et l'institution[7].

La programmation des différents établissements dirigés par les membres de notre cohorte connaîtra généralement un infléchissement similaire vers plus d'innovation et d'inventivité théâtrale. Peter Weiss, Antoine Vitez, le *Bread and Puppet* ou encore le *Living Theatre* sont programmés dans la quasi-totalité du réseau des théâtres publics. La césure avec le théâtre des années 1960 est d'autant plus marquée que plusieurs des établissements sont dirigés par une fraction de l'avant-garde théâtrale. Les spectacles présentés par Chéreau (au TNP de Villeurbanne en codirection avec Planchon), Vincent (au Théâtre National de Strasbourg, dont il prend la direction en 1975 aux côtés de Jacques Blanc) ou encore Lavaudant (à Grenoble, en

---

[1] « Pour des tas de raisons objectives, et par la nature même de l'entreprise, par la nature même de Roger et de Robert, à Villeurbanne, tu es chez eux, pas chez toi. Eux te disent : « Bien entendu tu fais ce que tu veux » […] Mais tu ne les changes pas quand tu sais que tout a été fabriqué par ces deux personnes là et que tu n'as aucune raison de venir tout casser » (entretien de Patrice Chéreau publié dans Michel Bataillon, *Un défi… op.cit.)*

[2] Dans les années 1970, Planchon monte de nombreux textes dont il est l'auteur : *Contestation et mise en pièces du Cid* et L'*Infâme* en 1970, *Bleus, blancs, rouges* en 1971, *La langue au chat en* 1972, etc.

[3] Chéreau est connu pour son travail dramaturgique qui offre une lecture nouvelle des textes, en même temps que pour l'intérêt qu'il porte à la scénographie, imposante et épurée dans laquelle il met en scène des comédiens auxquels il demande une présence physique particulière. Ces aspects sont particulièrement remarqués dans sa mise en scène de la *Dispute* de Marivaux.

[4] Voir chapitre 2.

[5] Voir chapitre 6.

[6] Le CDN des Alpes sera rattaché à la Maison de la Culture de Grenoble en 1981.

[7] A l'instar de Patrice Chéreau ou de Jean-Pierre Vincent, il a déjà reçu plusieurs prix de la critique, notamment pour son spectacle *Lorenzaccio*, créé en 1973.

codirection avec Gabriel Monnet) sont ambitieux en termes de moyens financiers comme scénographiques, et sont présentés comme des espaces de radicalité esthétique. Au TNS, Jean-Pierre Vincent, associé à André Engel[1], présente au public strasbourgeois des spectacles considérés comme osés, tout à la fois dans le rapport au public qu'ils suggèrent et dans les thèmes qu'ils abordent. Leur première saison à Strasbourg fait scandale :

> *« On est partis comme ça à faire une première saison extrêmement provocatrice, un* Germinal *où il restait quasiment plus rien de Germinal, la première pièce de Deutsch qui était* Dimanche*, la pièce sur les majorettes, tragédie du quotidien, et où Engel a fait le premier spectacle itinérant dans les haras de Strasbourg qui était* Baal *de Brecht…*[2] *».*

Ce choix ouvertement provocateur est alors justifié par Vincent par la nécessité de ne pas s'enfermer dans l'institution et les formes convenues de la représentation (il s'agit de rester rebelle face au pouvoir et de conserver sa liberté de ton et de création). Lui et Jacques Blanc expliquent en 1976 leur « méfiance instinctive de cette position de pouvoir » :

> *« Au fond ce questionnement était un moment stratégique : ça ne pouvait pas fonder en soi une nouvelle esthétique théâtrale […] Nous n'avons pas proposé une alternative au théâtre populaire mais simplement revérifié des questions importantes et urgentes sur notre façon de faire du théâtre*[3] *».*

Cette tentative est de manière assez évidente une réaction aux critiques dont Jean-Pierre Vincent fait l'objet à l'époque : l'Association Jeune Théâtre (AJT), la revue *Travail Théâtral*, ainsi que d'anciens collaborateurs comme Jean Jourdheuil[4], lui reprochent d'avoir trahi ses idéaux en intégrant l'institution. Vincent se voit obligé de tenir une position alors quelque peu contradictoire : tout en ayant accepté la direction d'un théâtre national, il doit continuer d'exprimer la radicalité que sa position d'artiste d'avant-garde suggère. Il propose ainsi des spectacles particulièrement provocateurs tant sur le plan formel que politique, et affirme en outre une rupture nette avec le théâtre populaire à travers, notamment, la réduction du nombre d'animateurs. Vincent assume aujourd'hui ce choix :

---

[1] André Engel a intégré le théâtre de l'Espérance quelques mois avant que la compagnie se voie proposer la direction du Théâtre National Strasbourg. Lui et Jean-Pierre Vincent partent le diriger en 1975 avec Jacques Blanc comme codirecteur administratif. Jean Jourdheuil refuse de les suivre considérant qu'il s'agit d'une intrusion de l'Étatdans la liberté de création des artistes. Nous reviendrons sur cet aspect dans le 5e chapitre de cette thèse.

[2] Entretien avec Jean-Pierre Vincent, *op.cit.* (c'est nous qui soulignons)

[3] « Le théâtre national de Strasbourg. Un entretien d'Antoine Wicker avec Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc », Travail Théâtral n°24-25, été automne 1976.

[4] La compagnie Vincent-Joudheuil éclate en 1975, quand Jean-Pierre Vincent accepte de prendre la direction du Théâtre National de Strasbourg.

« Normalement, entrer dans un Théâtre National, c'est s'assagir, c'est rentrer dans le moule, c'est être prudent parce que les recettes ont leur importance, parce que le public est comme-ci et comme ça, on a pris le risque de catapulter tout ça… On a fait une réunion avec tous les relais – j'avais fait moi de l'animation culturelle – tous les relais culturels alsaciens donc, je leur ai dit, si vous voulez de l'animation, il faudra vous la faire vous-mêmes, parce que nous mettons l'art au centre de commandement – c'est-à-dire absolument maoïste – et nous avons à faire avancer l'art, suivez-nous si vous pouvez, et dans deux ou trois ans, on en reparlera…[1] ».

Cette posture pro-création est également affichée au TNP par Roger Planchon et Patrice Chéreau dont les spectacles prennent une ampleur financière et scénographique inédite. Chéreau, que la position institutionnelle exonère de toute responsabilité financière ou de fréquentation, se voit particulièrement libre de ses mouvements :

« J'avais un sentiment de grande liberté et en même temps de grande irresponsabilité. […] A partir du moment où tu es dans cette logique d'irresponsabilité, tu te mets à imposer tes choix en t'en foutant : « Je le ferai quand même, et je l'obtiendrai, et ils me le donneront ». Ça flatte ton mauvais côté, si je puis dire.[2] ».

La liberté offerte à Patrice Chéreau permet à Roger Planchon de renforcer, principe d'égalité oblige, sa posture de créateur et de s'autoriser les mêmes folies[3].

Le choix de programmation, s'il est très influencé par les positions institutionnelles et les trajectoires artistiques et professionnelles des directeurs d'établissement, s'homogénéise cependant progressivement, allant vers une esthétisation des propositions dans la grande majorité des théâtres publics[4]. Cette évolution est visible à travers l'étoffement des équipes artistiques dans l'organisation des établissements.

---

[1] Entretien avec Jean-Pierre Vincent, *op.cit.* (c'est nous qui soulignons). La posture actuelle de Vincent est intéressante car elle est en rupture avec les discours qu'il pouvait tenir dans les années 1970, dans lesquels il défendait l'importance centrale du public. Ce changement souligne que le principe esthétique est devenu un mode de justification tout à fait légitime, susceptible de supplanter la question de la réception.

[2] Patrice Chéreau in Michel Bataillon, *Un défi*…, *op. cit.*

[3] Les spectacles de Planchon ont la réputation, à partir des 1970, d'être particulièrement onéreux et techniquement complexes.

[4] Nous verrons à la fin de ce chapitre que les plus rétifs à ces principes esthétiques seront progressivement exclus de la direction des établissements dramatiques subventionnés.

II.3.2 - L'affirmation des discours et des pratiques de création : rhétorique et organisation artistique

Si l'importance de la « création » s'impose au cœur de la programmation des théâtres, ce processus est d'abord porté par des transformations significatives dans les organigrammes des établissements. Après 1968, la plupart des théâtres conservent l'organisation qui était la leur dans les années 1960 : les Centres Dramatiques sont organisés autour d'une troupe assez polyvalente tandis que les Maisons de la Culture le sont autour d'une équipe d'animateurs. Parallèlement, les compagnies proches de l'AJT organisent leur activité quasiment exclusivement autour des fonctions artistiques. Les collectifs, qui fonctionnent de manière horizontale, sont essentiellement centrés sur la production des spectacles. Si ces équipes mettent en avant la dimension artistique de leur travail, c'est à la fois en raison de leurs revendications d'un art collectif, mais également parce qu'elles le peuvent en raison d'une absence de contrainte liée à la fréquentation (ces troupes ne dirigent pas de lieu et sont le plus souvent accueillies dans des Centres Dramatiques qui mènent de leur côté le travail de médiation nécessaire à la venue du public).

L'organisation interne des Centres Dramatiques va changer quand, en 1975, Michel Guy, nouveau ministre des Affaires culturelles, nomme à la direction de plusieurs établissements des metteurs en scène issus de ces mouvements autogestionnaires. Ces derniers vont importer le savoir-faire et l'organisation qui avaient contribué à les distinguer au début des années 1970. Là encore, le Théâtre National de Strasbourg est emblématique des changements qui sont opérés. Sitôt à la tête de l'établissement alsacien, Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc refondent son mode d'organisation en imposant une importante équipe artistique et ce, malgré les réticences du ministère des Affaires culturelles. Cette équipe artistique est constituée de douze employés, dramaturges[1], metteurs en scène[2] et comédiens, tous permanents. L'augmentation des effectifs des équipes artistiques sera observable dans un nombre important d'établissements publics subventionnés et ce, jusqu'au milieu des années 1980. Ce processus contribue en outre à renforcer la spécialisation des fonctions et la coupure existante entre domaines artistique, technique, administratif et d'animation[3].

---

[1] Après sa rupture avec Jean Jourdheuil, Vincent s'adjoint les services de Bernard Chartreux et de Michel Deutsch.
[2] Les metteurs en scène sont Jean-Pierre Vincent et André Engel.
[3] Sur le processus de professionnalisation et de différenciation qui affecte le secteur dans les années 1970, nous renvoyons au chapitre 5 de cette thèse.

Si l'affirmation de la création passe par des transformations profondes dans l'organisation des théâtres, elle n'est possible que parce qu'un travail de justification est mené au sein non seulement du champ théâtral mais également du monde social en général.

Patrice Chéreau assume très tôt une rupture nette avec les pratiques de l'animation. Dans un article devenu fameux de la revue *Partisans* paru en 1969, il rejette le travail d'animation pour se concentrer sur la création, en laissant à ceux qui savent le faire la pratique de la recherche de publics[1]. Ce parti-pris va se généraliser dès la première moitié des années 1970 : Gabriel Garran, dont nous avons vu qu'il était pourtant un fervent défenseur d'un théâtre à vocation politique (ce positionnement est encouragé par son implantation dans une ville communiste) va lui-même peu à peu critiquer la logique animatrice et lui préférer celle de la création :

> *« Il faut clairement poser ce problème de la dualité animation-création. La finalité de l'action culturelle se caractérise souvent par un volontarisme qui prend la forme d'une fuite en avant : faire de chaque homme un participant, un créateur. Bien. Mais faut-il, par réaction, exclure ou accueillir chichement les créateurs, les artistes, les interprètes ? […] La création théâtrale ne saurait être un appendice ou une antenne de l'action dite culturelle. Une telle situation aboutirait à une forme de dirigisme inavoué[2]. »*

II.3.3 - L'affaiblissement corrélé des pratiques d'animation

Le resserrement des activités sur les problématiques artistiques est corrélé à un affaiblissement du nombre d'animateurs dans de nombreux Centres Dramatiques. A Villeurbanne, par exemple, tandis que l'équipe artistique est étoffée, les services d'animation dont réduits par rapport à ce qui avait eu cours dans les années 1960 quand Madeleine Sarrazin était en poste.

Dans les Maisons de la Culture, la situation diffère puisque leur mission principale est justement l'animation. Les directeurs de ces établissements, dont nous avons montré qu'ils avaient des profils hybrides, à la fois d'artistes et d'animateurs, maintiennent leur cap pendant la première moitié des années 1970, soutenus en cela par le concept de « développement

---

[1] Patrice Chéreau, *Partisans, op.cit.*
2 Extrait d'un procès-verbal de l'ATAC, signé de son président démissionnaire, Gabriel Garran Archives ATAC, 1974 (AN, Site Fontainebleau, versement 19840758 / ART 1-8)

culturel » imaginé sous le ministère de Jacques Duhamel. Si le « développement culturel » rompt avec l'action culturelle défendue précédemment, il renforce les animateurs des Maisons de la Culture en ce sens qu'il plaide en faveur d'un effort de médiation pédagogique entre les œuvres et le peuple (à rebours de la théorie du « choc esthétique » défendue par André Malraux). Cette politique favorise la position des directeurs de Maisons de la Culture mais les place en situation délicate avec la fraction avant-gardiste du champ théâtral qui considère alors qu'il faut rompre avec l'institution.

Un renversement s'opère ensuite avec la nomination de Michel Guy à la tête du ministère des Affaires culturelles : en mettant de jeunes metteurs en scène d'avant-garde à la tête de plusieurs Centres Dramatiques et Maisons de la Culture, il contribue à légitimer le pôle le plus radical et créateur du champ en délégitimant, *in fine*, le travail des animateurs au sein des Maisons de la culture. A l'instar de Jean-Pierre Vincent et de Jacques Blanc, qui avaient supprimé les postes d'animateurs à leur arrivée à la direction du TNS, Georges Lavaudant, sitôt nommé à la direction de la Maison de la Culture de Grenoble, va licencier les animateurs que Didier Béraud avait précédemment recrutés. Si cette décision ne provoque que peu de réactions au sein du ministère de la Culture, elle engendre l'incompréhension des plus anciens membres de notre cohorte :

> *« Le cher Lavaudant quand il a été nommé, y'en avait que pour son théâtre et il fallait mettre tous les moyens dans l'appareil, parce qu'il faisait des mises en scène grandioses. Pas nécessairement avec des choses extraordinaires, mais des praticables qui coûtaient des fortunes, etc. Alors il fallait mettre tout l'argent sur les spectacles de Lavaudant. Y'en n'avait plus pour le reste. […] On a mis un certain temps […] à foutre [les animateurs] dehors, parce qu'on pouvait pas les éjecter du jour au lendemain, ç'aurait été mal vu… Peut-être que l'association aurait fait de la résistance, parce qu'ils avaient fait beaucoup de très bon travail.*[1] *»*

Georges Lavaudant justifie alors le licenciement de ces animateurs par la nécessité de renouveler les approches en direction des publics[2]. Plus prosaïquement, les archives de la Maison de la Culture de Grenoble[3] font apparaître un conflit important avec la CFDT qui demande un meilleur rééquilibrage du budget entre lignes artistiques et animation. Le

---

[1] Entretien avec Didier Béraud, *op.cit.*
[2] « Grand entretien avec Georges Lavaudant », par Evelyne Ertel, site INA / En Scènes, coll. Mémoire du théâtre, 2008.
[3] Archives municipales de Grenoble, Maison de la Culture, 2133W294 Relations avec les syndicats 68-95.

licenciement des animateurs (pour beaucoup affiliés à la CFDT) correspond à une résolution de conflit pour le moins expéditive[1].

Tout au long des années 1970, la disqualification de l'animation par les « créateurs » est relayée et légitimée par l'instance représentative principale du théâtre public à cette époque, l'ATAC (Association Technique pour l'Action Culturelle) qui défend, dans son magazine *ATAC informations,* le transfert de la question de l'action culturelle au profit exclusif des Maisons de la Culture. A l'exception de rares articles où des compagnies viennent défendre la nécessaire fusion entre pratiques d'animation et de création[2], l'importance du nombre d'articles valorisant une séparation des fonctions nous indique la diffusion de cette conception à l'intérieur du champ théâtral. Dans l'éditorial du numéro 43 de la revue, publié en octobre 1972, Gabriel Garran insiste ainsi sur la différence existant entre « équipes de création et d'activité culturelle » :

> *« Choix des disciplines et des expressions, différences d'options, de doctrines, nature des implantations, influence de l'environnement, décalage de moyens et de capacités, degré de qualité des réalisations… ».*

Ces différences sont simplement atténuées par le caractère central de « l'acte artistique » pour ces équipes. C'est là un glissement intéressant qui s'opère : l'action culturelle est désormais entièrement déléguée aux Maisons de la Culture et aux équipes spécialisées dans l'animation. Cependant, ces établissements se doivent de tendre eux aussi vers ce qui fait le cœur de toute activité culturelle : la création artistique. C'est ce qui nous permet de comprendre le glissement de la fonction d'animation à celle de programmateur à partir du milieu des années 1970 chez les directeurs de Maisons de la Culture sur lequel nous reviendrons[3].

Les partis politiques contribuent eux aussi à renforcer le déséquilibre existant entre animation et création en mettant en avant le deuxième aspect au détriment du second. Le principal axe par lequel la question culturelle est abordée est celui de la liberté de création aux

---

[1] Ce type de conflits syndicaux va se généraliser dans de nombreux établissements publics au début des années 1980: nous verrons dans le prochain chapitre de cette thèse que les syndicats salariés, proches du parti communiste et des mouvances de l'éducation populaire auront à cœur jusqu'au milieu des années 1980, de défendre les principes de l'animation et du théâtre populaire, dans une opposition assez véhémente à la nouvelle génération de metteurs en scène et de programmateurs qui émerge au niveau institutionnel à partir des années 1975.

[2] Par exemple, le théâtre populaire jurassien en 1972, s'évertue à défendre ce point de vue, alors que plusieurs articles publiés dans le même numéro de la revue insistent sur l'importance d'une séparation des fonctions.

[3] Voir partie III.3 du présent chapitre ainsi que le chapitre 6.

artistes. Une analyse des archives culturelles du PCF nous indique que si le parti est loin d'abandonner la logique d'action culturelle en direction des publics dans les réflexions menées en interne, on ne trouve en revanche que peu de traces de revendications publiques relatives à l'animation tandis que sont pléthores celles concernant la création. Nombre d'articles et de tribunes rédigés par des membres du parti ou des élus locaux et publiés dans la presse nationale en direction des metteurs en scène insistent sur l'importance, face à la droite de Giscard, de défendre la liberté de la création à travers l'octroi par les pouvoirs publics de véritables dotations budgétaires. La position publique du PCF, qui s'explique par une concurrence croissante avec le Parti Socialiste pour conquérir l'adhésion du champ artistique, contribue à accentuer la diffusion du modèle du créateur et, *a contrario*, à relativiser l'importance de l'animation en direction des publics.

Ce faisceau d'éléments combinant le recentrage des pratiques des artistes autour de la création, le licenciement progressif des animateurs et le renforcement de discours publics hors du champ théâtral en faveur de la création vont contribuer *in fine* à disqualifier de manière définitive l'animation. Actant la disparition de l'animateur à la fin des années 1970, les pratiques de mise en relation des œuvres et du public vont être reléguées à partir du début des années 1980 à des postes situés au bas de la hiérarchie théâtrale. Comme nous l'aborderons dans le sixième chapitre de cette thèse, l'émergence de ces métiers sera alors favorisée par le développement de formations universitaires aux métiers de la culture[1].

III- L'art intrinsèquement « émancipateur » : de l'engagement politique à la justification politique (1975-1981)

Au milieu des années 1970, la création a pris une place centrale tant dans le discours des agents du champ théâtral que dans leurs pratiques. Ces agents, qui avaient fondé leur émergence sur la revendication d'un théâtre politique rallié au peuple ont, dans le même temps, contribué à disqualifier les pratiques de mise en relation des œuvres avec leur public. L'esthétisation et l'intellectualisation des spectacles produits aura pour effet quasi-immédiat une baisse

[1] Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Raisons d'agir, coll. « Cours & Travaux », 2013.

importante de la fréquentation des établissements et ce, à partir de la seconde moitié des années 1970 (III.1). Mis dans une position inconfortable, les metteurs en scène auront à cœur de trouver des modes de justification à même de concilier cette posture d'autonomie et la nécessité d'un théâtre politique susceptible de s'opposer à la droite gouvernementale. Ils le feront à travers la revendication d'un théâtre intrinsèquement émancipateur (III.2). Cette évolution va contribuer à atténuer la contradiction dans laquelle se situent ces metteurs en scène et va permettre à la « création » de s'imposer de manière définitive comme norme centrale au sein du champ théâtral grâce à l'ajustement des animateurs les mieux dotés au service du geste artistique (III.3).

III.1 – La formalisation du théâtre en proie à la désaffection du public

A la fin des années 1970, le recentrement progressif de l'attention des agents comme de l'organisation des structures sur les problématiques de création se diffuse assez largement au sein du champ théâtral. On observe, même chez les tenants d'un théâtre politique, une attention croissante aux enjeux esthétiques de la représentation théâtrale. Ce phénomène de radicalisation esthétique, corrélé à l'abandon des pratiques d'animation provoque une désaffection du public. Pour faire face à cela, les agents vont devoir articuler création et attention portée au public.

III.1.1 - La « splendeur esthétique » des spectacles d'Ariane Mnouchkine : formalisation et dépolitisation

Tenant fortement à son indépendance, indépendance marquée par son refus de prendre la direction d'un lieu, Mnouchkine a conservé, tout au long des années 1970 et encore après, la réputation d'une femme engagée développant un théâtre critique face au pouvoir. Cependant, une analyse fine de l'évolution de son répertoire nous montre que la teneur de ses engagements a changé : traitant au départ de problèmes historiques questionnant les modalités des révoltes populaires, son travail s'est ensuite focalisé sur des problématiques esthétiques à même, selon elle, porter un discours plus général sur le monde.

Ces changements de perspective peuvent être corrélés aux transformations que subit le théâtre du Soleil entre 1975 et 1980 : le film réalisé par Mnouchkine autour de la vie de Molière en 1975 reçoit de mauvaises critiques et la metteure en scène, déstabilisée, ne parvient plus à

écrire les projets suivants. De nombreux acteurs fondateurs quittent la troupe entre 1978 et 1980. C'est au même moment que le théâtre du Soleil cesse d'accueillir les réunions ou manifestations politiques auxquelles la troupe avait jusque-là ouvert ses portes. Mnouchkine se voit ainsi obligée en 1980 de refondre la compagnie en recrutant une nouvelle équipe et de refonder le projet artistique sur des bases nouvelles. Abandonnant le théâtre historique (sur la Révolution française ou issu des pièces de Molière), le théâtre du Soleil propose d'abord des mises en scène de textes de Shakespeare dont la lecture est marquée par une esthétique orientale inspirée des voyages que Mnouchkine a pu faire en Asie. Sa biographe Laurence Labrouche considère qu'« avec les Shakespeare, Mnouchkine modifie assez considérablement l'image du Théâtre du Soleil. Il devient une compagnie montant des textes extrêmement « écrits », dans une forme complexe et virtuose, et produisant des spectacles dont la splendeur esthétique rappelle à bien des égards celle des théâtres orientaux. C'est un théâtre qui se développe dans une dimension proche du sacré, plus éthique et philosophique qu'immédiatement politique[1] ».

Au début des années 1980, la collaboration de Mnouchkine avec Hélène Cixous signe le début d'une influence accrue d'Antonin Artaud sur son univers, particulièrement à travers l'importance croissante du signe et du rituel dans ses spectacles. Cette évolution peut en partie se comprendre du fait de l'évolution de la composition du théâtre du Soleil : le départ de nombre d'acteurs très actifs dans l'organisation amène par la suite Ariane Mnouchkine à personnaliser le projet artistique autour de ses centres intérêts (le « théâtre d'Orient ») et de ses engagements propres. Tandis que le fonctionnement collectif favorisait une réflexion sur des sujets plus généraux (que tous les membres pouvaient s'approprier), la direction de l'équipe par Mnouchkine favorise la particularisation des projets, qui plus est dans un environnement médiatique favorisant la personnalisation de la figure du créateur.

A l'instar du théâtre du Soleil, d'autres compagnies ou metteurs en scène vont avoir tendance à dépolitiser leur propos au profit d'un travail esthétique plus poussé. Ce processus de dépolitisation ne sera cependant assumé qu'à partir des années 1980[2]. Jusqu'à la fin des années 1970, le discours des agents continue d'être engagé dans une perspective marxiste. Il est principalement porté par une opposition au pouvoir politique alors en place[3].

---

[1] Laurence Labrouche, *Ariane Mnouchkine. Un parcours théâtral. Le terrassier, l'enfant et le voyageur*, L'Harmattan, 1999, p.33.
[2] Voir chapitre 7.
[3] Ce phénomène est particulièrement visible dans les prises de position du SYNDEAC, auquel adhèrent la majorité des membres de notre cohorte (voir chapitre 5).

III.1.2 - Des publics désajustés ?

Cette évolution vers une recherche formelle poussée, incarnée par l'exemple précédent d'Ariane Mnouchkine, va cependant se confronter à une importante baisse de la fréquentation des établissements publics à partir du milieu des années 1970.

Au Théâtre National de Strasbourg, la fréquentation annuelle passe pour la saison 1974 - 1975 de 112.026 spectateurs pour 207 représentations (soit 541 spectateurs en moyenne par représentation) à 56.146 spectateurs pour 139 représentations sur la saison 77-78 (soit 403 spectateurs par représentation)[1]. A partir de la nomination de Jean-Pierre Vincent à la direction du théâtre, l'effondrement de la fréquentation, de 25% rapportée au nombre moyen de spectateurs, et de 50% rapportée au nombre brut de spectateurs, est considérable. La baisse de fréquentation touche la majorité des établissements étiquetés comme novateurs : le TNP de Villeurbanne, pourtant réputé pour le nombre de ses abonnés, perd plus de la moitié de son public entre les saisons 66-67 et 72-73 (de 214.500 spectateurs à 92.480). A partir des années 1975 la fréquentation annuelle remonte à une moyenne de 110.000 spectateurs, conséquence sans doute de l'arrivée au sein de l'établissement de metteurs en scène réputés.

On assiste, parallèlement, à une homogénéisation importante des publics : si la population ouvrière était déjà peu nombreuse à fréquenter les théâtres pendant les années 1950 et 1960, le l'homogénéité sociale est de plus en plus marquée, les théâtres accueillant une très nette majorité d'individus issus des professions intellectuelles supérieures. Cependant, l'élément le plus marquant réside dans l'importance de la proportion de scolaires dans le public : par exemple, la Maison de la Culture de Chambéry compte plus de 37% de scolaires au sein des publics qui l'ont fréquenté pendant la saison 1976-1977. Ces chiffres nous indiquent le resserrement du travail de médiation autour du public scolaire, par définition plus captif.

On assiste ainsi à une baisse importante de la fréquentation et à une homogénéisation des publics autour de la classe moyenne[2]. Au sein des théâtres, la disparition progressive des animateurs ne favorise pas la mixité sociale, d'autant que les spectacles proposés sont d'accès plus difficile car ils nécessitent des ressources intellectuelles importantes pour être compris. La

---

[1] Sources : rapports d'activité issus du ministère des Affaires culturelles. Consultés au sein du fonds de documentation de la DRAC Rhône-Alpes, Lyon.

[2] Des chiffres couvrant la totalité de notre période et des établissements étudiés seront donnés et analysés dans le septième et dernier chapitre de cette thèse.

difficulté pour les directeurs consiste alors à justifier de la primauté de la création et de l'innovation dans un contexte de baisse de la fréquentation, et ce auprès du champ théâtral bien sûr, mais également auprès des décideurs politiques. L'argument utilisé par Vincent et Blanc est à cet égard tout à fait emblématique du glissement qui s'opère à cette époque. Pour Blanc, l'institution, parce qu'elle restreint les libertés de l'artiste, ne permet pas de toucher un public large. Mais il tempère ce constat en insistant sur la nécessité de toucher les classes moyennes en particulier :

> *« A l'intérieur de l'institution, on s'adresse aux classes moyennes. Là ce qui est intéressant c'est de radicaliser les conflits qui sont en elles, tout au moins de les soulever et de lancer le débat à l'intérieur de la classe moyenne car elle est celle qui peut effectivement se diviser* [1]*»*

III.1.3 – Trouver un « rapport non démagogique avec le public »

L'analyse des discours tenus dans la deuxième moitié années 1970 nous montre la difficulté avec laquelle les agents – même les plus légitimes du champ – jonglent entre défense de l'art pour l'art et prise en compte des publics. Se développe ainsi un système de justification permettant d'articuler le principe de l'innovation et la possible présence des publics, populaires ou non.

La rupture entre création et action culturelle, annoncée en 1968 et mise en pratique dans les années qui suivent, est rapidement nuancée dans les discours : Jean-Pierre Vincent, dans un article publié en 1976, déclare n'avoir pas « *proposé une alternative au théâtre populaire mais simplement revérifié des questions importantes et urgentes sur notre façon de faire du théâtre de manière à pouvoir, peut-être re-proposer des choses positives mais sur une base extrêmement claire et simple*[2] ». Non seulement la rupture avec le théâtre populaire est amoindrie dans la posture du directeur du TNS, mais Jacques Blanc nuance dans ce même entretien la portée de la rupture formelle opérée dans leur programmation : *« Il est faux de dire que la préoccupation formelle est apparue, un certain moment, comme la première des préoccupations*[3] ». Sa position est ambiguë puisque, déroulant par la suite les principes qui

---

[1] « Le Théâtre National de Strasbourg … *Travail théâtral », ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

fondent leur programmation, il insiste sur des problématiques purement esthétiques, face auxquelles le travail de recherche de publics doit s'adapter :

> *« Comment faire ce métier ? Comment jouer ? Comment parler et vérifier le statut de la parole au théâtre ? Du corps au théâtre ? […] C'est un peu là-dessus que nous avons centré l'axe [de la première saison]. […] Jusqu'où peut-on aller sans rompre le contrat [avec le spectateur] et comment faire grimper les exigences et avancer toujours dans ce rapport d'exigences sans aller jusqu'à l'inconciliable, jusqu'à la rupture ? Je crois que c'est cela un réel rapport non démagogique avec le public, un rapport qui nous met en permanence en danger, en insécurité[1] ».*

En réalité, Vincent et Blanc – à l'instar de cette nouvelle garde en voie d'institutionnalisation - sont pris dans une contradiction intrinsèque à leur démarche ainsi qu'à leur nouvelle position institutionnelle. Ils ont émergé en partie grâce à un discours radical proposant un théâtre politique et émancipateur qui initierait des pièces exigeantes tant sur le plan formel qu'intellectuel. Une fois parvenus à la tête d'un théâtre, mettant en œuvre ce théâtre exigeant et politique, ils se confrontent d'une part à une baisse importante de la fréquentation et d'autre part à la nécessité de rendre des comptes à l'État qui les subventionne mais également à leurs concurrents au sein du champ qui leur reprochent d'avoir trahis leurs idéaux politiques. A peine un an après leur prise de fonction, il est nécessaire pour eux de trouver un mode de justification cohérent qui permette de légitimer leur posture auprès de ces différents interlocuteurs.

Arguant d'un réel intérêt pour le public – malgré l'absence objective d'employés travaillant en direction des publics et une autonomisation de leur art qui les coupe *in fine* du monde des spectateurs – Vincent comme Blanc considèrent que la création ne doit cependant pas se plier aux attentes de ce dernier. Plutôt que de remettre en question les principes formels qui fondent leur démarche, le duo appelle à la constitution d'un nouveau spectateur, susceptible de recevoir ces innovations.

> *« Je crois que le public est passablement troublé par cette première saison, que le problème n'est pas d'accroître sensiblement le public ou d'en prendre beaucoup : c'est un travail à long terme qui est engagé. Nous avons engagé une transformation de nous-mêmes et cela ne va pas sans une transformation de chaque spectateur. Mais si un tel*

---

[1] *Ibid.*

théâtre doit faire son public, ce n'est pas en envoyant des dépliants ou des animateurs que la chose peut se faire. C'est plutôt par une grande diversité de rapports, de travaux communs que l'on peut élargir ce que Brecht appelait « le petit cercle des spécialistes » pour en faire un grand cercle de spécialistes. »

Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc vont, à l'image d'une fraction importante du champ théâtral à l'époque, trouver dans la rhétorique d'un art intrinsèquement émancipateur le moyen de résoudre ces deux aspirations *a priori* contradictoires que sont la primeur de la création et le caractère politique du théâtre :

« Finalement, c'est ça qui devient politique, alors que les gens n'écoutent plus, ne voient plus ; leur faire de nouveau sentir le temps, l'espace, un certain nombre de notions extrêmement simples. Notre apport politique s'est déplacé vers ça plutôt que vers l'illusion d'un progrès social indéfini dont nous serions l'expression prophétique[1] ».

Ces agents peuvent trouver dans l'évolution des théories théâtrales un espace de justification.

III.2 – Penser la subversion formelle comme acte politique

L'émergence d'une rhétorique arguant du caractère proprement subversif du théâtre trouve ses origines tout à la fois dans le rapprochement du marxisme et du structuralisme au début des années 1970 et dans le renouvellement théorique des disciplines théâtrales et philosophiques qui s'opère au Centre expérimental de Vincennes dans les années qui suivent.

III.2.1 - Marxisme et structuralisme au début des années 1970

Nous avons précédemment montré que le PCF est longtemps resté très réticent à toute vocation « politisatrice » des artistes, les cadres du parti jugeant que cette mission devait émaner du prolétariat. Du point de vue du parti, cela n'exonérait pas pour autant les metteurs en scène de mener un travail d'animation en direction d'un public élargi. La focalisation sur la seule création était ainsi vivement critiquée par le parti, qui assimilait la recherche formelle à un

[1] « Le Théâtre National de Strasbourg. Un entretien d'Antoine Wicker avec Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc », *Travail théâtral* n°24-25, été automne 1976.

mouvement structuraliste[1] qu'elle critiquait alors ouvertement. C'est à partir des années 1965 que le PCF va atténuer sa critique et que des rapprochements vont s'opérer entre la pensée marxiste et le structuralisme[2].

Déjà en 1965, dans *Pour Marx*, Louis Althusser avait tenté de concilier les deux théories. L'article « Notes sur un théâtre matérialiste » qu'il publie dans cet ouvrage est intéressant puisqu'il tente d'adapter les préceptes brechtiens, alors encore très majoritaires au sein d'un champ théâtral largement acquis à la cause marxiste, aux théories structuralistes. Il y souligne la nécessité de dépasser les « conditions techniques et psychologiques » de la distanciation brechtienne pour prendre davantage en compte la « structure interne de la pièce » où est « produite et figurée cette distance[3] ». On peut supposer que la position alors centrale d'Althusser au sein du champ universitaire lui a permis de diffuser ses théories au-delà du secteur académique, dans l'espace théâtral, puisque plusieurs agents de l'avant-garde du théâtre universitaire, eux-mêmes normaliens, avaient suivi ses cours à l'Ecole normale supérieure[4]. Cette posture, encore hétérodoxe en 1965, va peu à peu se généraliser à partir de la fin des années 1960.

Le premier colloque de Cluny, organisé en avril 1968 et intitulé « Littérature et linguistique » scelle une alliance inédite entre la revue *Tel Quel*, représentante du courant structuraliste en littérature, et *La Nouvelle Critique*, revue littéraire du PCF[5]. Cette alliance sera de courte durée (Frédérique Matonti nous indique que le second colloque de Cluny, organisé en 1970, tourne au « quasi-pugilat[6] ») puisque le PCF et *La Nouvelle Critique* vont par la suite redéfinir par la suite leur propre théorie littéraire[7]. Elle n'en a pas moins des effets sur l'appréhension de la question formelle liée à l'engagement politique. Cela est visible dans le

---

[1] Mouvement face auquel les cadres communistes sont restés vivement opposés jusqu'au milieu des années 1960.
[2] Il est certain que la légitimation progressive des innovations esthétiques de ces années au sien du champ artistique tout entier (tant en littérature qu'en théâtre) nécessitait une adaptation du parti.
[3] Louis Althusser, « Notes sur un théâtre matérialiste » in *Pour Marx*, éd. Maspero, 1965, p.147. Althusser y écrit : « Je me demande […] s'il ne faut pas aller au-delà […] pour comprendre que ce rapport critique très particulier puisse se constituer dans la conscience du spectateur. […] Pour qu'une distance naisse entre le spectateur et la pièce, il faut que cette distance soit produite au sein de la pièce elle-même et pas seulement dans son traitement ou dans la modalité psychologique des personnages. […] C'est au sein même de la pièce, dans la dynamique de sa structure interne qu'est produite et figurée cette distance. »
[4] C'est le cas entre autres de la troupe du théâtre de l'Aquarium, dont nous avons traité dans le chapitre précédent.
[5] Frédérique Matonti, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle critique (1967-1980)*, Paris, La Découverte, 2005, pp.185-195 ; François Dosse, *Histoire du structuralisme. Tome II : le chant du cygne. De 1967 à nos jours*, Paris, La Découverte, 1992, 2012, pp.113-123.
[6] Frédérique Matonti, *op.cit.*
[7] *Ibid.*

champ théâtral avec l'importation dès le début des années 1970 des théories sémiologiques dans la fraction la plus brechtienne du champ.

Anne Ubersfeld ou la conciliation de l'engagement communiste et de l'innovation formelle

Membre du Parti Communiste et de la *Nouvelle Critique*, universitaire (elle soutient sa thèse en 1962 et est nommée un an plus tard maître de conférences en études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Anne Ubersfeld contribue à transmettre le sentiment d'une cohérence entre théories formalistes d'avant-garde et engagement communiste. Elle a elle-même une position ambiguë lors du second colloque de Cluny puisqu'elle souligne tout à la fois l'intérêt esthétique de l'intertextualité mais se demande « où cela nous entraîne sur le terrain idéologique[1] », défendant ainsi l'intérêt théorique du structuralisme littéraire tout en faisant part de sa méfiance politique. Engagée en 1971 dans la revue *Travail théâtral*, Ubersfeld y défend une position tout aussi ambivalente, entre engagement marxiste et mise en avant d'une « sémiologie du théâtre[2] » insistant sur la nécessité de travailler sur les signes et symboles tant au sein du texte que de la scénographie.

Cette double assertion d'engagement et de recherche d'innovation ici partiellement résolue par le rapprochement entre structuralisme et marxisme sera défendue au sein de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3) à partir du début des années 1970. La section des études théâtrales de Paris 3 est alors considérée comme brechtienne[3]. Cette réputation brechtienne, véhiculée par la présence centrale de Bernard Dort au sein des équipes enseignantes, va peu à peu s'atténuer au profit d'une analyse sémiologique des pièces. Cette évolution est à l'image de la trajectoire de Bernard Dort au sein de la revue *Travail théâtral* puisqu'il a lui-même fini par y défendre une lecture plus formelle de Brecht.

---

[1] *Id.*, p.194

[2] Entre 1976 et 1979, la revue *Travail théâtral* publie plusieurs articles relatifs à la sémiologie du théâtre : voir entre autres n°28-29 et n°31 de la revue.

[3] Dans son mémoire de master, Quentin Fondu indique en effet : « La lutte qui oppose Vincennes et la Sorbonne Nouvelle, notamment à travers la revendication des figures antagonistes d'Artaud et de Brecht, est ainsi homologue à celle qui a lieu au sein du champ théâtral, et que l'on retrouve déjà dans l'Allemagne des années vingt entre Piscator et Brecht, entre les partisans de la scène et les tenants du texte. » (Quentin Fondu, *L'invention de la discipline universitaire des études théâtrales en France, (1948-1981),* Mémoire de M2 mention sociologie, dir. G. Sapiro, EHESS, 2014.

III.2.2 - Le « partage du sensible » comme justification de l'expérience esthétique

Le rapprochement des logiques formelles et d'engagement politique ne suffit pas à expliquer la généralisation au sein du champ théâtral de l'idée d'un théâtre « intrinsèquement émancipateur[1] ». La croyance en un théâtre universel est ancienne : nous avons précédemment montré qu'elle prenait corps dans les préceptes du théâtre populaire de la fin du XIXe siècle, réactivé à partir des années 1930, avec pour modèles principaux la tragédie grecque et le théâtre shakespearien[2]. A travers la logique de l'identification, on y postule l'idée que le théâtre représenterait le monde et toucherait donc le spectateur qui s'y sentirait intégré. L'importation de Brecht a, nous l'avons montré, profondément transformé la manière de penser le spectateur puisqu'il s'agit alors de lui donner une position critique lui permettant de se situer par rapport au monde comme par rapport à la pièce. Le théâtre devient émancipateur dans ce cas parce qu'il propose les conditions d'une réflexion adéquate. Le renforcement de l'aspect formel des pièces tend à complexifier leur réception et, de fait, à freiner la mise en pratique des préceptes brechtiens. Il faut donc trouver une manière de justifier l'existence d'une relation entre le signe et le spectateur.

Il nous semble qu'une réponse est trouvée dans le développement des discours suggérant qu'une radicalité esthétique pouvait être comprise comme une radicalité politique. Le Centre expérimental de Vincennes sera un des premiers lieux de circulation de ce principe. Le centre défend, dès son ouverture en décembre 1968, le principe d'une organisation démocratique entre enseignants et étudiants, l'introduction de savoirs critiques et émancipateurs, ainsi qu'une alliance entre théorie et pratique permettant aux autodidactes d'intégrer sans difficulté les différents cursus proposés[3]. Les disciplines artistiques regroupent une proportion importante d'étudiants (de 8% des effectifs du centre en 1968-1969 à 16% entre 1975 et 1980[4]) et les études théâtrales bénéficient spécifiquement d'un engouement important puisque les effectifs seront multipliés par six en dix ans[5]. Le département des études théâtrales se distingue du cursus proposé à la Sorbonne par la prépondérance de la pratique dans les enseignements autour de

---

[1] L'expression sous-entend que le théâtre a le pouvoir « intrinsèque », c'est-à-dire inhérent à son existence, d'affranchir les individus de leur propre condition. L'inhérence de ce pouvoir suggère qu'il n'est pas nécessaire de mettre en place une quelconque médiation pour assurer de la bonne réception des œuvres.

[2] L'idéal du théâtre grec comme lieu politique est encore largement véhiculé dans les années 1970 (pour exemple, la publication d'un article de Pierre Vidal-Naquet intitulé « La tragédie, c'est la politique » dans *Travail théâtral* en 1978 - n°30).

[3] Charles Soulié (dir.), *Un mythe à détruire ? Vincennes fac ouverte à tous*, Presses universitaires de Vincennes, 2012 ; Jean-Michel Djian (dir.), *Vincennes, une aventure de la pensée critique*, Flammarion, 2009.

[4] Quentin Fondu, *op.cit.*, p.127.

[5] *Ibid.*

cours de jeu, de mise en scène et de scénographie. Les enseignants invités incarnent l'avant-garde théâtrale du moment, tant dans la théorie que dans la pratique. Jacques Clancy contribue à faire venir le *Bread and Puppet* et le *Living Theatre* à Vincennes, Stéphanette Vandeville, auteure d'une thèse sur le *Living Theatre,* y est nommée enseignante en 1971, Michèle Kokowski, spécialiste du théâtre de Grotowski et anciennement directrice du festival de Nancy y intervient, Jacques Nichet, directeur du théâtre de l'Aquarium également. Vincennes compte dans ses rangs les promoteurs d'un théâtre physique et politique.

Des troupes sont également invitées sur le campus de Vincennes qui viennent renforcer ce caractère esthétiquement et politiquement radical : « l'action politique » du *Living Theatre* s'y installe pour entamer des « discussions générales » et Julian Beck écrit en guise d'introduction à leur présence :

> *« Quelle est la question brûlante ? Quel est le but à atteindre ? Que les gens se rendent compte et réalisent qu'ils sont sans cesse manipulés par un système qui les fait agir contre leurs propres intérêts. La révolution va-t-elle commencer ?*[1] *».*

En insistant davantage sur la pratique que sur la théorie, en s'intéressant, notamment à travers le *Living Theatre*, aux théories d'Antonin Artaud plutôt qu'à celles de Brecht, la section d'études théâtrales de Vincennes défend un théâtre politique d'obédience maoïste qui passe par la sensibilité des corps et souhaite faire vivre le moment de la représentation comme une expérience physique. Avec le *Living Theatre,* la politique est issue de la provocation formelle du spectacle. Et cette dimension va nettement essaimer chez les tenants d'un théâtre radical, réactivant l'idée d'un théâtre « intrinsèquement » politique.

III.2.3 – Le recours aux « esthétiques du peuple »

La défense de ce théâtre de la « sensation » est accompagnée par le développement, à partir du milieu des années 1970, d'une philosophie marxiste renouvelée et qui défend l'idée d'un peuple ayant la maîtrise de ses propres armes. Jacques Rancière, qui enseigne également à Vincennes, est une figure centrale de ce mouvement. En rupture avec Althusser, il développe à partir de 1975 une théorie postulant l'existence d'une « pensée organique ouvrière[2] » et défend l'idée que les ouvriers font en réalité un « sourd travail de réappropriation des

---

[1] Jean-Michel Djian, *op.cit.*, p.159.
[2] Jacques Rancière, « Utopie, bourgeois, et prolétaire », *L'Homme et la société*, n° 37, 1975, p. 87-98.

institutions, des pratiques et des mots[1] », nié par la théorie marxiste. C'est à ce titre que Jacques Rancière et les autres membres du « Centre de recherche des idéologies de la révolte », qu'il contribue à fonder en 1975, s'intéressent, entre autres, au théâtre. C'est dans la revue *Révoltes Logiques,* que le centre publie de 1975 à 1985[2], que Rancière va développer le principe d'un théâtre fondé sur les « esthétiques du peuple ». Prenant Schiller pour référence, Rancière défend la possibilité d'une fraternité sociale par les arts, à l'occasion de laquelle les ouvriers seraient régénérés par la fréquentation des œuvres et les artistes unis au peuple[3]. Dans ce cadre théorique, Rancière dénonce la séparation existante entre les artistes et les ouvriers en ces termes :

> *« L'image de soi de l'art et la finalité sociale de l'éducation populaire s'écartèlent, ouvrant l'époque des provocations esthétisantes ou anti-esthétisantes et la tumultueuse contemporanéité des futurismes artistiques avec les révolutions sociales[4] ».*

Rancière n'appelle pas pour autant à une médiation entre les œuvres et le public. Considérant que la classe ouvrière a la capacité de s'approprier les pratiques artistiques, il considère que c'est à travers le « partage du sensible », dans une relation directe, que les ouvriers et les artistes pourront se rencontrer. La position théorique de Jacques Rancière à la fin des années 1970 est probablement influencée par les théories du théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal, traduit et publié en France en 1977[5]. Boal prône une relation spontanée entre l'artiste et le spectateur susceptible de construire un cadre de débat équilibré. Les théories d'Augusto Boal vont recevoir un écho très favorable au sein de l'avant-garde prônant un théâtre politique (à Vincennes notamment) mais elles ne seront mises en pratique que par une fraction marginale du champ[6].

Si Rancière se veut critique vis-à-vis de l'autonomisation du champ artistique par rapport au monde social, ses ouvrages n'en bénéficient pas moins d'une réception très favorable au sein du champ artistique puisque la notion de « partage du sensible » semble légitimer la spontanéité du geste artistique laissant de côté une action culturelle considérée comme bourgeoise et misérabliste. Nous verrons dans le dernier chapitre de cette thèse que certains ouvrages ultérieurs de Rancière (*Le Maître ignorant* en 1986 puis *Le Spectateur émancipé* en 2008) vont

---

[1] Jacques Rancière, *La Parole ouvrière*, Paris, Christian Bourgeois, 1976 ; réédition Paris, La Fabrique, 2007, p.15.
[2] Outre Rancière, des comédiens et des artistes y produisent ponctuellement des articles. C'est le cas par exemple de Georges Bonnaud, comédien au théâtre du Soleil.
[3] Jacques Rancière, *Révoltes logiques. Esthétiques du peuple*, Paris, La Découverte, 1985.
[4] *Id.*, p.11.
[5] Augusto Boal, *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, éd. Maspero, 1977.
[6] Principalement par les agents inscrits dans une posture anti-institutionnelle et qui vont initier à cette époque les préceptes du théâtre de rue (voir chapitre 7).

contribuer à faire de ce dernier une figure emblématique d'un théâtre engagé et politique. Tandis que Rancière revendique le retour à un théâtre populaire des origines, il est toutefois frappant de voir qu'elles mettent de côté toute analyse sociologique du public et de la réception des pièces, renforçant par là même l'idée d'un théâtre « intrinsèquement » émancipateur et confortant la disqualification progressive des fonctions de mise en relation entre une œuvre et un public.

Les théories structuralistes et néo-marxistes qui imprègnent le champ théâtral donnent là un espace de justification opportun pour les agents les plus institutionnalisés qui, tout en maintenant un discours marxiste sur le monde social en opposition à la droite gouvernementale, souhaitent légitimer leur position et la centralité de l'acte créateur. Ils sont en cela accompagnés par l'ajustement des anciens animateurs à ce nouvel état du champ.

III.3- Ajustements et désajustements autour de la création : de l'animation à la programmation, de la création à la pédagogie

A l'instar de Mai 68, les changements qui émaillent la décennie 1970 vont provoquer des transformations profondes dans les carrières des membres de notre cohorte. C'est particulièrement le cas pour les animateurs ou encore chez les agents au profil métissé issu du théâtre populaire, et encore loin de l'âge de la retraite quand arrive la fin des années 1970. Cette partie va justement s'intéresser aux stratégies qu'ils vont mettre en œuvre pour tenter d'éviter un désajustement trop brutal. Nous verrons que les plus dotés d'entre eux sont parvenus à maintenir leur position grâce à un subtil glissement de leur fonction vers la logique de la création. Les moins dotés ont opéré une reconversion quelque peu forcée, le plus souvent vers la pédagogie ou le secteur audio-visuel alors en plein développement.

III.3.1 - Ajustements : l'émergence du programmateur

La fonction d'animation étant progressivement délégitimée au profit de la création, les directeurs de Maisons de la Culture, dont nous avons vu qu'ils avaient pour la plupart tendus à professionnaliser le métier d'animateur, vont devoir tenter de s'ajuster à la nouvelle donne du champ. Nous avons montré dans le deuxième chapitre de cette thèse que Mai 68 avait provoqué

le désajustement brutal de certains d'entre eux, bien souvent liés à leur éviction par les maires des villes dans lesquelles ils étaient implantés. D'autres ont su trouver des ressources pour au contraire s'adapter au nouveau jeu politique et esthétique qui se met en place dès le début des années 1970. Nous allons ici aborder les carrières de ceux qui ont pu s'ajuster et ce, sur la longue durée, venant ainsi peu à peu définir et créer la fonction de programmateur. Nous nous intéresserons pour cela à la trajectoire de deux membres emblématiques de notre cohorte, Philippe Tiry et Gabriel Monnet.

Nous avons montré que Philippe Tiry, contrairement à d'autres animateurs, sort paradoxalement renforcé de Mai 68 : sa position institutionnelle assez centrale, sa gestion des manifestants à Amiens et sa capacité à « dénicher » les talents de l'avant-garde ont contribué à le légitimer artistiquement ainsi qu'institutionnellement. C'est ainsi contre toute attente qu'il démissionne de la direction de la Maison de la Culture en 1971. Il justifie *a posteriori* cette décision par la nécessité de ne pas s'éterniser à la direction de ces lieux. Il est probable que dans un contexte de remise en question des Maisons de la Culture, Tiry, fort d'un réseau professionnel important, ait choisi de s'éclipser plutôt que de risquer une progressive disqualification institutionnelle et professionnelle.

Il prend ensuite la direction de l'Association professionnelle du spectacle, pendant du SYNDEAC pour les théâtres privés :

> *« Il n'y a aucune différence avec le SYNDEAC… Sauf que c'était les théâtres privés… Alors j'ai mis sur pieds… l'un des buts c'était de créer une maison du spectacle qui regrouperait sur le plan administratif tous les établissements…*[1] *».*

C'est sa connexion avec les responsables administratifs de plusieurs établissements privés (dont le théâtre de la Ville à Paris) qui lui permet d'être recruté. Si cette expérience ne lui convient pas (il ne reste qu'un an et demi à la tête de l'association : « J'étais content de m'en aller, c'était pas mon genre[2] », dit-il), elle lui permet de réfléchir à l'organisation administrative du monde du spectacle, allant de la création de caisses sociales spécifiques (la caisse des congés spectacles) à la professionnalisation du secteur par la mise en place de formations spécifiques pour les administrateurs.

---

[1] Entretien avec Philippe Tiry, 5 juin 2014, Beaugency.
[2] *Ibid.*

Il travaille ensuite pendant trois ans au Théâtre de l'Est Parisien, aux côtés de Guy Rétoré, en tant que directeur adjoint chargé de la mise en œuvre du nouveau théâtre national (ainsi labellisé en 1972), sous le ministère de Jacques Duhamel. C'est l'arrivée de Michel Guy à la tête du ministère des Affaires culturelles en 1974 qui va donner une impulsion décisive à sa carrière. Ce dernier lui propose de fonder un organisme de diffusion des spectacles sur le territoire français, intitulé Office National de Diffusion Artistique (ONDA). A ce nouveau poste, Philippe Tiry renoue avec le volet artistique de son travail et, en aidant les établissements publics à l'organisation de tournées de spectacles, devient un prescripteur rapidement incontournable. Cette position, bien que très spécifique dans l'espace théâtral, inaugure une nouvelle fonction de mise en relation entre artistes et publics, qui sera le plus souvent incarnée par des agents dotés de compétences administratives en même temps que d'une véritable légitimité en terme de jugement esthétique. Ce nouveau rôle s'éloigne nettement des préceptes qui fondaient l'animation, puisque c'est le talent des metteurs en scène et la qualité des spectacles qui sont les seuls critères de jugement. La trajectoire de Philippe Tiry se poursuivra au sein de l'ONDA jusqu'à sa retraite[1]. Elle nous montre l'importance des ressources relationnelles dans l'ajustement des animateurs après 1968. Sans un réseau professionnel solide et une reconnaissance issue du monde politique, Tiry n'aurait sans doute pas pu bénéficier de la légitimité qui lui a permis de s'imposer comme prescripteur tant artistique que professionnel au sein du champ.

Le parcours de Gabriel Monnet nous confirme cet aspect. Nous avons montré qu'issu de l'éducation populaire en même temps que du théâtre populaire, Monnet s'était imposé comme une personnalité incontournable du champ théâtral dans les années 1960, endossant tout à la fois les fonctions de metteur en scène et d'animateur. S'il parvient à éviter le désajustement que subissent des animateurs ayant une position analogue dans le champ, c'est selon nous pour plusieurs raisons. D'une part il accepte de se mettre en retrait en tant que metteur en scène ; d'autre part, il participe à la légitimation de deux metteurs en scène qui deviendront rapidement reconnus (Guy Lauzin quand il sera à la direction du Centre dramatique de Nice et Georges Lavaudant à Grenoble). Cela lui permet de conserver une crédibilité artistique importante,

[1] Précisons qu'il prolongera la mission de l'ONDA sur un plan l'international avec la création du réseau de *l'International European Theatre Meeting* (IETM) dont l'objectif est de favoriser la tournée des spectacles dans toute l'Europe.

passant de celle du metteur en scène à celle du programmateur. Enfin, les relations privilégiées qu'il a nouées tout au long de sa carrière avec le champ administratif et politique le mettent à l'abri d'une brutale disqualification institutionnelle.

Ces deux trajectoires sont un indice probant de l'importance croissante des décisions politiques dans la réussite des carrières. Elles nous indiquent également la centralité croissante de la création dans le système institutionnel. Cette évolution est également visible dans les trajectoires déclinantes de certains agents qui, ne parvenant pas à s'ajuster à la nouvelle définition de la création qui s'impose, vont devoir investir de nouvelles fonctions au sein du champ.

III.3.2 - Ajustements contraints : vers le métier d'administrateur

Georges Goubert est licencié de la Maison de la Culture de Rennes en 1974, sommé par l'administration du ministère des Affaires culturelles de quitter son poste :

> *« Un jour, notre contrat à Guy [Parigot] et à moi est arrivé, celui du Centre Dramatique, est arrivé à expiration. On a été convoqués au ministère et là un fonctionnaire dont j'ai oublié le nom nous a dit de conserver la direction du Centre Dramatique à M. Parigot seul. Quant à vous, si vous avez des possibilités de la France d'outre-mer, on pourra vous aider…*[1] *».*

Georges Goubert fait alors les frais de la vague généralisée de renouvellement des directions de Centres Dramatiques et des Maisons de la Culture initiée par Michel Guy. Incarnant sans doute la vieille génération, en poste à Rennes depuis 1949, Goubert doit donc rebondir et utilise pour cela son réseau.

Il rejoint aussitôt André Périnetti, « un ami[2] », qui vient d'être nommé à la direction du théâtre de Chaillot à la suite de Jack Lang. Ballotté par les changements de direction successifs, Goubert va toujours parvenir à s'ajuster à la nouvelle organisation mise en place : à l'arrivée d'Antoine Vitez à la direction de Chaillot, il prend la fonction de directeur des programmes. Puis, suivant le metteur en scène lorsque ce dernier est nommé à la tête de la Comédie Française, Goubert devient conseiller technique de la prestigieuse maison. L'intitulé vague des postes qu'il

---

[1] Entretien avec Georges Goubert, 11 mars 2014, Paris
[2] *Ibid.*

occupe laisse penser que la fonction de Goubert était davantage honorifique. De plus, elle permettait sans doute à Vitez de bénéficier de son expérience passée et de son réseau (« Vitez, disons qu'il me passait les choses qui l'embêtaient [rires] ! Je préparais des dossiers, des choses comme ça quoi… ».). Il ne s'agit cette fois pas d'un véritable ajustement aux nouvelles fonctions existantes dans les théâtres. Signe de sa disqualification définitive, Goubert se voit contraint à la retraite peu de temps après la mort d'Antoine Vitez.

La trajectoire de Georges Goubert entre 45 et 65 ans est emblématique d'une génération d'animateurs qui a dû utiliser ses ressources techniques pour développer un savoir-faire et des compétences en matière administrative lui permettant de retrouver un poste. Il est certain que le capital relationnel et son prestige liés à sa trajectoire passée et à son histoire de fondateur du SYNDEAC, ont permis à Goubert de se maintenir à des fonctions certes moins prestigieuses, mais au sein de théâtres situés en haut de la hiérarchie théâtrale.

III.3.3 - Désajustements institutionnels et adaptations (1) : la reconversion vers la télévision locale

Les trajectoires d'autres membres de notre cohorte nous confirment, cette fois par leur semi-échec, l'importance du capital professionnel et institutionnel dans les années 1970. Deux animateurs de notre cohorte, reconnus à la fin des 1960, ont par la suite connu une trajectoire plus chaotique et déclinante. Il s'agit de Didier Béraud et de Bernard Mounier, directeurs de Maisons de la Culture, qui vont tous deux trouver à se reconvertir au sein du secteur audio-visuel.

Le premier quitte la Maison de la Culture de Grenoble en septembre 1972 et se voit proposer un poste de direction des programmes pour la troisième chaîne, nouvellement créée, de l'ORTF[1]. C'est son caractère « régionaliste » qui semble intéresser les fonctionnaires de l'État qui le recrutent :

> *« Il [le haut fonctionnaire qui le recrute] me dit je sais que vous avez du goût pour la province. Quelqu'un avait dû lui parler de moi en lui disant que j'étais un régionaliste convaincu[2] ».*

---

[1] Didier Béraud avait déjà été conseiller aux programmes pendant deux ans alors qu'il dirigeait encore la maison de la culture de Grenoble.
[2] Entretien avec Didier Béraud, 15 mai 2014, Feneu.

Pressentant que sa position à la Maison de la culture de Grenoble allait s'étioler[1], Béraud choisit la télévision car il considère, comme beaucoup à l'époque, que celle-ci a un avenir certain :

> *« Je voyais bien que la télévision jouait un rôle majeur dans les foyers. […] Je pensais que la télévision avait un avenir dans le domaine de la culture, ce qui était vrai parce qu'elle a quand même joué un rôle important…*[2] *».*

On peut aussi comprendre le choix de Didier Béraud de manière très pragmatique : usé par Mai 68 qui contribue à fragiliser sa position institutionnelle face aux créateurs, « démissionné » de l'ATAC peu de temps auparavant, en juillet 1971[3], Béraud sait que sa posture « pro-animation » finira par le disqualifier. Profitant de ses ressources relationnelles au sein du ministère des Affaires culturelles, il prépare en réalité sa démission dès 1a fin de l'année 1971. La télévision représente sans doute à ses yeux, outre une voie de sortie honorable, un prolongement du travail d'action culturelle en lequel il croit fermement.

On retrouve une trajectoire équivalente bien que plus tardive chez Bernard Mounier : directeur de la Maison de la Culture de la Rochelle à partir de 1975, Mounier y développe une programmation nettement moins politisée qu'au Havre, sans doute sous l'influence d'un contexte local, moins prompt à recevoir de telles de propositions. Il s'attache en revanche à défendre l'identité de la région charentaise avec entre autres la participation de la Maison de la Culture à plusieurs événements nautiques de la région. Il s'agit pour lui de « toucher d'abord le public local à travers ce qu'il aime pour ensuite l'emmener ailleurs [4]». Cette posture contribue à le disqualifier au sein du champ artistique mais lui apporte en revanche une certaine crédibilité locale qui séduit visiblement les responsables nationaux de FR3. Ils lui confient en 1982 la direction de l'antenne locale *Limousin Poitou-Charentes*. Il se maintiendra dans le secteur audiovisuel jusqu'à sa retraite.

---

[1] Il nous indique en entretien « Je me disais un troisième mandat, ça fera 18 ans, je vais m'user, on va en avoir marre de moi. C'est en général ce qui se produit ». Il faut cependant préciser que Béraud a à cette époque déjà été victime de dépression (particulièrement en 1968-1969 où il est arrêté pour surmenage) et vit alors des désaccords importants avec le président de l'association, M.Philibert (les archives de la Maison de la Culture nous indiquent que ces désaccords portaient pour beaucoup sur la relation aux syndicats salariés, Béraud étant jugé laxiste avec ces derniers – archives municipales de Grenoble, 2133W494).

[2] Entretien avec Didier Béraud, *op.cit.*

[3] Elu comme le protégé d'Hubert Gignoux, Béraud démissionne rapidement, suite à des débats assez houleux au sein de l'ATC relatifs à la place des maisons de la culture dans le paysage culturel français. Il invoque en outre une certaine fragilité psychologique suite à sa dépression de 1968 (archives ATAC, AN Fontainebleau versement 19840758 / art 1-8 ATAC organisation fonctionnement financement 1963-81).

[4] Entretien avec Bernard Mounier, 16 mai 2014, La Rochelle.

III.3.4 - Désajustements institutionnels et adaptations (2): la pédagogie théâtrale comme espace pour désajustés

Pour les animateurs au profil artistique plus marqué, le transfert vers les métiers administratifs ou communicationnels est difficile car ils n'ont ni les ressources techniques ou relationnelles nécessaires ni peut-être l'envie de quitter la « vocation » artistique. Cependant, beaucoup d'entre eux vont également subir les conséquences des transformations esthétiques qui traversent le champ théâtral dans les années 1970[1].

Pour ces animateurs acteurs et metteurs en scène issus du théâtre populaire, la pédagogie théâtrale a représenté la voie de sortie la plus courante. C'est le cas par exemple de Guy Parigot, co-directeur avec Georges Goubert du Centre Dramatique de l'Ouest (CDO) à Rennes. Lorsque Goubert est licencié, Parigot décide de ne pas se représenter à la tête du CDO. Il ne conservera que des fonctions honorifiques, et trouvera un poste parallèle au sein du conservatoire de Rennes[2].

D'autres membres de notre cohorte vont opérer une reconversion dans la pédagogie, parfois dans des établissements moins institutionnels. C'est le cas de Jacques Fornier dont nous avons retracé une partie du parcours[3]. Tombé en dépression après son expérience de direction au TNS en 1971-1972, Fornier voyage en Inde pendant plusieurs années. De retour en France en 1978, il est appelé par André Mairal, alors à la direction du Centre Dramatique de Franche-Comté, implanté à Besançon, qui lui propose d'ouvrir un atelier permettant de faire le lien entre amateurs et spectateurs de la région. Fornier monte ainsi un centre de rencontres, auquel il intègre rapidement Jacques Vingler, animateur local formé au sein de l'éducation populaire. L'objectif de ce centre est de favoriser « la rencontre de chaque être humain avec le théâtre, mais aussi la rencontre de deux praticiens, l'un amateur, l'autre professionnel[4] ». Fornier assure

---

[1] En réalité, dans notre cohorte, seuls les animateurs issus de la région parisienne maintiendront leur position prestigieuse dans le champ théâtral : il s'agit de Gabriel Garran, de Guy Rétoré et de Pierre Debauche. On pourrait aussi citer Planchon à Villeurbanne mais il a incarné beaucoup plus tôt la figure de metteur en scène, tandis que les précédents ont longtemps conservé une posture d'animateur.

[2] Extrait de lettre, issue des archives municipales de Rennes, fonds Parigot, 24Z7 : « Le CA de l'association de gestion, dans l'indifférence complice du ministère des Affaires culturelles qui nous avait pourtant engagés dans cette galère, vient de décider, par 6 voix contre 3 et 7 bulletins blancs (4 conseillers étant absents) de ne pas renouveler le contrat de Georges Goubert, tout en rendant « hommage à sa compétence et à son dévouement », et de confier la direction, à compter du 1er janvier 74, à M. Shérif Khasznadar. Guy Parigot, tenant compte d'un avis du Conseil selon lequel le contrat ne pourrait être reconduit à une codirection, avait renoncé pour sa part à se porter candidat. Dans le même temps, et tout en conservant ses fonctions à la CDO, il prenait en effet, la responsabilité de la classe d'art dramatique du Conservatoire de Rennes ».

[3] Voir chapitre 2.

[4] Entretien avec Jacques Fornier, *op.cit.*

la partie physique de la formation et Vingler l'analyse dramaturgique des textes. Ce centre perdurera une dizaine d'années. Fornier le quittera dans le courant des années 1980, regrettant la professionnalisation dont il sera l'objet[1].

Pour ces deux agents, issus de l'éducation populaire et du théâtre de troupe, la transmission est un moyen, certes de s'assurer des revenus, mais également de continuer à remplir la fonction de transmission du théâtre auprès du monde social, qu'il s'agisse d'élèves d'un conservatoire régional, dans son versant institutionnel, ou d'amateurs éclairés dans son versant plus militant. En cela, la conversion éducative et pédagogique nous semble à la fois être celle qui engage le plus de discrédit mais qui évite quelque part à ces animateurs de trahir le théâtre dans lequel ils se sont formés.

Conclusion du chapitre 4 :

Ce chapitre s'est attaché à montrer comment les agents agissant au sein du théâtre public ont taché, tout au long des années 1970, de rendre compatibles deux antiennes centrales du champ, l'engagement politique et la recherche esthétique. Nous avons d'abord mis en avant l'importance croissante de l'engagement à gauche notamment après Mai 68. Cet engagement a permis à certains agents de se distinguer par la relation au public et par la lecture sociale et politique du théâtre qu'ils proposaient. Dans le même temps, la revendication d'une fonction politique du théâtre a contribué à disqualifier les agents qui avaient auparavant milité pour donner au théâtre une fonction civique rassembleuse.

Les années 1970 sont également une période importante de renouvellement des formes propres à la discipline théâtrale : les innovations esthétiques importées dans les années 1960 tendent à être intégrées, radicalisées par les artistes d'avant-garde qui, grâce à une position de plus en plus centrale dans le champ, vont tendre à les généraliser. Apparaissent à ce moment-là sur les scènes françaises des spectacles plus volontiers provocateurs, en même temps que fortement intellectualisés, notamment à travers la généralisation de l'analyse dramaturgique. Les fonctions artistiques se multiplient ainsi, le plus souvent au détriment des professions de l'animation qui sont oblitérées dans les discours récurrents sur la création. Les animateurs vont devoir adapter leurs discours et leurs pratiques à cette nouvelle donne en mettant à leur tour la

[1] Informations issues de l'entretien mené avec Jacques Fornier ainsi que du film documentaire de François Noury, *Jacques Fornier. L'échappée belle*, Besançon, éd. de la maison chauffante, 2011.

création au centre de leur démarche. Certains agents, moins dotés socialement, ou rétifs à l'idée d'abandonner la logique d'animation qui émanait entre autre du théâtre populaire, vont trouver d'autres voies d'ajustement.

Les artistes d'avant-garde qui ont appuyé leur émergence au début des années 1970 sur leur radicalité esthétique et politique vont cependant rapidement devoir justifier l'importante baisse de fréquentation au sein des établissements qu'ils dirigent. Ce paradoxe sera résolu par l'imprégnation de l'idéal d'un art intrinsèquement émancipateur. Cet idéal se diffuse dans le champ par l'entremise de mouvements philosophiques proches du structuralisme et d'un marxisme renouvelé : le Centre expérimental de Vincennes contribue à la généralisation de ces théories, favorisant une proximité importante entre champ théâtral et champ universitaire.

Nous allons nous attacher dans le chapitre suivant à montrer que cette évolution et ce mode de justification n'ont pu exister et perdurer que parce que l'État et le pouvoir politique l'ont accepté, voire renforcé, à travers une institutionnalisation croissante des modes de production des spectacles et de consécration des carrières tout au long des années 1970.

Chapitre 5

Professionnalisation, État et consécration artistique (1968-1981)

« Tous ceux qui ont remporté la victoire participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps des vaincus d'aujourd'hui. A ce cortège triomphal, comme ce fut toujours l'usage, appartient toujours le butin. Ce qu'on définit comme biens culturels. » Walter Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire » in Poésie et Révolution.

Nous avons montré que les critères de reconnaissance artistique au sein du champ théâtral se sont transformés entre le début des années 1950 et la fin des années 1970, sous l'effet conjugué d'un renouvellement esthétique important et d'une mise en concurrence progressive des agents au sein du champ. Corrélativement, la fonction civique du théâtre et la relation au public qu'elle suggère se sont progressivement démonétisées au profit d'un engagement politique plus proche de la posture que d'une implication franche des agents auprès du monde social.

S'il est couramment admis que Mai 68 a contribué à « donner le pouvoir aux créateurs » au sein du champ théâtral, les analyses portant sur cette période s'intéressent pourtant rarement au travail de normalisation et de codification qui a contribué à transformer cette revendication en état de fait. Ce double processus d'affirmation de critères artistiques autonomes et de disqualification de l'animation socio-culturelle est en effet accompagné puis renforcé tout au long des années 1970 par l'institutionnalisation dont le champ théâtral fait l'objet. Les

politiques culturelles deviennent une catégorie d'intervention publique légitime[1] et contribuent par conséquent à modeler partiellement le secteur.

Le rôle de l'État dans la production artistique et dans l'organisation des champs artistiques a bien entendu été pris en compte dans différents travaux de recherche mais peu d'entre eux se sont intéressés à sa réception et à ses effets sur les pratiques des agents considérés. Raymonde Moulin consacre un chapitre à l'État dans son ouvrage *L'Artiste, l'institution et le marché* mais se contente de lister les modalités de son intervention[2]. Howard Becker approfondit la question en intégrant cette fois l'État à la chaîne de production des mondes de l'art. S'il considère que le champ administratif joue un rôle primordial sur les mondes de l'art («Tous les artistes dépendent de l'État, et leurs œuvres témoignent de cette dépendance [3]»), c'est essentiellement en raison du travail de réglementation dans la diffusion et la distribution des œuvres d'art. En effectuant ce travail, l'administration en vient à contrôler une partie des activités artistiques. Or, dans notre cas, l'intervention publique dépasse le strict cadre réglementaire : l'État subventionne directement les activités artistiques à partir des années 1945, et contribue à structurer et professionnaliser le secteur à partir des années 1960.

L'État n'est pas qu'un simple acteur d'une chaîne plus longue d'interdépendance mais une institution centrale du champ théâtral. Vincent Dubois a montré que la logique de planification à laquelle était intégrée la culture avait contribué à asseoir la politique culturelle sur des bases pérennes et légitimes[4]. Nous pouvons ajouter que la multiplication des équipes théâtrales puis le passage progressif à une deuxième génération de metteurs en scène et d'animateurs a contraint les fonctionnaires du ministère à objectiver leurs critères d'intervention publique, contribuant à systématiser les modalités de l'intervention publique en matière culturelle.

Il s'agit dans ce chapitre de comprendre comment le renforcement de l'intervention de l'État au sein du champ a pu se légitimer et être accepté par la majorité des agents qui y évoluent. Il nous semble que c'est par un travail de coopération et de co-construction que le pouvoir politique et administratif s'est finalement imposé comme légitime dans l'organisation

---

[1] Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, coll. Socio-histoire, 1999.
[2] Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1992.
[3] Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, 1982, 1988.
[4] Même si, comme il le montre, la légitimation le mode d'intervention et d'évaluation en matière culturelle est également l'objet de vives critiques. Voir Vincent Dubois, *La Politique…, op.cit.*

même des carrières des artistes et ce, jusque dans une définition commune de la « création »[1]. Serge Proust explique en effet que l'État est progressivement devenu un agent à part entière du « champ de production théâtrale », entraînant de fait une connaissance mutuelle et une appréhension spécifique des rouages administratifs par les artistes et par les autres agents du champ théâtral[2].

Il est ainsi essentiel d'aborder le rôle des politiques publiques dans les transformations des enjeux propres au champ : nous le ferons sous un angle pluriel, en ayant recours, à propos du principe d'autonomisation qui affecte le secteur théâtral, tout à la fois à la sociologie des professions, à la socio-histoire de l'État et à la sociologie de l'art. Il nous semble en effet que la professionnalisation du champ, qui va de pair avec une affirmation de ses propres critères de reconnaissance, a été accompagnée puis renforcée par le pouvoir politique comme administratif, au point que le pouvoir consécrateur de l'État est à son tour devenu légitime[3]. Il s'agit, dans ce chapitre, d'éclairer d'une démarche nouvelle les formes de coopération entre État et acteurs dominants d'un secteur professionnel dans l'imposition de normes et d'institutions propres à un champ. Nous montrerons pour cela comment des individus (ou, nous le verrons, des organisations) ont joué de leur rapport à l'État pour imposer des critères de professionnalité[4] tant à « l'intérieur » qu'à l'« extérieur » du secteur. L'autonomie ainsi acquise de la nouvelle catégorie de « théâtre public » s'est constituée dans une étroite imbrication avec l'État, entraînant une hétéronomie[5] pour le moins surprenante s'agissant d'individus ayant

---

[1] *Gérard Noiriel, « L'institutionnalisation du théâtre français et ses effets sur la définition légitime de la création »,* Revue internationale de philosophie*, 2011/1, n°255, p.65-83.*

[2] « Le rapport à l'État est une dimension essentielle de l'activité professionnelle d'un grand nombre d'artistes et de professionnels. […] Le caractère central de l'Étatdans la constitution du théâtre public se traduit par sa capacité à imposer des catégories qui structurent la manière penser l'organisation du champ théâtral » (Serge Proust, « Mobilisation d'artistes et maîtrise du fonctionnement des champs politiques. Les luttes autour du régime de l'intermittence », *in* Violaine Roussel (dir.), *Les Artistes et la politique. Terrains franco-américains,* Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p.105-129).

[3] Ces réflexions relatives au rôle de l'Étatdans le processus de professionnalisation de certains secteurs sont pour beaucoup issues de la journée d'études qui s'est tenue à Toulouse le 10 avril 2013 et intitulée « Professionnalisation(s) et État. Une sociologie politique des professions » (IEP de Toulouse). Cette journée d'études a fait l'objet d'une publication à paraître aux presses universitaires de Rennes et coordonnée par F. Bajard, B. Crunel, C. Frau, F. Nicolas et F. Parent (voir Marjorie Glas, « Se professionnaliser avec ou contre l'État: le metteur en scène entre revendications sectorielles et institutionnalisation du champ théâtral », in F. Bajard et al, *Professionnalisation(s) et État. Une sociologie politique des professions*, PUR, 2016).

[4] Concernant la sociologie des professions, nous nous sommes entre autres appuyés sur les ouvrages suivants : Andrew Abbott, *The system of professions : an essay on the division of expert labor*, University of Chicago Press, 1988; Didier Demazière, Charles Gadéa, *Sociologie des groupes professionnels,* La Découverte, coll. Recherches, 2009 ; Claude Dubar, Pierre Tripier, Valérie Boussard, *Sociologie des professions*, Armand Colin, 2011.

[5] Nous entendons ici par hétéronomie « l'enregistrement et la mise en forme de la professionnalité par l'État». Voir Didier Demazière, Pascal Roquet, Richard Wittorski, *La professionnalisation mise en objet*, Paris, L'Harmattan, 2012.

émergé grâce à leur critique du pouvoir politique. Cette institutionnalisation a, nous le verrons, contribué à entériner une vision alors dominante au sein du champ théâtral, vision qui consacre la création comme justification de l'intervention politique.

Si le paradoxe de l'intervention publique dans des secteurs dans lesquels l'autonomie est un gage de qualité est fréquemment souligné, ce paradoxe n'en est pas moins frappant concernant le secteur du théâtre public puisque l'institutionnalisation dont ce dernier a fait l'objet a eu pour conséquence d'imprégner même le jugement par les pairs et les critères de consécration. C'est à ce processus que nous allons nous intéresser en abordant tout d'abord le travail de catégorisation et de différenciation du théâtre public qui a été opéré et qui a permis de légitimer – voire de « naturaliser » - l'intervention de l'État (I). Ce processus de catégorisation du théâtre public n'aurait pu être possible sans un travail de coopération constant entre les agents dominants du champ théâtral et les fonctionnaires de l'État. Ce constat nous a amené à enrichir la sociologie des professions artistiques en l'articulant aux logiques de mobilisation tant salariales[1] que patronales[2] propres au monde du spectacle ; c'est à ce titre que nous nous sommes intéressées au principal syndicat représentatif du spectacle, le SYNDEAC (Syndicat National des Directeurs d'Entreprises d'Action Culturelle[3]), qui a joué un rôle d'intermédiaire essentiel et ce, dès sa création en 1971 (II). Fruit de ce rapprochement et de cette coopération, l'institutionnalisation du secteur a eu pour effet de renforcer les agents les plus légitimes du champ en leur offrant une position située au haut de la hiérarchie théâtrale, contribuant ainsi à disqualifier durablement les agents plus marginaux (III). C'est encore une fois à partir d'une analyse empirique des trajectoires et des positions des membres notre cohorte que nous avons étayé notre analyse.

---

[1] Concernant les mobilisations salariales au sein du champ théâtral, voir Marie-Ange Rauch, *De la cigale à la fourmi - Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)*, éd. de l'Amandier, 2006.

[2] Le syndicat patronal du spectacle (SYNDEAC) n'ayant encore fait l'objet d'aucune recherche spécifique, nous nous sommes inspirés des travaux de Michel Offerlé sur les organisations patronales : Michel Offerlé, *Sociologie des organisations patronales*, coll. Repères, éd. La Découverte, 2009 ; Michel Offerlé, *Sociologie des groupes d'intérêt*, Montchrestien, 1998.

[3] Signe de l'évolution de son spectre d'intervention, le SYNDEAC changera plusieurs fois de nom. D'abord syndicat de directeurs, il deviendra ensuite syndicat d'entreprises. Puis, d'entreprises d'action culturelle il deviendra syndicat d'entreprises artistiques et culturelles. Nous y reviendrons.

I- La constitution du théâtre public comme catégorie spécifique

Comme nous l'avons précédemment montré[1], le théâtre populaire s'est construit à partir du XIXe siècle en opposition au théâtre de boulevard, jugé mercantile et bourgeois. Il est important de rappeler que cette opposition ne recoupait pas encore la dichotomie entre statut privé et statut public. Le théâtre populaire ne s'est distingué économiquement qu'à partir de l'après-guerre quand plusieurs troupes de la décentralisation dramatique ont commencé à bénéficier de financements émanant du Sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts. Il serait pourtant faux de dire que le vocable de théâtre public apparaît à ce moment puisque c'est encore l'opposition entre théâtre populaire (qu'il soit privé, comme nombre de théâtres parisiens à l'époque, ou public s'agissant de la décentralisation) et théâtre de boulevard qui est structurante en termes d'identité et de conception de la fonction donnée au théâtre (qui oscille entre un théâtre de loisirs et un théâtre civique). La césure entre théâtre privé et théâtre public ne deviendra opérante qu'à partir du moment où le financement par les pouvoirs publics deviendra à la fois décisif dans le mode de fonctionnement des troupes mais sera également systématiquement corrélé à un principe de non-rentabilité[2].

Si l'expression de « théâtre public » s'impose peu à peu (à partir des années 1970), c'est non seulement parce que cette opposition devient structurante mais également parce que l'intervention de l'État est devenue légitime et à même d'être revendiquée. Comme nous le verrons, l'intervention de l'État est d'abord justifiée après-guerre par l'accès d'un public large au théâtre, nécessitant de pratiquer des tarifs les plus bas possibles. La justification utilisée par l'État va peu à peu glisser vers la nécessité de préserver la liberté de création de l'artiste et de favoriser un théâtre de recherche qui, parce qu'il est chronophage et peu rentable, nécessite d'être soutenu. Si les pionniers du théâtre populaire souhaitaient bien entendu pratiquer aussi un théâtre innovant, tout autant que les avant-gardistes des années 1970 se souciaient de la fréquentation de leurs théâtres, on n'assiste pas moins entre les deux périodes à un retournement étonnant : justifiée initialement au titre de l'élargissement à des publics populaires, l'intervention étatique en matière théâtrale trouve ensuite son fondement dans la difficulté de réception des spectacles présentés.

---

[1] Voir chapitre 2.
[2] Cette impossible rentabilité est induite par deux missions centrales, la recherche esthétique et l'élargissement des publics.

Il nous semble que c'est à partir du moment où la création sera établie comme principal critère de subventionnement que l'État va également assumer une politique de structuration et de professionnalisation du secteur.

Ces éléments objectivent l'apparition d'un théâtre public en même temps qu'ils favorisent, dans une logique de distinction, la revendication par certains artistes, de l'appartenance à ce théâtre public, assimilé à l'exigence et à « l'excellence » artistique[1]. Plusieurs éléments participent de ce processus de spécification. Tout d'abord, l'acceptation progressive de l'intervention croissante de l'État dans les carrières relève d'un processus lent que nous analyserons à travers le renforcement du principe de nomination des directeurs par l'État (I.1). Ensuite, la monopolisation par l'État de la légitimité de l'intervention publique permet d'imposer un seul et unique modèle de théâtre public (I.2). Enfin, l'État intervient à partir des années 1970 de manière plus générale sur la structure même du champ théâtral, contribuant à façonner non plus seulement des voies de carrière mais également des critères de consécration propres au théâtre public (I.3).

I.1 – L'acceptation progressive des principes de nomination par l'État

Pour aborder le processus d'institutionnalisation qui touche le monde théâtral, il faut au préalable tâcher de comprendre comment l'intervention étatique en matière culturelle s'est légitimée au point de devenir un objet de revendication pour certains agents du champ. Pour cela, nous nous sommes empiriquement appuyées sur le processus d'acceptation progressive par les agents de leur nomination par l'État à différents postes. En nommant à la tête d'établissements, l'État conditionne en effet la réussite d'une carrière en même temps qu'il s'impose comme un prescripteur incontournable.

I.1.1 - La progressive routinisation du principe de nomination : de la troupe fixe à la mobilité dans plusieurs établissements

Après-guerre, lorsque l'État accorde ses premières subventions aux troupes de la décentralisation, il s'agit de soutenir des initiatives qui paraissent porteuses en termes d'élargissement des publics et de maillage du territoire. Les noms des directeurs importent alors

[1] La notion « d'excellence » apparaît un peu plus tardivement, dans les années 1980.

moins que dans les décennies qui suivront : Pascale Goetschel souligne que « la conquête géographique semble plus déterminante que la reconnaissance artistique[1] ». Seule la nomination du directeur du Centre Dramatique de l'Est fait l'objet d'un appel à candidature de la part des services de l'État[2]. Dans les autres cas de la première décentralisation, l'État vient soutenir des initiatives locales déjà existantes, en les accompagnant parfois d'une aide logistique ou en les conditionnant à la présence d'une personnalité ayant déjà fait des preuves au sein de l'éducation populaire. Dasté et Sarrazin ont déjà constitué leur troupe, respectivement à Saint-Étienne et à Toulouse, quand Jeanne Laurent décide de les aider. Il en est de même pour Gaston Baty à Aix-en-Provence. Le projet de Georges Goubert et de Guy Parigot à Rennes est soutenu à la condition qu'un homme expérimenté (il s'agira d'Hubert Gignoux) accompagne ces hommes alors encore amateurs. Nous sommes pour l'heure encore loin d'un mode d'intervention systématisé : comme le montre Vincent Dubois, ce n'est qu'à partir de la Ve République qu'une politique culturelle sera objectivée dans des institutions[3].

A partir de la création du ministère des Affaires culturelles, les pouvoirs publics, et particulièrement l'État, interviennent certes davantage mais n'interfèrent pas pour autant systématiquement dans la nomination des directeurs des Troupes Permanentes ou des Centres Dramatiques. La nomination par l'État à ces postes de direction artistique paraît d'ailleurs le plus souvent impensable puisque les chefs de troupe dirigent généralement l'établissement ou la troupe qu'ils ont contribué à fonder. La construction progressive de salles dédiées à l'activité des troupes ne change pas encore la donne. Ainsi, Pierre Debauche conserve la direction du théâtre Nanterre Amandiers quand celui-ci est construit en 1968[4], Gabriel Garran se maintient à la tête du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, etc.

La donne est sensiblement différente dans les quelques établissements que l'État et les collectivités locales ont initiés. Ainsi, quand Gaston Baty quitte la direction du Centre Dramatique du Sud-Est, ce sont les fonctionnaires du ministère qui désignent ses successeurs :

---

[1] Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre. 1945-1981*, PUF, 2004, p.44.

[2] Le CDE est en effet le seul centre dramatique issu d'une volonté politique. Ce sont d'abord les collectivités locales d'Alsace qui ont souhaité la mise en place d'un Centre dramatique, et cette initiative a ensuite été soutenue par l'État. Roland Piétri a été nommé directeur en 1945 puis remplacé dès 1947 par André Clavé (voir Goetschel, *op.cit.*, p.54-56).

[3] Il indique que la IVe République n'offrait pas les conditions d'une institutionnalisation : « Faiblesse des moyens, absence d'objectivation institutionnelle, fluctuation et dispersion des structures, tendance à la personnalisation : on comprend que, comme au cours de la période précédente […] la fin de la IVe République s'apparente à un constat de carence. […] » (Vincent Dubois, *op.cit.*, p. 141).

[4] En 1968, le théâtre Nanterre Amandiers est qualifié de « en préfiguration ». Le bâtiment ne sera terminé qu'en 1971.

Georges Douking est nommé en 1953, René Lafforgue en 1956 puis Jacques Fabbri et Philippe Tiry en 1963. Le constat est le même pour le Centre Dramatique de l'Est. En revanche, lorsque l'État n'est pas à l'origine de l'activité mais contribue seulement à la financer, les directeurs restent maîtres de la structure qu'ils ont créée et nomment eux-mêmes leur successeur à la direction.

Une deuxième brèche s'ouvre avec la création des Maisons de la Culture : la nomination à la tête de ces établissements, qui émanent, pour la plupart d'entre eux[1], de la volonté politique conjointe d'une mairie et du ministère des Affaires culturelles, fait l'objet de vives discussions entre élus locaux et membres du ministère. Comme nous l'avons montré dans le deuxième chapitre, sont désignés à ces postes de direction des animateurs souvent situés à la croisée de l'éducation populaire et de la logique de troupe, dont la polyvalence permet certainement de faire consensus entre des agents territoriaux et d'Etat mus par des objectifs culturels différents. Les futurs directeurs acceptent le principe de la nomination sans sourciller : pour ces individus polyvalents, pris dans un contexte de spécialisation progressive des fonctions, il s'agit d'une opportunité professionnelle exceptionnelle qui leur permet d'affirmer une nouvelle position. La précarité des postes est pour eux acceptable puisque leur capital relationnel et leur proximité de l'État leur assurent d'être « recasés » à la fin de leur contrat. Ils assument donc la mobilité que suppose désormais la fonction de directeur de Maison de la Culture.

La logique de mobilité dans les nominations se renforce peu à peu dans le courant des années 1960 sous l'effet de la multiplication des Maisons de la Culture et également de l'accroissement des prétendants à des postes de direction. Cette évolution est par la suite renforcée par les événements de Mai 68 qui fragilisent certains animateurs vis-à-vis de la municipalité dans laquelle ils sont implantés : l'État se voit notamment dans l'obligation de trouver des postes vacants aux directeurs qui ont été licenciés. Ainsi, Gabriel Monnet, en conflit ouvert avec le maire de Bourges, quitte la Maison de la Culture de la ville en 1969 pour trouver un poste à Nice où un Centre Dramatique National (CDN) est créé « à sa mesure[2] ». De même René Jauneau est-il parachuté à la Maison de la Culture de Reims après son éviction de Thonon par la mairie locale. Peu de temps après les événements, Hubert Gignoux quitte également le

[1] Précisons cependant que certaines Maisons de la Culture ont été développées à partir d'un Centre Dramatique : c'est le cas à Rennes ou en banlieue parisienne. Ici, les fondateurs sont maintenus à leur poste de direction jusque dans les années 1970.
[2] Pascale Goestchel, *op.cit.*, p.388.

Théâtre National de Strasbourg dont la direction échoit à Jacques Fornier, précédemment responsable du Théâtre de Bourgogne.

Si Mai 68 a eu des effets sur la politique de nomination, ce n'est pas seulement parce que les événements ont engendré des mouvements institutionnels (licenciements ou départs volontaires), mais également parce qu'ils ont contribué à légitimer une nouvelle génération de metteurs en scène[1]. Ces derniers ont d'abord fustigé l'institutionnalisation du secteur théâtral. Ils vont cependant progressivement demander à obtenir une position institutionnelle à la hauteur de la reconnaissance artistique dont ils bénéficient. Un tournant dans les nominations est opéré en 1974 avec l'arrivée de Michel Guy à la tête du secrétariat d'État à la Culture.

Ce dernier a un profil pour le moins atypique pour un ministre : collectionneur d'art, amateur de danse et d'opéra, Michel Guy est d'abord conseiller artistique du festival international de danse de Paris de 1964 à 1971. Il est ensuite nommé par Georges Pompidou à la tête du Festival d'automne, créé en 1972, où il œuvre pour la diffusion de la création contemporaine dans le domaine du spectacle[2]. Quand il est nommé secrétaire d'État à la Culture au sein du gouvernement de Jacques Chirac, Michel Guy s'est déjà constitué une image d'esthète proche de l'avant-garde. Sa politique ne démentira pas sa réputation puisqu'il va profondément renouveler les directions de Centres Dramatiques, n'hésitant pas à remplacer des directeurs historiques par des metteurs en scène d'avant-garde.

Armé d'une connaissance artistique qui lui assure une certaine légitimité au sein du champ théâtral, Michel Guy est également confronté, six ans après 1968, à la nécessité d'intégrer à l'institution des artistes qui ne sont plus tout à fait émergents et ce, dans un contexte budgétaire stagnant. Si certains pionniers ont déjà quitté leur fonction dans le lieu qu'ils avaient fondé, ils ont le plus souvent nommé leur successeur[3]. Michel Guy met un coup d'arrêt à cette pratique en affirmant la prépondérance et la légitimité de l'État en la matière. Il nomme Jean-Pierre Vincent à la tête du Théâtre National de Strasbourg en remplacement d'Hubert Gignoux, Gildas Bourdet et le théâtre de la Salamandre au Centre Dramatique du Nord en remplacement d'André Reybaz. Jacques Nichet et Ariane Mnouchkine s'installent tous deux à la Cartoucherie de Vincennes et se voient octroyer des subventions de l'État pour leur travail artistique. Sur le

---

[1] Voir chapitre 4.
2 Michèle Dardy-Cretin, *Michel Guy, secrétaire d'État à la Culture, 1974-1976. Un innovateur méconnu*, comité d'histoire du ministère de la culture, La Documentation française, 2007.
[3] C'est le cas de Jean Dasté qui, prenant sa retraite en 1970, nomme Pierre Vial pour lui succéder.

modèle Planchon-Chéreau au TNP de Villeurbanne, Michel Guy encourage également des codirections artistiques : Bruno Bayen s'installe à Toulouse aux côtés de Maurice Sarrazin[1], Georges Lavaudant accompagne Gabriel Monnet dans sa codirection du Centre dramatique des Alpes à Grenoble. D'autres membres de notre cohorte, vieillissants, sont évincés des lieux qu'ils dirigent depuis de nombreuses années (c'est le cas de Georges Goubert) ou encore replacés dans des établissements dont l'activité principale est assez éloignée du champ théâtral (Didier Béraud).

Ce passage en force ne va pas sans provoquer d'importantes crispations : c'est le cas pour Guy Rétoré que Michel Guy souhaite remplacer à la direction du Théâtre de l'Est Parisien (TEP) par Marcel Maréchal, alors à la tête du Théâtre du Huitième à Lyon. Démis par Michel Guy, Rétoré va mobiliser ses réseaux professionnels et syndicaux, au premier rang desquels le SYNDEAC : le syndicat prend position en sa faveur et menace Marcel Maréchal d'expulsion s'il ne renonce pas à cette nomination[2]. Ce dernier, qui avait pourtant précédemment fustigé la direction artistique prise par le TEP[3], contraint par la profession, refuse le poste offert par le secrétaire d'État[4]. Il l'annonce dans une tribune publiée dans le journal *Le Monde* : « Ce retrait est délibérément accepté de ma propre part pour en finir, dans les circonstances actuelles, avec des querelles de personnes, et pour replacer au premier plan les revendications unitaires de notre profession[5] ».

---

[1] Cette expérience de codirection du Grenier de Toulouse, entre 1975 et 1978 sera un échec : situés à des pôles opposés du champ théâtral, Bruno Bayen (normalien dramaturge) et Sarrazin (formé dans les préceptes du théâtre populaire) ne s'entendent pas. « L'entente sur une politique théâtrale commune n'est guère possible. On vit en effet à Toulouse – et nulle part ailleurs dans la décentralisation – sous le régime de la séparation des biens : à chacun ses ressources propres et la responsabilité financière de ses débours. » (Raymonde Temkine, *Mettre en scène au présent*, éd. L'âge d'homme, 1979, p.38)

[2] Le SYNDEAC vote la résolution suivante le 11 octobre 1974 : « L'Assemblée Générale extraordinaire du SYNDEAC a pris note de la volonté de Guy Rétoré de demander à poursuivre sa mission à la tête du Théâtre National de l'Est Parisien. Dans ces conditions, elle a décidé unanimement de soutenir sa candidature. L'AG extraordinaire a confié au Conseil d'Administration la mission de prendre contact avec Marcel Maréchal en vue d'obtenir qu'ils s'associent à cette motion. Leur accord constituerait un fait nouveau rendant caduque la décision d'expulsion prise à [son] égard par le Conseil d'Administration le 17 septembre 1974. » (archives SYNDEAC, AN Fontainebleau Art 20090297 /29).

[3] Dans un article publié dans *l'Avant-scène théâtre* en janvier 1974, Maréchal considérait que, « comme à tous les nouveaux théâtres, un double problème se pose au TEP : celui du répertoire et celui du travail théâtral. Ces deux problèmes ont pris un caractère aigu au cours de cinq dernières années. L'usure progressive du répertoire classique, la pauvreté de la dramaturgie contemporaine, la mode de la création dite collective, la recherche d'un théâtre de fête qui soit aussi un théâtre de combat, ont mis les troupes de la décentralisation en posture inconfortable » (dossier biographique Marcel Maréchal, BNF – WNT 1712 / Revue de presse mai 70 – mai 88).

[4] Maréchal a toujours dit n'être pour rien dans cette nomination. Son biographe, Michel Pruner, indique qu'à ce moment « sa situation s'avère délicate notamment pour sa réputation au sein de la profession » (Michel Pruner, *Marcel Maréchal. Cinquante ans de théâtre populaire. Chronique d'une aventure théâtrale*, L'Harmattan, 2014).

[5] Marcel Maréchal cité par Michel Pruner, *op.cit.*, p.133.

Ce conflit est intéressant parce qu'il nous indique à la fois la réticence des agents du champ face aux politiques de nomination opérées par le pouvoir politique en même temps qu'il pointe les opportunités qu'offre l'obtention de tels postes et donc la nécessité de conserver de bonnes relations avec les fonctionnaires de l'État et les membres du gouvernement.

I.1.2 - Quand la nomination devient consécration

Il faut dire que la direction d'un théâtre non seulement assure des subsides financiers, mais devient également gage de consécration. C'est parce que l'institution est devenue source de légitimité que le pouvoir politique a pu, peu de temps après 1974, s'imposer comme un arbitre décisif. Dans « l'affaire du TEP[1] », la situation de Maréchal est ainsi inconfortable : qualifié de traître par les membres les plus actifs du SYNDEAC, il est dans la position délicate où il risque de se mettre le gouvernement à dos en refusant le poste offert.

> « S'il acceptait cette nomination, il se ferait complice d'un pouvoir arbitraire et apparaîtrait comme un carriériste manipulateur et sans vergogne. S'il refuse, c'en est fini de la perspective d'être à la tête d'un théâtre national, comme il le souhaiterait[2] ».

Maréchal doit faire face à une contradiction propre à son époque : sommé d'être engagé contre le pouvoir (d'autant plus quand il s'agit d'un gouvernement de droite), il aimerait cependant poursuivre une carrière ascendante et pouvoir accéder un jour à la tête d'un théâtre national. La citation précédente nous indique bien à quel point Maréchal a intégré la position institutionnelle comme un signe de reconnaissance et de consécration. Malgré tous les quolibets dont il est alors l'objet, Maréchal est loin d'être le seul à avoir une telle perception des hiérarchies internes au champ théâtral. Fornier avoue avoir accepté la direction du TNS en raison des moyens alloués : « *Voyez-vous, j'ai été flatté, on me proposait un théâtre national, avec des moyens…*[3] ». Vincent et Blanc se sentent obligés de justifier leur prise de fonction à Strasbourg par la possibilité qu'ils ont de contrer le pouvoir à l'intérieur même de l'institution[4].

Dans ce contexte, la défense quasi-unanime de Rétoré à la tête du Théâtre de l'Est Parisien s'explique par des raisons conjoncturelles et relationnelles : c'est Pierre Debauche qui lance le mouvement de sa défense, lui qui est au même moment fragilisé à la direction du théâtre

---

[1] C'est ainsi que le conflit opposant Guy Rétoré à Michel Guy est alors qualifié, tant dans les instances du SYNDEAC que dans les journaux de l'époque.
[2] Michel Pruner, *op.cit.*
[3] Entretien avec Jacques Fornier, *op.cit.*
[4] Voir Chapitre 4.

des Amandiers de Nanterre. La cause de Rétoré est par ailleurs défendue par Philippe Tiry - récemment embauché au TEP - auprès du ministre avec lequel il entretient d'excellentes relations[1].

Cette politique de nomination et de remplacement par le pouvoir politique sera ainsi finalement intégrée par les agents dominants du champ théâtral et ce, de deux manières. Tout d'abord, en acceptant d'être nommés à ces postes, les metteurs en scène contribuent à légitimer ce nouveau rôle endossé par l'État. Le SYNDEAC va ensuite lui-même contribuer à entériner ce mode de fonctionnement : l'assemblée générale du 26 octobre 1974 met à l'ordre du jour une discussion relative aux changements de postes qui affectent les carrières des animateurs et des metteurs en scène et demande une meilleure protection sociale des directeurs en contrepartie de cette mobilité[2].

Cette légitimation du rôle de l'État dans la nomination aux postes de direction aura raison des carrières des plus désajustés de notre cohorte (par exemple Goubert ou Béraud). Elle permettra en revanche de pérenniser les carrières d'individus qui, malgré leur manque de reconnaissance artistique à un moment donné, parviendront à se maintenir à un niveau de consécration important en raison de leur position institutionnelle. C'est le cas, nous l'avons cité, de Guy Rétoré, qui ne quittera la direction du Théâtre de l'Est Parisien qu'en 2001[3]. Nous pouvons également intégrer Marcel Maréchal à cette logique : nommé en 1975 à la tête du théâtre du Gymnase à Marseille (qui sera rapidement transféré au théâtre de la Criée), Maréchal, dont les spectacles et l'esthétique sont régulièrement discrédités par la critique, va bénéficier d'un suivi privilégié par les fonctionnaires du ministère de la Culture et des différents ministres et ce, à la fois en raison de sa capacité à fédérer un public, mais également grâce à un réseau

---

[1] Michel Guy nommera Philippe Tiry à la tête de l'Office National de Diffusion Artistique en 1975.

[2] Il est précisément demandé une sécurisation des carrières et un droit à la retraire pour les directeurs d'établissements culturels publics qui ne sont pas fonctionnaires mais contractuels (« 26 octobre 1974, débat portant sur la décentralisation en péril et la faillite du théâtre populaire », archives SYNDEAC, AN art 20090297/ 29).

[3] Son départ est alors l'objet d'une importante polémique qui l'oppose à Catherine Trautmann, ministre de la Culture. Guy Rétoré revendique le droit, en tant que fondateur historique du lieu, de nommer son successeur, ce que le ministère lui refuse en imposant Catherine Anne à la tête du théâtre. Cette fois-ci, le SYNDEAC soutient la démarche de la ministre. Preuve s'il en de l'acceptation, en 25 ans, du principe mobilité des carrières, son président, Jean-Claude Fall, l'explique en ces termes : « Les directeurs de théâtres publics ne sont ni des monarques, ni des barons, encore moins des propriétaires […] Imagine, cher Guy, ce qui se passerait si chacun d'entre nous désignait son fils ('spirituel' ou biologique) à sa succession à la tête de l'institution qu'il dirige! [...] Qui pourrait soutenir un tel anachronisme? » (Sources : René Solis, « Guy Rétoré rivé à son théâtre », *Libération*, 31 mars 2001 ; entretien avec Guy Rétoré, 12 février 2014).

politique et institutionnel important[1]. Il prendra en 1995 la direction du théâtre du Rond-Point puis celle des Tréteaux de France en 2001.

I.1.3 - Les résistances à la politique de nomination

Nous avons montré que le SYNDEAC s'est d'abord montré de réticent à cette politique de nomination. Représentant alors, en 1974, encore la vieille garde du théâtre public[2], le syndicat soutient ainsi le maintien de ses membres à leur poste de direction.

L'avant-garde anti-institutionnelle s'oppose elle aussi de manière véhémente à cette pratique et ce, pour des raisons sensiblement différentes. L'Association jeune Théâtre (AJT) que nous avons précédemment évoquée, critique en effet fermement la prise de direction du TNS par Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc. Incarnée entre autres par Jean Jourdheuil, qui rompt à cette occasion avec Jean-Pierre Vincent, cette position anti-institutionnelle est également relayée dans la revue *Travail théâtral*. Dans la lignée des revendications de Mai 68, on considère alors à l'AJT que seule une manière différente de produire des spectacles (c'est-à-dire hors de l'institution, dans une volonté d'autonomie revendiquée par rapport au pouvoir politique) peut permettre d'innover tant dans l'esthétique proposée que dans la relation au public. L'acceptation de la direction de lieux sur proposition du ministère par des agents proches de l'avant-garde est alors perçue comme une trahison. Dans un article publié dans *Travail théâtral* à l'été 1975, Jean Jourdheuil insiste sur l'intérêt du « jeune théâtre » qui s'est développé après Mai 68, « la crise ayant dévoilé crûment la médiocrité et l'absence de perspectives de la profession théâtrales ». Selon lui, l'institution théâtrale, « réalimentée en sang neuf », risque de voir se « réintroduire la médiocrité avec l'excès de perspectives vaines et dérisoirement interchangeable ». Il conclut de manière lapidaire : « *Sans doute sommes-nous entrés dans l'ère de l'artiste caméléon. Ce qui compte pour le caméléon, c'est la rapidité de la métamorphose* ».

Ce positionnement anti-institutionnel va cependant rapidement s'affaiblir et ce, sur plusieurs plans. Des troupes comme celles de Mnouchkine ou de Nichet, si elles conservent en partie leur indépendance vis-à-vis de l'institution, dépendent de plus en plus des subventions qui leur sont allouées par les pouvoirs publics. Et si le théâtre du Soleil est un des rares exemples

---

[1] Lors de sa nomination au Théâtre du Rond-Point, il est d'ailleurs accusé de louvoyer avec la droite après avoir vanté les mérites de la gauche au pouvoir (Jean-Pierre Thibaudat, « Marcel Maréchal nommé à la tête du théâtre du Rond-Point », *Libération*, 14 avril 1995).
[2] Voir partie II du présent chapitre.

de maintien d'une troupe hors du giron institutionnel, ce n'est pas le cas du collectif monté par Nichet à Vincennes qui éclatera quand ce dernier prendra à son tour la direction d'un CDN[1]. Nous avons également montré que la revue *Travail théâtral*, qui fustige d'abord le choix de Jean-Pierre Vincent, finit à son tour par l'inviter à défendre sa programmation et ses mises en scène dans ses colonnes. Ce refus institutionnel ne sera finalement que de courte durée chez les membres de notre cohorte : le modèle institutionnel a ainsi fini par triompher des postures indépendantes[2].

I.2 – La monopolisation progressive de la légitimité de l'intervention par l'État

L'État n'aurait sans doute pu imposer son modèle institutionnel s'il n'avait détenu dans le même temps le monopole de la légitimité de l'expertise artistique et culturelle. En effet, le ministère des Affaires culturelles n'a pu s'imposer aussi aisément que parce que d'autres échelons du pouvoir politique ont été disqualifiés ou ne sont jamais parvenus à imposer leur légitimité. L'État a ainsi pu devenir le garant de la liberté de création face à des pouvoirs locaux le plus souvent jugés ignorants et électoralistes en matière culturelle. Il faut cependant bien distinguer les collectivités locales de droite, dont l'intervention est progressivement disqualifiée, des villes communistes qui, après avoir développé une politique culturelle municipales spécifique, ont peu à peu intégré les critères institutionnels constitués par l'État.

I.2.1 - La disqualification progressive des élus locaux de droite

L'intervention des collectivités locales – et au premier plan, des municipalités – dans la question culturelle précède de loin celle de l'État[3]. L'objectivation d'une politique culturelle

---

[1] Après avoir dissous le théâtre de l'Aquarium, Nichet constitue un collectif de metteurs en scène et d'artistes qui sera actif tout au long des années 1970. Il prend ensuite, en 1986, la direction du Théâtre des treize vents à Montpellier.

[2] Nous verrons cependant que la compagnie indépendante a pu être réactivée comme espace de résistance à la domination des directeurs de lieu dans les années 1980.

[3] Sur l'histoire des politiques culturelles locales et municipales, voir entre autres : Vincent Dubois (dir.), *Le politique, l'artiste, le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, éd. du croquant, 2012 ; Vincent Dubois, « Pour la culture et contre l'État? La fédération nationale des centres culturels communaux au début des années 1960 », in Philippe Poirrier et a*l.,, Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, Ministère de la culture, comité d'histoire, 1995 ; Philippe Le Moigne, « Les politiques municipales de la culture : du développement culturel au conditionnement public (1977-1990), in Philippe Poirrier *et al., op.cit.* ; Philippe Poirrier, « Les politiques culturelles municipales des années 1960 à nos jours. Essai de périodisation », *Bulletin des bibliothèques de France*, tome 39, n°5, 1994; Ehrard Friedberg, Philippe Urfalino, « Les municipalités et la culture », *Esprit*, mars 1984, n, ° 87, p. 63-76.

par le ministère des Affaires culturelles à partir du début des années 1960 va cependant contribuer à décrédibiliser progressivement les pouvoirs politiques locaux aux yeux des agents du champ artistique[1]. Comme nous l'avons précédemment montré, les élus locaux les plus investis ont bien tenté de résister à la mainmise du ministère, notamment à travers la constitution de la FNCCC[2], mais l'analyse de notre terrain nous indique bien que leur position a été progressivement disqualifiée au sein du champ théâtral.

Nombre d'agents de notre cohorte ont bénéficié d'un soutien essentiel de la part des municipalités et/ou des départements dans lesquels ils étaient implantés. Nous avons déjà indiqué que le Centre Dramatique de l'Est avait été créé sur l'initiative des élus de plusieurs communes alsaciennes (Colmar, Mulhouse Strasbourg). Jacques Fornier comme Henri Dégoutin nous indiquent également en entretien avoir bénéficié d'un soutien décisif de la part des élus locaux. L'aide des élus locaux était en effet essentielle à deux titres : d'une part, elle permettait de compléter l'aide souvent insuffisante apportée par le ministère (quand toutefois une aide était attribuée) et elle offrait également une assise locale importante car elle accordait des prêts d'équipements et de locaux et facilitait la relation au public. Jacques Fornier nous indique que si les relations étaient bonnes avec les élus locaux, c'est également parce qu'il faisait l'effort de les inviter à chacun de ses spectacles :

> *« Quand on eu l'administration [un administrateur], tous les conseillers généraux du coin étaient invités à la représentation, ils avaient leurs cartes de vœux, on leur envoyait le programme[3] ».*

L'octroi de subventions dépend alors bien souvent de la personnalité d'un conseiller général ou d'un adjoint. Dans le cas du Jeune Théâtre Populaire de Lorraine d'Henri Dégoutin, c'est un conseiller sensiblement différent des autres[4] qui a défendu le projet artistique de la troupe auprès des élus locaux :

---

[1] Philippe Urfalino souligne le poids des stéréotypes dans l'interprétation de l'histoire des politiques culturelles municipales, stéréotypes qui consistent à considérer les élus locaux comme incompétents et à penser le rôle de l'Étatcomme déterminant dans la définition d'une politique culturelle (Philippe Urfalino, « Le mauvais mélange ou la disqualification de l'éducation populaire », *in* Mario Beaulac, François Colbert, *Décentralisation, régionalisation et action culturelle municipale: actes du colloque*, Montiéal, HEC, 1992, p. 129-153). Cette vulgate s'est largement diffusée au sein du champ théâtral, c'est ce que nous tentons là de démontrer.
[2] Voir chapitre 2.
[3] Entretien avec Jacques Fornier, 28 janvier 2014.
[4] Les élus locaux sont généralement considérés comme ignorants en matière culturelle. Pour illustrer cet Étatde fait, Dégoutin cite cette anecdote : « Le Conseil général de la Meuse, que je rencontre, me dit mais mon cher Monsieur, la culture ici, c'est la betterave !», entretien avec Henri Dégoutin, 5 mai 2014, Nancy.

« C'était quelqu'un de très sympathique, […] qui avait un frère qui écrivait de la poésie… Il a dit je vous soutiendrai, vous aurez vos subventions. […] Donc en 63 les subventions ont été votées par les quatre départements… ».

Le soutien des départements, essentiel au fonctionnement de ces troupes de la première décentralisation, va pourtant peu à peu devenir un facteur disqualifiant pour les agents d'un champ théâtral public en voie de professionnalisation : nous verrons ultérieurement que les subventions allouées ont été peu à peu hiérarchisées en fonction de leurs attributeurs : le soutien de l'État conditionnant en partie la réputation artistique des spectacles, *a contrario*, l'aide des départements inscrit les troupes dans des logiques d'animation et discrédite ainsi artistiquement les équipes. Jacques Fornier indique en entretien ce renversement et reproche pourtant aux compagnies actuelles de ne pas assez développer leur réseau local :

« Je le dis aux jeunes troupes que je connais, elles doivent voir leurs élus, que ce soit au niveau du Conseil général, du Conseil Régional et discuter avec eux. Et pas penser que, à partir du moment où on fait de l'art, on ne dépend que du ministère de la Culture et que des Centres Dramatiques, de la Scène Nationale locale. Mais en tout cas d'engager les élus, de discuter avec eux [1]».

Si le soutien des maires et départements est fréquent pour les projets dont l'implantation est majoritairement rurale, l'écoute des élus locaux est souvent plus âpre dans les villes, *a fortiori* quand elles sont dirigées par la droite[2]. Jean Guichard, qui s'est implanté dans les pays de Loire grâce au soutien des maires de La Baule puis de Nantes, nous indique le caractère orageux de ses relations avec la mairie de Nantes après les élections de 1965[3] :

« [Le maire] ne supportait pas de Gaulle. Et pour eux, j'étais une troupe financée par l'État, j'étais une troupe d'État, et ça ils ne le supportaient pas. […] Un jour ils m'ont fait venir, l'adjoint à la culture, m'a fait venir. Ils m'ont dit : plus de pièces sociales, plus de pièces antisociales, plus de pièces religieuses, plus de pièces antireligieuses ».

Les tentatives d'ingérence des maires locaux dans la programmation, si elles sont loin d'être systématiques, sont assez fréquentes à l'encontre des troupes dirigées par les membres de notre

---

[1] Entretien avec Jacques Fornier, *op.cit*. C'est évidemment une manière pour Fornier de contrer l'image locale qui est la sienne, mais sa remarque nous paraît cependant bien rendre compte de la hiérarchisation qui s'est opérée dans la perception des subventionneurs.

[2] Notons toutefois qu'il existe de nombreuses exceptions, essentiellement situées dans les grandes villes : la plus emblématique de ces exceptions est incarnée par Jacques Chaban-Delmas, maire de Bordeaux de de 1947 à 1995 et qui a très tôt doté sa ville d'une politique culturelle spécifique.

[3] André Morice, anti-gaulliste et fervent partisan de l'Algérie française est alors élu maire de la ville.

cohorte : Jo Tréhard à Caen, Jean Dasté à Saint-Étienne ou encore Philippe Dauchez à Firminy : tous font état de relations assez conflictuelles avec les mairies locales. La multiplication progressive des conflits peut s'expliquer par plusieurs facteurs. Tout d'abord, l'intervention étatique en matière culturelle contribue à politiser l'enjeu culturel et amène les élus locaux à se positionner pour ou contre l'État (contre De Gaulle dans le cas du maire de Nantes) à travers l'accueil ou au contraire le refus d'artistes soutenus par le ministère. Par ailleurs, la progressive mainmise de l'État sur la politique dramatique de décentralisation agace les municipalités qui avaient souvent développé une politique spécifique en matière culturelle. Elle contribue à attiser des conflits sur des territoires où il n'en existait pas auparavant. Enfin, la progressive politisation des acteurs culturels eux-mêmes et la disqualification concomitante, par les fonctionnaires du ministère, des politiques locales amènent les directeurs de troupes et d'établissements à se méfier de ces élus.

Cette méfiance vis-à-vis du pouvoir local se généralise après 1968 : le licenciement de certains directeurs de théâtre par des élus locaux dans la foulée des événements de mai amène le secteur tout entier à se mobiliser contre ces politiques. L'ATAC appelle dès 1969 à la solidarité avec les directeurs mis en difficulté et fustige le conservatisme des élus locaux[1]. Par ailleurs, le positionnement désormais assumé des directeurs de troupe à la gauche de l'échiquier politique renforce cette méfiance mutuelle entre artistes et élus locaux de droite.

I.2.2 - L'intégration des logiques étatiques par les villes communistes

Dans les villes affiliées à gauche, le jugement des artistes est généralement moins sévère. C'est particulièrement le cas dans les communes communistes qui, nous l'avons abordé, ont développé une politique culturelle spécifique, susceptible de contrer le modèle proposé par Malraux et ses services[2]. Les expériences d'Aubervilliers et de Nanterre sont relayées dans tout le champ culturel et Gabriel Garran comme Pierre Debauche incarnent alors des expériences à même de concilier la relation au public et l'exigence artistique, qui diffèrent assez sensiblement des propositions portées par la première décentralisation soutenue par l'État. Malgré cette spécificité affichée, le directeur du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers accueille très

[1] Procès-Verbal du Conseil d'Administration de décembre 1969 (Fonds ATAC, AN Fontainebleau 19910241/18)
[2] Nous nous centrons ici sur le cas des villes communistes, mais il faut également insister sur le rôle joué par certains maires socialistes dans la mise en place d'une politique culturelle assez ambitieuse, parfois même en relation étroite avec les services du ministère. C'est le cas notamment d'Hubert Dubedout, maire de Grenoble de 1965 à 1983 (d'abord en tant qu'adhérent à un groupement d'action municipale (GAM) puis encarté au parti socialiste à partir de 1974) qui aura contribué à la construction de la Maison de la Culture de sa ville.

favorablement le label de Centre Dramatique National[1] qui lui est attribué en 1974. Il faut dire que le contrat triennal qui le lie à l'État lui apporte une subvention d'équipement de deux millions de francs supplémentaires, somme considérable pour l'époque[2]. En échange de ces subventions, Garran s'engage à présenter huit créations par an, dont trois spectacles pour enfants. S'il est à ce moment très critique vis-à-vis de la politique menée par le ministère[3], il n'en intègre pas moins le cadre institutionnel qui fonde l'intervention étatique[4].

Le théâtre des Amandiers à Nanterre devient lui Centre Dramatique National dès 1971, en même temps qu'il est « préfiguré » pour devenir Maison de la Culture. Debauche fait montre d'une importante proximité avec le ministère puisqu'il est nommé professeur au conservatoire national d'art dramatique par Pierre-Aimé Touchard en septembre 1971[5], puis directeur de la Maison de la Culture de Nanterre en janvier 1975[6]. Cette proximité avec les services techniques du ministère (et pas nécessairement les ministres) constitue un gage de confiance qui amène ces directeurs, pourtant méfiants vis-à-vis de la politique gouvernementale, à l'intégration de leurs théâtres dans le giron des institutions étatiques. La labellisation de ces lieux municipaux par l'État contribue à asseoir la centralité de celui-ci dans le paysage théâtral puisqu'il ne va avoir de cesse d'homogénéiser les pratiques et l'organisation du secteur.

Ce processus est renforcé par l'évolution des discours culturels portés par le PCF à la même époque et qui, en plaçant la défense de la création et de la liberté de l'artiste au cœur de ses préoccupations, contribuent, bon gré mal gré, à cautionner la politique du ministère et diluent ainsi la spécificité de la politique culturelle qu'ils portaient dans leurs municipalités.

---

[1] Voir la typologie des labels existants déroulée en introduction de la thèse et son récapitulatif en annexe.
[2] Dossier biographique Gabriel Garran, 1966-1976 (BNF site Richelieu, 4° Sw 7852 / Recueil de coupures de presse).
[3] Garran fustige notamment des « opérations qui, sous couleur administrative, risquent d'entraîner tout le secteur public dans la voie de la régression » (« Le droit de cité du théâtre dans la société française », *Le Monde*, 27 juillet 1973).
[4] Dans un article consacré au cinquantième anniversaire du Théâtre de la Commune, la journaliste culturelle Marie-José Sirach estime que la labellisation du théâtre en Centre Dramatique National a constitué une véritable « reconnaissance » du travail accompli par Gabriel Garran (Marie-José Sirach, « Les 50 ans du théâtre de la commune », *L'Humanité*, 2 décembre 2015). Cet élément, anecdotique s'il en est, nous donne une idée assez claire du rôle de consécration qui est aujourd'hui celui de l'État. La labellisation était sans doute à l'époque gage de reconnaissance mais assurait surtout des subsides supplémentaires qui permettaient de la mise en œuvre de créations plus ambitieuses.
[5] *Le Figaro*, 30 septembre 1971 (dossier biographique Pierre Debauche, BNF site Richelieu, 64–75 / 4-Sw-8051
[6] *Le Figaro*, 16 janvier 1975 (dossier biographique Pierre Debauche, *op.cit.*)

Ce double processus de disqualification des élus locaux de droite et d'abandon de la spécificité des politiques culturelles communistes contribue à la monopolisation progressive par l'État de la catégorie de théâtre public, qui se construit alors autour de l'intervention du ministère des Affaires culturelles. On assiste ainsi à un processus lent qui consiste en une intériorisation progressive des catégories culturelles d'État par la sphère artistique. Tout au long des années 1970, cette évolution sera majoritairement portée par les fonctionnaires du ministère, les gouvernements de droite successifs étant rejetés en raison de leur positionnement politique. La légitimité (puis l'évidence) de l'intervention de l'État sera en revanche, nous le verrons, nettement renforcée par l'accession de la gauche au pouvoir en 1981.

I.3 - L'institutionnalisation progressive de la création (1974-1980)

L'intériorisation des normes produites par le ministère des Affaires culturelles passe par une série d'injonctions et de pratiques qui vont se généraliser dans la deuxième moitié des années 1970 et qui vont contribuer à l'acceptation par les agents de l'institutionnalisation du secteur et ce, alors même qu'ils se disent fermement opposés aux gouvernements en place. Si le ministère s'impose en raison d'une politique clairement axée sur la création et un soutien d'ordre économique et logistique au secteur, il n'aurait pu y parvenir sans une légitimation de ses fonctionnaires au nom de la compétence et de la neutralité[1].

I.3.1 - La neutralisation de l'intervention publique comme source de légitimité

La politique culturelle intègre rapidement les logiques de la planification, ce qui contribue à la professionnalisation des fonctionnaires en charge de la culture. Vincent Dubois montre qu'une identité professionnelle se constitue peu à peu, non seulement dans les pratiques mais également dans les représentations, en opposition aux stéréotypes de l'amateur ou du politique opportuniste. Ce processus de professionnalisation tend à modifier les justifications comme les modes d'intervention de l'État, puis des collectivités locales qui intègrent peu à peu ces préceptes. Comme l'explique Vincent Dubois, la professionnalisation donne une apparence de neutralité qui permet aux agents culturels de revendiquer une action apolitique. C'est ce

[1] Cette évolution est à comprendre dans un processus plus général de rationalisation de l'action publique comme mode de justification. Comme nous le verrons, la planification en est un outil. Voir Delphine Dulong, *Moderniser la politique. Aux origines de la Ve République*, Paris, L'Harmattan, 1997.

principe de neutralité qui permet *a contrario* aux metteurs en scène ou aux animateurs les plus engagés de politiser leur discours au début des années 1970 : l'objectivation apparente des critères de subventionnement réduit de fait les risques autrefois engendrés par un engagement politique affirmé. La contestation étant, comme nous l'avons précédemment montré, un facteur de crédibilité pour les artistes, elle finit par être acceptée par les agents du ministère qui doivent faire preuve de neutralité et de professionnalisme, au-delà des prises de position des agents qu'ils subventionnent.

Cette posture apolitique permet par la suite aux agents qui intègrent des établissements publics de justifier de leur liberté d'action malgré leurs nouvelles fonctions, en arguant de l'apolitisme des fonctionnaires du ministère. Cependant, cette apparente neutralité tend à occulter les inégalités croissantes entre artistes, liées à la nécessité, pour intégrer l'institution, de posséder des ressources non plus seulement artistiques, mais également politiques et relationnelles. Comme le précise Vincent Dubois, « l'effet de cercle entraîné par cette professionnalisation particulière, contribue ainsi à la formation d'un apparent consensus culturel tendant à occulter ce que ces formes culturelles pacifiées doivent aux luttes sociales qui ont permis leur imposition[1] ». En réalité, sous couvert de professionnalisme, cette catégorisation du théâtre public ne favorise qu'une partie des agents du champ théâtral, ceux qui ont fait le choix de mettre au centre de leur démarche la création. Comme nous l'avons indiqué précédemment, nombre d'agents ne bénéficiant pas des ressources nécessaires devront trouver d'autres ajustements. L'institutionnalisation du théâtre public a ainsi clairement contribué à renforcer la domination de certaines normes artistiques sur d'autres.

I.3.2 - Structuration et hiérarchisation du réseau théâtral public

La domination d'un registre de création sur un autre ne serait pas aussi évidente si elle n'avait été objectivée dans les structures institutionnelles qui ont peu à peu modelé le champ théâtral. Immédiatement après mai 1968, les agents du champ théâtral, au premier rang desquels les metteurs en scène, revendiquent une véritable structuration du secteur subventionné. Les arguments se focalisent en réalité sur la nécessité selon eux d'un rééquilibrage des finances en faveur des Centres Dramatiques face à des Maisons de la Culture accusées d'engloutir l'argent public au détriment de la création. Roger Planchon déclare ainsi en décembre 1969 au sein

[1] Vincent Dubois, *La Politique culturelle… op.cit.*, p.27.

d'une réunion de l'ATAC dont il est alors vice-président qu'il « paraît totalement injustifié que l'on puisse envisager de diminuer les crédits de la décentralisation dramatique en maintenant ceux des Maisons de la Culture. Une telle solution entraînerait, à plus ou moins long terme, une scission entre les membres de l'ATAC[1] ». Cette idée est soutenue unanimement par les directeurs de Maisons de la Culture qui souhaitent maintenir l'unité des services administratifs au sein du ministère :

> *« Les représentants des Maisons de la Culture au sein du CA appuient cette remarque. Une telle éventualité confirmerait la nouvelle organisation des services de la rue Saint-Dominique [le ministère des Affaires culturelles] selon laquelle la direction du théâtre et la direction de l'action culturelle seraient désormais distinctes, les troupes de théâtre relevant exclusivement de la première et les MC de la seconde[2] ».*

Dans la logique du refus d'une intervention étatique qui irait contre leurs principes[3], les directeurs travaillent à travers l'ATAC à une série de propositions visant à organiser leurs professions en même temps que le réseau d'établissements dont ils ont la charge. Entre 1970 et 1974, le dépouillement des différents procès-verbaux de l'ATAC nous indique le souci des agents de structurer le secteur et c'est l'État, au titre de principal subventionneur, qui est appelé à faire ce travail. Une réunion de concertation entre l'ATAC et le ministère[4] organisée au printemps 1970 met en place une étude visant à définir plus précisément le statut des entreprises d'action culturelle, suggérant une classification entre lieux en même temps qu'une homogénéisation des statuts juridiques et des schémas financiers. Les représentants de l'ATAC (Planchon, Goubert et Mounier, qui composent le bureau de l'association) défendent un rééquilibrage entre les structures situées dans Paris, dans sa proche banlieue, et en province, l'établissement de contrats types les liant au ministère ainsi que la mise en place d'une convention collective propre au théâtre subventionné. Ces revendications visent à instituer une pérennité des financements qui protégerait les directeurs d'une importante précarité, tant dans les mandats les reliant à l'État et aux collectivités locales que dans leur statut juridique. La demande d'une prise en compte de leur spécificité va corrélativement contribuer à la

---

[1] Procès-Verbal d'Assemblée Générale de l'ATAC, décembre 1969 (Archives ATAC, AN Fontainebleau, 19910241 / 14-16 / action culturelle, association technique pour l'action culturelle : 1964-84).
[2] *Ibid.*
[3] Ces principes sont en réalité contradictoires : les metteurs en scène défendent la légitimité de la création face à l'action culturelle, tandis que les animateurs valorisent l'unité des professions.
[4] Cette réunion est chapeautée par Jean-Albert Cartier, qui est alors chargé par le ministère du de la coordination de l'activité des Maisons de la Culture et des troupes de décentralisation dramatique.

constitution du théâtre public comme catégorie juridique et professionnelle spécifique. L'État va répondre par la mise en place d'une série de mesures visant à donner un statut à ces animateurs et metteurs en scène et en tâchant de coordonner davantage ses actions grâce à des fonctionnaires désormais professionnalisés et spécialisés[1].

Entre 1971 et 1973, le ministre Jacques Duhamel prolonge cette politique de co-organisation du secteur avec les agents du champ théâtral. Il souhaite notamment rationaliser l'action de son ministère et met en place à cet effet une série d'infrastructures dont il pense qu'elles pourront aider à homogénéiser le secteur : le conseil de développement culturel vise à associer artistes et intellectuels afin de réfléchir conjointement à l'avenir de la politique culturelle ; le fonds d'intervention culturelle a pour objectif de promouvoir des actions culturelles précises ; la création des Centres d'Action culturelle enfin doit permettre de recréer un dialogue avec les municipalités échaudées par l'expérience de l'implantation des Maisons de la Culture[2]. La totalité de ces actions est supposée s'intégrer au travail de la commission culturelle du VIe Plan, dans un objectif de rationalisation de l'action du ministère.

Si ce programme de restructuration répond en partie aux demandes des professionnels du théâtre « public » formulées par le biais de l'ATAC, il courrouce fortement les metteurs en scène en raison de la place importante prise par l'action culturelle au détriment de la création. En 1974, Gabriel Garran dénonce le maintien d'un flou juridique qui vise selon lui à occulter la faiblesse des moyens alloués à la création :

> *« On pourrait, en paraphrasant Brecht, dire qu'il n'y a pas de structures innocentes. Il y a aujourd'hui une mosaïque de statuts juridiques et d'attitudes disparates qui fardent la réalité de ces dernières années, à savoir la diminution des moyens mis à la disposition de la création théâtrale et artistique, la dilution de celle-ci dans l'action culturelle[3] ».*

La période est à la fronde entre le ministre et les artistes, ces derniers ayant d'ailleurs déjà démissionné du conseil de développement culturel mis en place quelques années plus tôt[4]. La pérennisation des actions en faveur du champ théâtral leur paraît aller contre leur travail artistique. Comme nous l'avons abordé précédemment, c'est Michel Guy qui, une fois nommé

---

[1] C'est notamment à cette période que sont mis en place les premiers contrats de décentralisation.
[2] Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, « Les affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°43, juillet-septembre 1994.
[3] Article paru dans *ATAC informations*, « Gabriel Garran démissionne de la présidence de l'ATAC », 13 juillet 1974 (archives ATAC, AN Fontainebleau, 19840758 / 6 – ATAC organisation, fonctionnement, financement : 1963-1981).
[4] Ils en démissionnent fin 1973 (voir Goestchel, Loyer, *op.cit.*)

secrétaire d'État, va contribuer à apaiser les revendications des artistes en plaçant une bonne partie des agents de l'avant-garde à la tête de Centres Dramatiques Nationaux. Cette stratégie va non seulement contribuer à doubler la légitimité artistique des metteurs en scène d'une légitimité institutionnelle, mais va également consacrer la différenciation institutionnelle des carrières et des modes de reconnaissance entre animateurs et metteurs en scène. Les Centres Dramatiques sont dorénavant attribués exclusivement à des artistes tandis que la direction des Maisons de la Culture, alors sur le déclin[1], sera confiée à des animateurs, bientôt qualifiés de programmateurs[2]. Disparaissent ainsi, dès 1974, les anciens profils d'animateurs metteurs en scène polyvalents, qui sont le plus souvent licenciés ou « recasés » dans d'autres institutions publiques moins visibles (nous avons abordé les trajectoires de Béraud ou de Goubert, qui incarnent parfaitement cette logique) pour être remplacés par des personnalités aux compétences spécialisées. Les nouveaux directeurs de Maisons de la Culture ont bien plus souvent un profil de gestionnaires (à l'image de Catherine Tasca qui prend la direction de la Maison de la Culture de Grenoble en 1973[3]) et les directeurs de Centres Dramatiques sont des metteurs en scène situés dans une esthétique et un engagement « purs » (c'est le cas de Jean-Pierre Vincent ou encore de Gildas Bourdet), amorçant ainsi un processus long d'institutionnalisation non plus de la culture mais de la création.

I.3.3 - Une politique en faveur de la diffusion de la création

Nous avons déjà montré que les critères de subventionnement avaient peu à peu changé au sein du ministère, passant d'une justification fondée sur la qualité des publics touchés à une justification fondée sur la qualité artistique des spectacles présentés. Cette logique s'intensifie tout au long des années 1970, d'une part parce que, nous l'avons vu, une critique spécifique s'est mise en place qui devient prescriptrice des nouvelles normes esthétiques en vigueur[4], et d'autre part parce que l'État fonde sa légitimité auprès des acteurs culturels sur l'aide à la

---

[1] Les Maisons de la Culture souffrent alors tout à la fois de difficultés de gestion en raison de leur taille en même temps qu'elles sont concurrencées sur le plan institutionnel par les Centres d'action culturelle nouvellement créés et qui viennent renforcer le flou de leur définition.

[2] Le principe d'une séparation entre création et action culturelle avait été institué par Malraux mais la nomination d'agents polyvalents à la tête des Maisons de la Culture avait contribué au maintien d'un certain flou dans l'attribution des postes.

[3] Diplômée de Sciences Po Paris, énarque, Catherine Tasca est responsable des Maisons de la Culture au sein de la direction des Arts et Lettres sous Malraux, avant d'être nommée directrice générale de la Maison de la Culture de Grenoble en 1973, à l'âge de 32 ans.

[4] Nous verrons d'ailleurs que les critiques situés au plus haut de la hiérarchie théâtrale deviendront même conseillers auprès du ministère à partir des années 1980.

création qu'elle leur prodigue. Cette focalisation sur la qualité artistique et le nombre d'articles de presse obtenus semble même se généraliser aux élus locaux dès le début des années 1970 : dans un procès-verbal de l'ATAC daté de décembre 1973, il est indiqué que « la plupart des directeurs [présents à la réunion] reconnaissent que les articles de presse parisiens ou étrangers sont à l'heure actuelle les meilleurs passeports pour les élus locaux. Maurice Sarrazin [pionnier de la première décentralisation, réputé davantage pour sa capacité à toucher un public que pour la qualité artistique de ses spectacles] rappelle qu'aux débuts de la décentralisation, le critère de base n'était pas la qualité du spectacle. Le but recherché était de produire des spectateurs… Pas forcément un spectacle de qualité[1] ».

Une autre évolution de taille à la même période réside dans la généralisation des logiques de diffusion des spectacles. Jusqu'à la fin des années 1960, les spectacles sont avant tout produits avec l'objectif de toucher le public local puis de tourner par la suite à Paris afin de sensibiliser le secteur professionnel. A partir de la fin des années 1960, les spectacles peinent à tourner dans leurs régions – le plus souvent en raison de leur taille et de leur complexité technique[2] - et il devient donc nécessaire de développer d'autres réseaux. Louis Cousseau, directeur de l'ATAC indique en décembre 1973 que, « le nombre de représentations diminuant dans les régions, il devient nécessaire pour les troupes d'aller jouer chez d'autres membres de l'ATAC[3] ». Cet « entre-soi » fait l'objet de vives critiques de la part des « jeunes compagnies », qui somment les directeurs de lieux de partager leurs équipements. Nous avons montré qu'après 1968, l'injonction au mode de fonctionnement collectif avait partiellement favorisé la mutualisation des lieux et l'accueil de jeunes compagnies en résidence de création en même temps qu'en tournée, et ce, tant dans les Centres Dramatiques que dans les Maisons de la Culture. Mais ces efforts étaient le plus souvent limités aux agents les plus en vogue du champ théâtral : il est ainsi reproché à la décentralisation de « fonctionner en circuit fermé et de favoriser les échanges entre troupes disposant de moyens financiers importants[4] ». L'amoindrissement des circuits traditionnels (de type tréteaux) et la complexification technique et scénographique des spectacles ne laissent de fait que peu de débouchés, pour un nombre croissant d'acteurs théâtraux. La diffusion des spectacles devient ainsi un enjeu essentiel, tant d'un point de vue économique que pour obtenir la reconnaissance institutionnelle de la part du

---

[1] Procès-Verbal de décembre 1973, Archives ATAC, *op.cit.*
[2] Voir Serge Proust, *Le comédien…*, *op.cit.*
[3] Discours de Louis Cousseau retranscrit dans le procès-verbal de la réunion de décembre 1973, archives ATAC, *op.cit.*
[4] *Ibid.*

ministère qui, s'il juge les activités théâtrales majoritairement à l'aune de critères artistiques, n'en délaisse pas moins, rationalité oblige, les chiffres de fréquentation et le nombre de spectateurs touchés.

Le passage à une logique de diffusion nationale des spectacles est un changement majeur qui, à notre sens, a été peu souligné par les travaux sociologiques ou historiques précédents. La disparition des troupes entraîne certes une sédentarisation des pratiques de création dans des lieux mais impose un mode de fonctionnement plus concurrentiel, également plus commercial, consistant à vendre et diffuser ses spectacles dans les équipements du territoire français. Cette évolution a pour effet de valoriser l'importance de la réputation artistique et du réseau institutionnel. Il est d'abord essentiel de proposer des spectacles qui se distinguent du reste de l'offre et font preuve de qualités artistiques susceptibles de plaire aux directeurs d'établissements comme aux critiques dramatiques qui sont des relais de consécration de plus en plus décisifs (puisqu'ils influent non plus seulement sur le jugement de l'État mais également sur celui des pairs, avec les implications économiques que l'on sait). Ensuite, l'importance des réseaux amicaux et professionnels facilite les tournées : le développement exponentiel du nombre d'adhérents au sein du SYNDEAC peut être en partie expliqué par ce phénomène[1].

En aidant à la fondation de l'Office National de Diffusion Artistique en 1975, Michel Guy va tenter d'organiser la distribution des spectacles sur le territoire national et de favoriser la diffusion de l'information[2]. Ce type d'organisme, sera certes impuissant à contrer les effets de réputation et de réseaux qui iront croissant en raison, nous le verrons, du pouvoir quasi monopolistique de certains directeurs sur le champ théâtral. Mais il va en revanche contribuer à conforter la centralité des valeurs esthétiques dans les choix opérés par les directeurs de lieux[3]. On pourrait arguer que la logique de diffusion aurait pu favoriser des choix davantage marqués par les préférences du public. Si cela est peut-être le cas dans des établissements les moins intégrés au circuit institutionnel (certains théâtres municipaux notamment), nous montrerons ultérieurement que le jeu institutionnel et professionnel va au contraire favoriser la logique de

---

[1] Nous y reviendrons dans la deuxième partie du présent chapitre.

[2] L'Office national de diffusion artistique, créé en 1975 et confié à Philippe Tiry, est chargé d'aider par un système de garantie de recettes, les lieux de spectacles modestes à travers la France, à accueillir des troupes théâtrales et chorégraphiques ou des formations musicales de taille moyenne mais de grande qualité (Michèle Dardy-Cretin, *op.cit.*)

[3] La lecture des quelques programmes de l'ONDA auxquels nous avons eu accès nous montre bien l'importance qu'il y a alors pour la structure à repérer des talents de l'avant-garde, en France comme à l'étranger. Cela permet à ceux qui y participent de légitimer leur rôle et de s'imposer auprès de directeurs de théâtres devenus puissants (archives privées de Philippe Tiry, fondateur et premier directeur de l'ONDA).

distinction artistique tout à la fois de la part des programmateurs (qui, pour ne pas être désajustés en tant qu'animateurs, intègrent la logique de la création au service des metteurs en scène) comme des metteurs en scène directeurs de théâtres (qui ont tout intérêt à défendre leur propre logique).

L'effacement du public dans les enjeux de diffusion se double de sa quasi-disparition dans les préoccupations des metteurs en scène qui, tout à la création de leur spectacle et à la fortification de leur réseau, peuvent difficilement trouver le temps de travailler au renouvellement de leur public.

II- La structuration du champ théâtral public avec et face à l'État : le travail des organisations syndicales dans les années 1970

Pour comprendre le processus d'institutionnalisation qui a affecté le champ théâtral tout au long des années 1970, il est essentiel de s'intéresser au travail d'un intermédiaire qui deviendra central au sein du champ, le SYNDEAC. Si l'ATAC est discréditée après Mai 68 en raison de sa proximité institutionnelle avec le ministère des affaires culturelles (l'ATAC émane d'une initiative étatique et son conseil d'administration comporte des membres du cabinet du ministre), en revanche, le SYNDEAC, en raison de son indépendance comme de la position de ses membres, s'impose rapidement comme un représentant crédible. Il devient ainsi l'interlocuteur privilégié des pouvoirs publics. C'est à ce titre que l'analyse socio-historique de sa création puis de son évolution jusqu'à la fin des années 1970 (tant dans les membres qui le constituent que dans ses prises de position) nous donne à voir ce qui est à la fois un miroir en même temps qu'un moteur des transformations qui traversent le champ à cette époque.

Une telle analyse permet en outre de penser le processus d'institutionnalisation et de professionnalisation comme une logique tout à la fois collective et individuelle (où la trajectoire et la position des représentants influe tout autant que le positionnement collectif défendu par le syndicat), ainsi que comme un espace de négociation avec l'État. Comme nous le verrons, le SYNDEAC va contribuer à objectiver le renversement qui s'opère dans le champ : disqualifiant durablement l'ATAC et la vieille garde qui le compose (II.1), le syndicat s'impose peu à peu comme l'interlocuteur privilégié du ministère des Affaires culturelles au cœur du processus de professionnalisation qui touche le champ théâtral et en vient à peu à peu à monopoliser la

relation entre artistes et État (II.2). L'évolution des membres qui composent le SYNDEAC nous indique en outre que cette institutionnalisation contribue à forger la représentation du metteur en scène comme dirigeant « naturel » du théâtre public (II.3).

II.1 - La fondation du SYNDEAC et l'effondrement de l'ATAC (1971-75)

L'ATAC, association initiée par l'État et gérée conjointement par les directeurs de troupes et d'établissements subventionnés et par les fonctionnaires du ministère mène un travail de coordination et d'organisation du champ théâtral. Elle est fortement fragilisée par les événements de Mai 68 en raison de sa composition et de sa relation au pouvoir politique. La constitution du SYNDEAC en 1971 vient répondre à cette situation en même temps qu'à la lutte de position et de légitimité qui oppose animateurs et metteurs en scène.

II.1.1 - L'ATAC, bastion des animateurs ?

Après Mai 68, l'ATAC est fragilisée à plusieurs titres. Comme nous l'avons montré, la proximité de l'association avec les services du ministère, partie prenante des réunions, est vivement critiquée et ce particulièrement dans un contexte de défiance radicale vis-à-vis du pouvoir politique. Les événements de mai ont en outre amené le secteur théâtral à constituer de nouveaux lieux de débats, comme le comité permanent de Villeurbanne[1], qui concurrencent l'ATAC dans le monopole de la représentation professionnelle du champ.

Le compte-rendu du Conseil d'administration de l'ATAC du 1er juillet 1968[2] éclaire bien à cet égard les interrogations qui ont cours : les directeurs d'établissements considèrent qu'à la vue des événements, « la structure de l'ATAC doit être ré-envisagée[3] » et en soulignent les raisons. Tout d'abord, la création parallèle du Comité permanent de Villeurbanne et d'une Commission consultative a pour effet la multiplication des réunions et risque de réduire le rôle

[1] Le comité permanent de Villeurbanne se constitue après la signature de la déclaration de Villeurbanne, en juillet 1968.
[2] Sont présents Gabriel Monnet, Hubert Gignoux, Jo Tréhard, Philippe Tiry, Jean Dasté et Guy Rétoré (qui s'est fait représenter), tous membres de notre cohorte, ainsi que Marc Netter, délégué à l'ORTF et MM. Sellier et Aubry, tous deux représentants du ministère des affaires culturelles.
[3] Prise de position de Jo Tréhard, confirmée par les autres membres présents (CA de l'ATAC, 1er juillet 1968 / AN Fontainebleau, 19840757/1-8).

de l'ATAC « à celui de simple agent d'exécution[1] ». Le deuxième argument est porté par Hubert Gignoux qui demande à ce qu'un nouvel organisme remplaçant l'ATAC soit créé et que le ministère n'y soit pas représenté, « afin de laisser les Directeurs parfaitement libres de leurs délibérations, discussions et décisions[2] ». Cette réunion ne provoque pas d'importants changements principalement en raison de désaccords entre les membres de l'ATAC. Elle n'en est pas moins un indice de la remise en question dont l'association est l'objet. La crise de l'ATAC va se prolonger jusqu'au milieu des années 1970, cristallisant les luttes existantes au sein d'un champ théâtral en pleine transformation.

Les archives des réunions tenues entre 1969 et 1971 indiquent la crise de légitimité que traverse l'ATAC. L'Assemblée Générale du 29 décembre 1969 se questionne sur l'avenir de l'association et propose qu'elle soit à la fois « un service de programmation, un organisme de réflexion et de confrontation, ainsi qu'un groupement d'action dirigé vers l'ensemble de la population [3]». Ce programme, au demeurant très flou, n'aboutit visiblement pas à une redéfinition des missions de l'association puisque nous avons retrouvé la trace d'un document daté du 15 avril 1970 stipulant la nécessité d'une réforme profonde de l'ATAC : ce document pointe les problèmes de la légitimité de sa composition (« une composition basée sur la cooptation des membres[4] ») et des liens privilégiés entretenus entre l'association et les centres de création (« qui permettent à certains de cumuler les fonctions de direction et donc les avantages[5] »). Ces critiques sont renforcées par une déstabilisation de la direction de l'association par plusieurs de ses membres : Gignoux dénonce « la confusion grave [qui s'est opérée entre relation avec l'État et] action de défense professionnelle[6] ». De manière générale – et cette position est clairement défendue non seulement par Gignoux mais également par Béraud et Debauche – se dégage une « vive critique de l'action de la direction[7] », considérée comme « irresponsable[8] ».

---

[1] CA de l'ATAC, 1er juillet 1968, *ibid.*
[2] Prise de position de Hubert Gignoux lors du même CA. Les représentants du ministère disent ne pas comprendre les « difficultés que pose leur présence aux réunions administratives », arguant que « les membres de l'association peuvent fort bien se réunir en dehors des CA et AG afin de préparer le dialogue avec les représentants de l'État».
[3] AN Fontainebleau, 19840757/1
[4] *Ibid.*
[5] *Id.*
[6] PV de réunion du 11 janvier 1971, AN Fontainebleau, 19840757/1-8
[7] *Ibid.*
[8] *Id.*

C'est parce que l'ATAC souffre d'importants dysfonctionnements et qu'elle ne peut incarner une fonction de défense de la profession (en raison essentiellement de la présence de fonctionnaires étatiques dans sa composition) que la création du Syndicat National des entreprises d'action culturelle (SYNDEAC) semble s'imposer au début de l'année 1971.

La création du SYNDEAC peut également s'expliquer par la surreprésentation des Maisons de la Culture et des animateurs au sein de l'ATAC. Nous avons précédemment montré que les metteurs en scène reprochaient au pouvoir politique de ne penser les politiques culturelles qu'au prisme de l'action culturelle et de faire fi de la création. De leur point de vue, la composition de l'ATAC est révélatrice de cet état de fait. Une analyse de l'évolution des membres et présidents de l'ATAC fait en effet apparaître un renversement assez net : c'est Gabriel Monnet qui la préside de sa fondation en 1966 jusqu'à 1969, puis Hubert Gignoux lui succède jusqu'en 1971. Monnet et Gignoux incarnent tous deux la décentralisation dramatique de ceux que nous avons qualifiés d' « animateurs complets », à la fois artistes et directeurs de troupes. La composition des bureaux nous suggère une représentation par ailleurs assez équilibrée entre metteurs en scène et animateurs de maisons de la culture. On assiste en revanche, à partir de 1971 à une progressive montée en nombre des directeurs de Maisons de la Culture : soutenu par Gignoux, Béraud est élu président en 1971 ; vivement contesté pour ses prises de position très « pro-maisons de la culture », Béraud démissionne et est remplacé par Gabriel Garran dès 1972. Si ce dernier est un metteur en scène, il est en revanche entouré par une large majorité d'animateurs au sein du bureau représentatif de l'ATAC. Sa démission en 1974[1] signe l'abandon par les metteurs en scène de l'association comme espace représentatif du théâtre public.

S'il est vrai que l'ATAC tendait à représenter davantage des directeurs de Maisons de la culture, la revendication des metteurs en scène est cependant plus opportuniste qu'il n'y paraît : la plupart vont migrer vers le SYNDEAC (qui devient *in fine* un concurrent direct de l'ATAC) et faire rapidement de celui-ci le représentant de la fraction la plus artistique du champ théâtral face à une action culturelle majoritairement représentée par l'ATAC en plein déclin. A cet égard, les entretiens que nous avons menés avec les membres encore vivants de notre cohorte sont éclairants : plusieurs agents y avouent que la création du SYNDEAC a alors représenté un

[1] Pour rappel, Garran démissionne en raison de l'impossibilité, selon lui, d'une union entre action culturelle et création : « Il faut clairement poser ce problème de la dualité animation-création […] Il est temps de rompre avec cet œcuménisme de façade » (article du 14 juillet 1974, « Garran démissionne de la présidence de l'ATAC », AN Fontainebleau, 19840758/6).

moyen de défendre l'avant-garde face aux animateurs. Les plus virulents sont Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc, qui ont dirigé le syndicat à la fin des années 1970 pour l'un et au milieu des années 1980 pour l'autre. Jacques Blanc nous indique :

> *« Dans les années 70, on s'est bien frités. Parce qu'il y avait cette organisation qui s'appelait l'ATAC qui regroupait, disons, les actions culturelles, et les tenants des maisons de la culture et de l'autre côté le SYNDEAC, qui est né. Moi j'ai été président du SYNDEAC mais plus tard... Qui naît donc avec la ferme conviction qu'on est du côté des artistes, on est dans un syndicat d'artistes, on veut pas de ces curés de gauche quoi !*[1] *».*

Jean-Pierre Vincent me confirme ce point de vue :

> *« Je me souviens, vers les années 75-76, il y a eu des luttes à mort entre les créateurs entre guillemets, et les animateurs entre guillemets. Il y a eu une AG à Saint Maximin où on était allé avec Jacques Blanc. […] Quand on est revenus, on avait l'impression de revenir de Dien Bien Phû… C'était terrible, c'était terrifiant… Les insultes…[…] Nous disions aux directeurs de maisons de la culture et de scènes nationales et tout ça, arrêtez de freiner l'avancée de l'art, ne demandez pas à l'art d'être utile en dehors de son utilité propre, c'est-à-dire de son inutilité… etc. ! Ça gueulait très fort…*[2] *»*

L'analyse que les deux directeurs font des enjeux de la création du SYNDEAC pour les metteurs en scène nous montre que le syndicat a été l'instrument privilégié de luttes de positions dans toute la deuxième moitié des années 1970, période à laquelle les metteurs en scène vont en effet « prendre le pouvoir » au sein du syndicat. Mais elle fait un peu oublier que la constitution d'un syndicat patronal répondait également à des nécessités professionnelles très concrètes et ce, dès le début des années 1970.

II.1.2 - Le SYNDEAC ou l'organisation du champ théâtral hors de la tutelle de l'État

C'est Georges Goubert, directeur du Centre Dramatique de l'Ouest, à Rennes, qui propose la création du SYNDEAC. Des discussions avaient déjà été engagées au sein de l'ATAC quant à la nécessité d'un syndicat patronal. L'absence d'organisme corporatif propre au théâtre subventionné semblait poser problème depuis quelques années déjà. Afin d'être

---

[1] Entretien avec Jacques Blanc, Paris, 6 mai 2014.
[2] Entretien avec Jean-Pierre Vincent, Lyon, juin 2014.

représentés dans les négociations collectives, la plupart des directeurs d'établissements avaient adhéré au Syndicat national des directeurs de tournées tout en lui reprochant sa proximité avec les logiques du théâtre privé. Imaginer un organisme capable de négocier les conventions collectives et les paiements des droits d'auteur prenant en compte les spécificités du projet de décentralisation dramatique (manque de rentabilité, volatilité de publics moins captifs) paraissait alors urgent.

Dans un courrier adressé aux membres adhérents de l'ATAC en décembre 1970, Georges Goubert défend la création d'un syndicat propre au champ théâtral public d'abord en raison de la nécessité de constituer des règles propres au secteur :

> *« Ce syndicat aurait pour premier objectif l'établissement de rapports particuliers avec les syndicats de personnels et avec les sociétés d'auteurs pour aboutir à la signature […] de conventions collectives […] et de traités qui tiennent compte de la spécificité de nos entreprises[1] ».*

Suite à mai 68, il lui paraît par ailleurs essentiel qu'un organisme indépendant de l'État voie le jour :

> *« Au cas où la voie amiable de concertation avec le ministère que fournit l'ATAC se trouverait un jour fermée, le Syndicat pourrait devenir, en face des pouvoirs publics, un interlocuteur valable ».*

Ce courrier est accompagné d'un projet de statuts pour le syndicat ainsi que d'un sondage demandant de répondre favorablement ou non à la constitution d'une telle instance avant le 8 décembre de la même année. Goubert obtient trente-et-une réponses sur les quarante attendues, signe que sa proposition fait écho aux préoccupations des agents du champ théâtral à ce moment-là. La question posée aux directeurs d'établissements se résume à choisir entre deux assertions :

> *« - souhaite la fondation d'un syndicat des directeurs d'entreprises d'action culturelle et serait disposé à y adhérer ;*
> - *ne juge pas utile la fondation d'un tel syndicat[2] »*

A l'exception de José Valverde, directeur du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, qui considère qu'il est trop tôt pour initier un tel projet, la totalité des directeurs qui répondent au

---

[1] Lettre de Georges Goubert datée du 23 novembre 1970, tirée à 50 exemplaires, envoyée aux membres de l'ATAC (AN Fontainebleau, SYNDEAC / Art 20090297 / 1).
[2] AN Fontainebleau, SYNDEAC / Art 20090297 / 1.

sondage prennent position en faveur de la constitution d'un syndicat. Parmi les membres de notre cohorte (qui sont tous contactés par Goubert), certains invoquent une urgence à trouver des réponses juridiques au flou de leur statut. C'est particulièrement le cas des directeurs de Maisons de la Culture qui évoquent l'ambiguïté de leur position. Philippe Tiry le précise dans le courrier qu'il adresse à Goubert où il indique la nécessité pour les directeurs de Maisons de la culture, qui ne sont ni employeurs ni responsables juridiques, d'être protégés[1]. René Jauneau s'interroge également sur son statut :

> *« Les directeurs de Maisons de la Culture sous loi 1901 peuvent-ils être légalement assimilés aux directeurs de Théâtres Nationaux, Centres Dramatiques ou Troupes Permanentes ?[2] ».*

De son côté, Maurice Sarrazin par la voie de Henry Lhong, sous-directeur du Grenier de Toulouse, suggère la constitution de « sections différentes (Centres dramatique, Maisons de la Culture, etc…) capables d'élaborer des travaux assez diversifiés pour rendre compte des réalités particulières à chaque catégorie d'organisme[3] ». D'autres répondent très favorablement à Goubert en soulignant la nécessité de constituer des règles spécifiques au champ théâtral public, particulièrement vis-à-vis des organismes en charge de la collecte du droit d'auteur. S'ils donnent leur accord pour la constitution d'un tel syndicat, la majorité insiste d'ailleurs sur la nécessité de le circonscrire au champ du théâtre public : Maréchal, par la voix de son administrateur Jean Sourbier demande à ce que le syndicat soit bien distingué des « directeurs de tournées contre lesquels [ils essayent] de [se] battre quant à la qualité de leurs spectacles et leurs méthodes de travail[4] ». Jacques Kraemer suggère que la spécificité du théâtre public soit prise en compte dans le nom adopté pour le syndicat : «Nous souhaitons vivement que la dénomination de <u>notre</u> syndicat comprenne au minimum le mot <u>Théâtre populaire</u>. Par ex : Syndicat national des directeurs de théâtre populaire et d'action culturelle[5] ».

Les arguments en faveur de la constitution du SYNDEAC se concentrent finalement autour de la nécessité technique – et parfois éthique – de doter le secteur théâtral subventionné de normes spécifiques. Tandis qu'on aurait pu penser qu'une autonomisation du pouvoir politique aurait été un argument majeur, seul un des destinataires du courrier insiste sur

---

[1] *Id.*
[2] Id.
[3] Courrier de Henry Lhong à Georges Goubert, 2 décembre 1970 (AN Fontainebleau, SYNDEAC, *ibid.*)
[4] Courrier de Jean Sourbier à Georges Goubert, 4 décembre 1970. (AN Fontainebleau, SYNDEAC, *ibid.*)
[5] AN Fontainebleau, SYNDEAC, *Ibid*. C'est Jacques Kraemer qui souligne.

l'importance de se distinguer très nettement de l'ATAC : Cyril Robichez, directeur du Théâtre Populaire des Flandres, demande en effet à ce que ce « syndicat soit très indépendant de l'ATAC » et cela, sans doute en raison de sa position alors très marginale dans le champ institutionnel.

Les archives de l'ATAC nous en apprennent beaucoup sur les raisons de la constitution du syndicat et sur les problèmes qu'il était susceptible de résoudre. La relation de dépendance à l'État n'y est plus, en 1971, évoquée comme un problème en soi : la seule difficulté posée par la présence de représentants du ministère au sein de l'ATAC est qu'elle empêche *de facto* la mise en place de négociations avec les syndicats de salariés : Goubert, connu pour ses proximités avec la CGT, indique souhaiter « la création de ce syndicat afin de clarifier les positions pour que les responsables des entreprises décentralisées soient des interlocuteurs valables à l'égard du SNETAS et du SFA[1] qui ont sollicité la création de ce syndicat[2] ». Si la constitution du SYNDEAC fait finalement l'objet de peu de désaccords puisqu'elle répond à des injonctions extérieures issues des organisations salariales tout autant qu'à des nécessités propres aux directeurs, elle vient remettre en cause le rôle que jouait l'ATAC jusqu'à présent. L'équation est alors résolue comme suit : le SYNDEAC sera un syndicat habilité, de par son autonomie par rapport au pouvoir politique, à négocier avec les salariés, tandis que l'ATAC sera, selon la définition qu'en donne Pierre Barrat, un pôle de « rencontre, de coordination voire de recherche[3] ». Si la distinction paraît alors évidente aux membres de l'ATAC, les quelques revendications éparses retrouvées dans les archives du SYNDEAC tendent à faire du syndicat, avant même sa constitution, un organe non pas seulement de négociation mais de représentation plus générale du théâtre public.

II.1.3 - Contestations et malaise institutionnel : justifier la création d'un syndicat de patrons

En 1968, les revendications portées par les salariés amènent les responsables d'établissement à assumer officiellement leur rôle d'interlocuteur patronal, ce qui suscite nombre de réticences chez des hommes placés en situation d'exercer un rôle tout à fait

---

[1] Le syndicat national des employés techniques et administratifs du spectacle (SNETAS, créé en mars 1968 ancêtre du SYNPTAC actuel) et le Syndicat français des acteurs (SFA, dont le sigle changera de signification en 1975 pour devenir le syndicat français des artistes interprètes) sont tous deux affiliés à la CGT.
[2] Intervention de Hubert Gignoux, procès-verbal de l'AG de l'ATAC du 11 janvier 1971, veille de l'assemblée constitutive du SYNDEAC (AN Fontainebleau, archives ATAC 19910241/14).
[3] Intervention de Pierre Barrat, procès-verbal de l'AG de l'ATAC du 11 janvier 1971 (*Ibid.*)

inhabituel pour eux[1]. Ce sentiment est particulièrement partagé chez les metteurs en scène. Leur position au sein des établissements est ambiguë: à la fois salariés des institutions qu'ils dirigent et artistes, il leur est difficile d'assumer le rôle de patron, d'autant qu'ils se perçoivent eux-mêmes comme des alliés objectifs des syndicats de personnel. Lors de l'Assemblée Générale de l'ATAC de janvier 1971, Gabriel Garran l'indique d'ailleurs :

> *« La véritable ambiguïté pour les directeurs n'est pas, dit-il, dans leurs rapports avec l'État ni avec leur personnel, mais qu'ils soient à la fois directeurs et patrons[2] ».*

Cette position patronale ne va pas de soi et ce, pour la majorité des directeurs : dans la réponse qu'il envoie à Goubert quant à la constitution d'un syndicat de directeurs, Pierre Vial, successeur de Jean Dasté à la tête de la Comédie de Saint-Étienne, indique être « d'accord, mais ce syndicat ayant pour but de ne plus être un syndicat de « Patrons » - mais d'hommes responsables, répartiteurs de budgets[3] ».

Directeur, responsable, mais pas patron : c'est ainsi que la plupart des directeurs souhaitent se positionner, entre la revendication d'une indépendance créatrice et la représentation qu'ils se font d'eux comme alliés objectifs des syndicats de personnel. Dans cette optique, en 1971, les membres du nouveau syndicat demandent unanimement à ce que la nouvelle instance intègre la Fédération Nationale du Spectacle CGT. Pierre Vial, dans le même courrier, conditionne d'ailleurs son adhésion au syndicat au fait que « toutes les démarches soient prises pour l'affiliation de ce syndicat à la Fédération Nationale du spectacle ». Mais la diversité des statuts juridiques des futurs adhérents pose problème : le procès-verbal de la réunion du 12 janvier spécifie en effet que « l'adhésion à la Fédération Nationale du spectacle pose des problèmes qui tiennent notamment au fait que certains directeurs n'ont pas la qualité de salarié [tandis que] les statuts de la CGT stipulent que la Confédération regroupe des salariés[4] ». La CGT motive également son refus par la nécessité d'avoir un interlocuteur du camp opposé pour discuter des accords. Malgré ce refus, les relations resteront bonnes entre le SFA (Syndicat Français des Artistes CGT), déjà largement majoritaire parmi les organisations

---

[1] Il faut cependant distinguer les directeurs de Maisons de la Culture des directeurs de Centres Dramatiques : nous avons vu que la fonction patronale s'était imposée assez tôt aux premiers (chapitre 2) ; en revanche, pour les seconds, la relation aux salariés était principalement éprouvée à travers la relation liant un metteur en scène à son équipe. Le caractère affectif de cette relation a probablement occulté son caractère hiérarchique.
[2] Intervention de Gabriel Garran, ibid.
[3] Réponse de Pierre Vial envoyé par Georges Goubert, décembre 1970 (AN Fontainebleau, SYNDEAC / Art 20090297 / 1)
[4] « Note d'information à propos des débats du 12.1.1971 », AN Fontainebleau, archives Syndeac, Art 20090297/1.

syndicales salariales, et le SYNDEAC. Signe de cette bonne entente, certains directeurs adhèrent même à titre personnel à la CGT en parallèle de leur engagement au SYNDEAC.

Georges Goubert, premier président du syndicat, rassure, en 1971, ses membres inquiets à l'idée d'intégrer un syndicat patronal, en affirmant son refus du corporatisme et son ambition d'une défense solidaire du spectacle vivant avec les syndicats de salariés. Le SYNDEAC sera simplement « une instance collective de réflexion autour des missions et actions des établissements d'action culturelle et un lieu de défense des intérêts de la profession et des entreprises d'action culturelle[1] ». Il avait d'ailleurs déjà spécifié dès 1970 la possibilité pour le SYNDEAC de faire « front uni aux syndicats de personnels[2] » dans l'éventualité d'une rupture des relations avec le ministère des affaires culturelles.

La création du SYNDEAC est ainsi une réponse concrète aux revendications des employés du secteur qui permet également la structuration du réseau des établissements culturels publics. Les directeurs, sommés d'assumer leur position hiérarchique, conservent néanmoins une forte proximité avec leurs employés et font bloc avec eux, dans une posture d'autonomie revendiquée. Jusqu'au milieu des années 1970, les revendications patronales et salariales sont soutenues communément par la CGT et le SYNDEAC et portent le plus souvent sur le manque d'engagement financiers des gouvernements de droite en matière culturelle. Au sein même des établissements, les salariés font preuve d'une grande fidélité vis-à-vis de leurs directeurs, qui ont souvent contribué à les employer voire à les former (c'est particulièrement le cas quand le directeur a contribué à fonder le théâtre, par exemple à la comédie de Saint-Étienne où Jean Dasté est un chef incontesté). Cette proximité est le plus souvent renforcée par un positionnement politique à gauche qui est commun aux directeurs et aux salariés face à la droite. L'attitude politique anti-patronale des directeurs est cependant contredite dans les faits par la position de plus en plus dominante du metteur en scène au sein des établissements considérés[3].

---

1 C'est ce qu'indiquent les statuts du SYNDEAC, déposés en 1972.

2 Courrier de Georges Goubert aux membres de l'ATAC, 23 novembre 1970 (AN Fontainebleau, SYNDEAC / Art 20090297 / 1).

3 En mai 1968, une partie des revendications des salariés porte sur les conditions de la création : avalisant les revendications de création collective présentes dans la déclaration de Villeurbanne, les employés revendiquent à leur tour leur place dans le processus créatif. La troupe, qui est alors le modèle dominant dans le secteur théâtral public permettrait justement, selon eux, la mise en place d'organisations autogérées. Accusés de fonctionner de manière patriarcale dans leurs établissements, les chefs de troupe et directeurs de centres dramatiques sont sommés par les organisations salariales de revoir leur mode de direction. Les directeurs, s'ils acceptent bon gré mal gré ces propositions, vont néanmoins continuer d'imposer un fonctionnement hiérarchique au sein de leurs établissements : la montée en puissance de la figure du metteur en scène et la centralité grandissante de la fonction créatrice au

II.2- Le rôle du SYNDEAC dans l'organisation professionnelle du théâtre public (1971-1980)

Quand le SYNDEAC est créé, l'organisation professionnelle du champ théâtral fait déjà l'objet d'initiatives diverses : les organisateurs de tournées ont leur propre organisme auquel les établissements subventionnés sont d'ailleurs affiliés. L'association professionnelle du spectacle (dont Philippe Tiry a été le directeur pour une très brève période) a également pour mission de coordonner les différents organismes professionnels du secteur. Face à ces initiatives qui mêlent entreprises subventionnées et privées, le SYNDEAC va proposer de différencier assez nettement les modes de fonctionnement pour les entreprises bénéficiant de subventions publiques et ainsi contribuer à la catégorisation du théâtre public à travers la mise en place de normes spécifiques.

II.2.1 - Le processus de professionnalisation et d'homogénéisation du champ théâtral

A partir du début des années 1970, les services de l'État multiplient les injonctions à une professionnalisation du champ théâtral. Celui-ci tend à croître assez nettement et le contexte de rationalisation de l'action publique tend à favoriser l'organisation et l'homogénéisation professionnelle des secteurs aidés. L'État appelle notamment en 1971, à travers l'ATAC, à la mise en place d'une formation professionnelle des animateurs[1] : le fonctionnement des Maisons de la Culture nécessitait le recrutement de nombreux animateurs culturels. Le nombre d'animateurs formés « sur le tas » n'étant pas suffisant pour assurer l'activité des établissements, il fallait mettre en place un système de formation professionnelle pour les nouveaux entrants dans le secteur. De manière corrélée, la disqualification progressive du théâtre amateur enjoint les futurs metteurs en scène et comédiens à passer par la voie des écoles de théâtre : notre étude prosopographique montre que la formation au sein des troupes se raréfie à partir des années 1960 pour favoriser in fine des comédiens passés par les conservatoires régionaux et nationaux et capables de faire preuve d'une certaine technique de jeu[2]. Si pendant

---

sein du secteur théâtral permettent aux directeurs artistiques de se positionner in fine comme patrons de ces maisons, à l'aune d'une domination symbolique qui ne dit pas son nom.

[1] Voir chapitre 3.

[2] A ce titre, l'opposition qui était couramment faite en Lorraine entre Henri Dégoutin, ancien professeur d'anglais entré dans le théâtre par la porte amateur, et Jacques Kraemer, formé au conservatoire de Nancy puis de Paris, est tout à fait symptomatique du mouvement double de disqualification de la formation amateur et d'injonction à la professionnalisation qui préside dans le champ théâtre dès le milieu des années 1960.

les années 1960, le secteur se préoccupe peu des logiques de formation et délaisse cette fonction à l'État ou aux collectivités locales, la situation change après mai 1968, événement à partir duquel les représentants du « théâtre public » vont revendiquer l'organisation des carrières de manière autonome.

L'ATAC puis le SYNDEAC prennent ainsi à leur compte l'injonction de professionnalisation du champ, et travaillent particulièrement à l'harmonisation des statuts des salariés du secteur. Cette prise en main est une manière de revendiquer une autonomie par rapport au pouvoir politique, mais peut être également comprise comme une réponse à des problèmes soulevés depuis plusieurs années déjà par les directeurs de Maisons de la Culture et de Centres Dramatiques. La « profession théâtrale[1] » désigne jusqu'au milieu des années 1960 alors un ensemble assez flou rassemblant à la fois les animateurs, les métiers artistiques (metteurs en scène, comédiens), techniques (régisseurs) et administratifs. L'augmentation des financements et la construction de bâtiments dédiés ont pour conséquence une spécialisation progressive des fonctions qui nécessite la prise en compte par les directeurs des différentes spécificités salariales.

Enfin, si Mai 68 va déclencher une réelle prise en main des carrières des personnels, c'est en raison des importantes revendications salariales qui sont alors soulevées lors des comités de grève dont l'essentiel consiste en une harmonisation des conditions de travail dans les théâtres de la « décentralisation » et les Maisons de la Culture. Outre le paiement des jours de grève, les syndicats réclament le lissage des conditions de travail des salariés des Centres dramatiques et des Maisons de la Culture sur le territoire français à travers l'établissement d'une convention collective nationale. Ils insistent sur la nécessité de mettre en place une nomenclature des différents métiers ainsi que sur la normalisation des conditions d'embauche (cotisations auprès des caisses de retraite, droit à la formation, salaires échelonnés selon une grille nationale, etc.)[2].

En 1968, signe de l'emprise persistante de l'État sur le secteur, c'est le ministre des Affaires culturelles qui convoque les directeurs des établissements subventionnés pour évoquer

---

[1] L'expression est indiquée entre guillemets en raison de l'absence de professionnalisation objective à cette époque. Nous retenons les deux définitions suivantes de la professionnalisation : celle de la « catégorie politique et administrative diffusée à travers les politiques publiques » ; celle de « catégorie culturelle qui peut être mobilisée par les travailleurs » (D. Demazière, P. Roquet, R. Wittorski, *La professionnalisation mise en objet*, L'Harmattan, 2012).

[2] Informations tirées des comptes-rendus des discussions entre représentants syndicaux et employeurs réunis au sein du comité permanent de Villeurbanne. Archives Roger Planchon, dépôt BNF, « Délégués des personnels des Troupes Permanentes et Maisons de la Culture », 4 COL 112 (117), site Richelieu.

la nécessité de créer un groupement effectif d'employeurs afin d'élaborer une convention collective nationale du travail. La question du champ d'application de la convention divise les participants. Faut-il une convention propre aux Maisons de la Culture, et une autre dédiée aux Centres Dramatiques et troupes permanentes, ou une seule convention commune à tous ? Les représentants de personnel sont favorables à un texte unique. Pour ce qui est des directeurs, et pour des questions pratiques, on juge souhaitable de rédiger deux textes distincts, quitte à ce que certaines dispositions soient communes aux deux. En mars 1969, un projet de convention collective nationale est rédigé en commun par la CGT et l'Union des Maisons de la Culture (UMC), qui aboutira à un accord national signé en avril 1971. Ce texte fera ensuite constamment l'objet de modifications et d'annexes. En novembre 1971, pour la signature de l'une de ces modifications, le SYNDEAC remplace l'UMC et commence à s'imposer comme l'interlocuteur principal de l'État comme des syndicats salariés : en 1973, la convention nationale des entreprises d'action culturelle qui est signée s'applique aux entreprises adhérentes du SYNDEAC et donc plus seulement aux Maisons de la Culture. Georges Goubert se souvient des premières versions de la convention collective comme étant *« volontairement raisonnables »*. Les employeurs posaient des limites au nom du fait qu'ils sont *« les gérants de fonds d'État, et qu'à ce titre ils ne peuvent se permettre de faire n'importe quoi. »*. Cependant, ils *« acceptaient les revendications salariales quand elles leur paraissaient justes, et essayaient de les adopter*[1] *»*. Il est intéressant d'observer que l'atténuation de l'opposition entre directeurs et salariés est inscrite dans la convention même, qui suggère la possible existence d'actions communes face aux pouvoirs publics :

> *« Compte tenu de la diversité des statuts régissant les établissements concernés ainsi que de la diversité des sources de financement, les parties s'engagent à tout mettre en œuvre par une intervention commune auprès des autorités tant nationales que locales et régionales qui participent à ce financement*[2]*, afin d'assurer les ressources permettant de garantir la sécurité de l'emploi, le règlement régulier des salaires, l'application des avantages contenus dans la présente convention et, d'une manière générale, l'existence et le fonctionnement normal de ces établissements*[3] *»*

[1] Goubert cité par Estelle Pignet, « Mais que fait le Syndeac ? », *op.cit.*
[2] C'est nous qui soulignons.
[3] Convention collective des entreprises artistiques et culturelles actuelle, dite « convention SYNDEAC ».

II.2.2 - L'organisation du secteur autour de la spécificité du théâtre public

L'organisation du champ théâtral va passer par la revendication de la reconnaissance de la particularité du théâtre public en raison de son impossible rentabilité. Les membres du SYNDEAC mènent ainsi, dès la fondation du syndicat, une activité importante de négociations auprès des pouvoirs publics dont l'objectif est la reconnaissance de normes spécifiques au théâtre public. Le SYNDEAC joue notamment un rôle non négligeable dans les transactions concernant la gestion et le paiement des droits d'auteur. Dès 1972, un accord est signé avec la société des auteurs, prenant en compte les particularités du secteur subventionné dans l'assiette définie pour le calcul des droits revenant aux auteurs joués. En outre, la nécessité d'une formation continue spécifique aux professions du spectacle est prise en compte avec la création de l'AFDAS en 1972 : ce fonds d'assurance-formation des secteurs de la culture est chargé de collecter les fonds auprès des entreprises pour accompagner l'évolution des métiers artistiques (stages de recherche, etc.). Ce qui est défendu à travers ces deux exemples, c'est non seulement l'organisation et la professionnalisation progressive du secteur, mais également la spécificité du théâtre public qui nécessite des règles tout aussi spécifiques.

Cette vision se traduit surtout par la revendication constante du maintien voire de l'augmentation constante des subventions publiques, justifiées par le travail de création et d'ouverture aux publics opéré par les directeurs d'établissements. Cela est notamment visible dans les échanges de courrier consignés dans les archives du SYNDEAC : la rhétorique d'une création qui nécessiterait une intervention des pouvoirs publics s'impose entre 1975 et 1980. Dans un courrier destiné au secrétariat d'État à la culture, Goubert insiste sur « la priorité [que souhaite donner le SYNDEAC] à la création et au déblocage des subventions nécessaires [qui y sont liées][1] ». Les revendications budgétaires sont par ailleurs incessantes dans la totalité des courriers entre l'État et le SYNDEAC que nous avons pu consulter. La nature de ces échanges épistolaires est bon indicateur de l'intériorisation croissante de la légitimité de l'intervention de l'État en matière culturelle. L'évolution du contenu des courriers nous indique de l'État devient l'interlocuteur principal du SYNDEAC pour les questions qui concernent l'organisation générale du secteur : outre les débats relatifs aux contrats de décentralisation ou aux subventions accordées, les courriers concernent également la question de la formation artistique ou de la relation de travail entre action culturelle et création.

---

[1] Archives SYNDEAC, Archives nationales, site Fontainebleau, Art 20090297 / 31.

Malgré des relations orageuses entre le syndicat patronal et les ministres de la Culture successifs, l'État s'impose comme un acteur privilégié des concertations qui ont pour objectif l'organisation du champ théâtral. Pour Andrew Abbott, une profession trouve les moyens de se faire reconnaître le monopole d'une compétence dans un champ spécifique d'activité à travers un travail de redéfinition de sa légitimité et de lutte avec d'autres segments professionnels[1]. Selon cette hypothèse, la lutte des tenants du théâtre subventionné pour faire reconnaître sa spécificité peut être comprise comme une manière d'imposer l'activité d'un théâtre public en concurrence avec le théâtre privé et marchand. Si cette spécification remonte en réalité à l'après-guerre, le secteur – notamment à travers l'outil que représente désormais le SYNDEAC – travaille à la reconnaissance juridique et institutionnelle de cette catégorie qui prendra pour nom générique le « théâtre public[2] ». Cette nouvelle catégorisation passe par la mise en avant de plusieurs spécificités : la défense de la création et de l'innovation formelle face au théâtre de boulevard ainsi que une économie opposée à la sphère marchande et privée justifient la systématicité de l'intervention des pouvoirs publics.

II.2.3 - Avec ou contre l'État : la relation ambiguë du SYNDEAC au pouvoir politique

Dans les années 1970, malgré l'intensification objective des relations entre les directeurs du SYNDEAC et le champ administratif et politique, la nouvelle génération de metteurs en scène et de programmateurs qui domine le champ n'en revendique pas moins une indépendance farouche par rapport au pouvoir, qu'il soit politique ou économique. Cette posture, héritée de leur engagement en mai 1968, de leur positionnement à gauche mais aussi très liée à la défense d'un théâtre revendiqué comme politique, se maintient dans une certaine ambiguïté jusqu'à la fin des années 1970. Ainsi, s'ils acceptent le jeu des négociations avec les organisations salariales, les directeurs n'en entretiennent pas moins, comme nous l'avons montré, de bons rapports avec les syndicats salariés : signe de leur relative méfiance vis-à-vis du pouvoir politique comme patronal, ils continuent d'utiliser des modes de mobilisation comme la manifestation, propres aux organisations salariales. Les tracts publiés à cette époque par le SYNDEAC appellent systématiquement à des manifestations d'ampleur pour la défense des droits du secteur. Le syndicat, tout au long des années 1970 adopte ainsi une posture très

1 Andrew Abbott, *The system of professions: an essay on the division of expert labor*, University of Chicago Press, 1988.

2Cette expression de « théâtre public » laisse d'ailleurs présager d'une forte proximité à l'Étatet ce, malgré les revendications d'autonomie que nous avons observées précédemment.

revendicative vis-à-vis du pouvoir politique qui peut se résumer en une demande accrue de financement et une revendication d'indépendance du créateur. Le ministère de la Culture, pris dans les contradictions qui l'ont fondé[1], est peu interventionniste à l'endroit des créateurs, et contribue cependant à leur donner une place renforçant leur légitimité au sein du secteur théâtral.

C'est paradoxalement la liberté de création que l'État assure aux agents théâtraux qui va contribuer à renforcer le rôle du ministère des Affaires culturelles dans la structuration et l'organisation du secteur. La nomination de l'avant-garde à la tête de plusieurs établissements publics contribue ainsi à doubler la légitimité artistique des directeurs d'une légitimité institutionnelle et, de fait, financière, qui va installer le metteur en scène au centre du dispositif professionnel. C'est le début d'une ingérence feutrée des pouvoirs publics dans la carrière des metteurs en scène. La position du SYNDEAC sur ce point est ambiguë : les tracts revendicatifs retrouvés en archives réclament le respect de l'indépendance des artistes, mais le syndicat ne cesse de demander un soutien accru de l'État ainsi qu'un encadrement des carrières par les pouvoirs publics. Encore une fois, le SYNDEAC est pris dans ses contradictions originelles. Nous verrons que le travail progressif de co-structuration du secteur aboutira dans les années 1980 à un rapprochement grandissant des directeurs et des fonctionnaires du ministère de la Culture, favorisant des modes d'action comme la négociation collective au détriment de la manifestation. Le SYNDEAC va ainsi lentement intégrer des modes de mobilisation propres au secteur patronal[2].

Ce rapprochement entre le SYNDEAC et les organes de l'État se soldera par une rupture avec les syndicats salariés autour de la notion de création. Ces derniers avaient défendu en 1968 la mise en place de mode d'organisation autogérés dans les théâtres et s'étaient de cette manière opposés au fonctionnement patriarcal établissements. L'opposition des syndicats salariés à la figure d'un créateur démiurge réapparaît ainsi à la fin des années 1970, à la faveur de l'institutionnalisation de la création et de l'objectivation de la domination du metteur en scène au sein du champ théâtral[3].

---

1 Vincent Dubois, *op.cit.*
2 Michel Offerlé, *Sociologie des groupes d'intérêt*, éd. Montchrestien, 1998.
3 Nous reviendrons sur cette opposition dans le chapitre 6.

Le SYNDEAC deviendra en outre, par la force des choses, l'interlocuteur privilégié de l'État et endossera *in fine* un rôle de représentation du secteur tout entier qui dépasse largement la mission d'un syndicat patronal[1]. Les résultats de notre recherche recoupent là encore partiellement l'analyse d'Andrew Abbott qui montre bien que, pour réussir à contrôler son territoire d'action, une profession doit trouver des alliés : les programmateurs et metteurs en scène, directeurs de théâtre, trouvent finalement dans l'État un allié de poids qui, de menace sur l'indépendance créatrice se transforme en bienfaiteur de l'autonomie artistique. D'autres groupements professionnels contribuent à la reconnaissance de ces agents : comme nous l'avons précédemment montré, le rôle de la critique comme de l'université sont à prendre en compte, y compris parce que les pouvoirs publics s'appuient sur ce type d'expertise artistique pour justifier leur légitimité dans les choix qu'ils opèrent[2].

II.3 – Les présidents du SYNDEAC dans les années 1970 : de la vieille garde du théâtre populaire à l'avant-garde de la création

Afin de mieux saisir ses prises de position successives du SYNDEAC vis-à-vis du champ théâtral comme des champs politiques et administratifs, il est essentiel de revenir sur sa composition, de sa création à la fin des années 1970[3]. La décennie 1970 voit en effet le profil des présidents du SYNDEAC évoluer de manière significative. Ce processus est un indice intéressant des transformations qui s'opèrent au sein de la fraction dominante du champ théâtral public en même temps que l'analyse de la posture individuelle des présidents nous montre comment le SYNDEAC est devenu un intermédiaire incontournable des relations entre artistes et pouvoirs publics.

---

[1] Voir chapitre 6.

[2] Sur le rôle de la critique, voir notamment Pierre Bourdieu., *Manet, Une révolution symbolique*, Seuil, 2013. Bourdieu y met en avant la nécessité d'un travail symbolique d'ampleur pour produire la *valeur* et la *légitimité* des nouveaux entrants dans le champ (voir chapitre 3). C'est sur cette valeur, créée par les critiques et les chercheurs en « arts du spectacle », que s'appuieront en partie les fonctionnaires du ministère de la culture pour justifier leurs choix, quand bien même des commissions d'experts seront également créées dans les années 1980 (voir chapitre 6).

[3] Nous traiterons de l'évolution du SYNDEAC dans les années 1980 dans le chapitre suivant.

II.3.1 - Le SYNDEAC, une chambre d'enregistrement des revendications salariales : la présidence de Georges Goubert (1971-1975)

Georges Goubert, qui a initié la constitution du SYNDEAC, en est logiquement le premier président. Elu en 1971, il ne quittera ses fonctions qu'en 1975.

Georges Goubert : une trajectoire classique au cœur de la décentralisation dramatique

Issu du théâtre amateur, il est né à Rennes en 1926, et c'est au collège de Dinan où il est pensionnaire pendant la guerre qu'il découvre cette pratique : « Ce qui s'est passé, c'est qu'on avait un surveillant général, qui était un type bien, et qui a essayé de créer des animations pour les élèves, dans le cadre de ce collège…[1] ». En 1944, il est ensuite recruté par la troupe amateur des Jeunes comédiens de Rennes pour tenir le rôle du jeune premier dans le spectacle annuel qui est monté. Parallèlement à cette pratique, il fait des études de droit, d'abord à Rennes puis ensuite à Paris grâce au soutien d'un oncle installé dans la capitale. Employé au sein de la banque Neuflize, il va pourtant délaisser sa carrière juridique pour co-fonder, dès 1949, alors qu'il n'a que 23 ans, la troupe du Centre Dramatique de l'Ouest. Il faut dire que les jeunes comédiens de Rennes ont remporté le prix des jeunes compagnies l'année précédente :

« On était la seule troupe susceptible de représenter la Bretagne… Donc on a eu ce grand prix et on s'est dit et maintenant ? […] On s'est dit pourquoi pas nous ? Donc on a fait à ce moment-là une tournée dans les villes de l'ouest ou on présentait non seulement le spectacle mais où on prenait contact avec les municipalités, on prenait les plans des théâtres ! Donc on a fait un gros dossier qu'on a envoyé à la direction des spectacles. Et il se trouve qu'à la direction des spectacles c'était dirigé par Jeanne Laurent, native de Châteaulin, et qui ne pouvait donc qu'envisager favorablement la création d'une Centre Dramatique dans l'ouest…[2] ».

Ce tournant dans sa trajectoire peut s'expliquer à la fois par son expérience du service militaire qui avait déjà contribué à le couper de la sphère professionnelle dans laquelle il avait commencé à évoluer, ainsi que par un caractère aventureux précédemment déçu (« Ce que je voulais, c'était être marin. Mais comme j'étais nul en maths, j'ai pas pu faire l'école navale donc je m'étais orienté vers le commissariat de la marine. D'où les études de droit… ![3] »). Le parcours de Georges Goubert dans le champ théâtral est celui des pionniers de la décentralisation : formé sur le tas, comédien amateur, il endosse le rôle de l'administrateur (« Moi, comme j'avais fait du droit, on m'a bombardé administrateur ![4]»), tout en prenant en charge, à l'instar des autres membres de la troupe, les fonctions techniques associées aux

[1] Entretien avec Georges Goubert, *op.cit.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

tournées. Cet animateur complet bénéficie cependant de la légitimation d'Hubert Gignoux, premier directeur du CDO qui, à son arrivée à Rennes, fait fusionner sa compagnie professionnelle de marionnettes des Champs-Elysées avec celle des jeunes comédiens rennais qui bénéficient ainsi de la transmission d'un savoir-faire professionnel. Il devient codirecteur du Centre Dramatique au départ d'Hubert Gignoux, en 1957. Tout en jouant dans les pièces proposées par la troupe, il se fait ponctuellement metteur en scène et assoit également sa fonction de directeur administratif.

Apprécié par ses collègues de la décentralisation (les procès-verbaux des réunions de l'ATAC où il occupe des postes clefs au sein du bureau nous indiquent son caractère consensuel et fédérateur), il est une personne ressource notamment concernant les questions administratives qui se posent avec l'institutionnalisation progressive des établissements dirigés par les membres de l'association. Il bénéficie de la légitimité nécessaire pour associer les différents membres de l'ATAC autour de la constitution du SYNDEAC. L'objectif qu'il va assigner au syndicat est, à l'image des problématiques qu'il affectionne, l'organisation administrative et conventionnelle du secteur. Si le caractère revendicatif du syndicat est bien existant, Goubert a d'abord à cœur d'unir les directeurs de théâtres subventionnés afin de dépasser les logiques opportunistes individuelles. Dans un courrier adressé courant 1971 (date précise inconnue), le nouveau président du SYNDEAC insiste auprès de ses adhérents sur la nécessité d'un travail collectif :

> *« On peut espérer, au moins, que le sentiment de la précarité de nos situations sera suffisant pour balancer l'individualisme dont on fait trop souvent, chez nous, une manifestation de personnalité. […] Ce syndicat ne peut pas être conçu comme un bouclier par quelques-uns et derrière lequel les autres viennent s'abriter, mais comme une mécanique rigoureuse une machine en mouvement où chacun doit jouer […] un rôle moteur. […] A condition que nous soyons solidement et solidairement groupés (seuls, même les plus célèbres d'entre nous ne pèsent pas très lourd), nous possédons [des] atouts*[1]*. »*

Pour Goubert, cette solidarité passe par une homogénéisation des pratiques administratives et juridiques : « *L'arsenal du droit français n'offre aucune structure juridique qui corresponde à la nature de la mission que nous assurons, qui traduise exactement les rapports que nous*

[1] AN Fontainebleau Art 20090297/29, Fonds Syndeac, Correspondance 1971.

entretenons tant avec les autorités de tutelle ou les bailleurs de fonds qu'avec la population ». L'unification permettrait, selon lui, de constituer « une force relative » face au pouvoir politique en même temps qu'elle offrirait la constitution d'un « marché qui […] n'est pas négligeable[1] ». Pour Goubert, si le SYNDEAC est bien un outil de lutte face aux pouvoirs publics, il ouvre surtout une voie vers la professionnalisation du secteur et offre des opportunités économiques non négligeables[2].

Le travail d'homogénéisation administrative du secteur et la catégorisation du « théâtre public » que nous avons précédemment mentionnée aura été de son fait. Si Goubert insiste sur la nécessité de gommer les différences de statut comme de reconnaissance pour être plus fort collectivement dans la lutte, c'est également en raison de sa trajectoire : fragilisé par son profil d'animateur complet, il a à cœur de défendre l'unité face à de jeunes metteurs en scène susceptibles de remettre en question la position qui est la sienne.

Congédié par le ministère des Affaires culturelles, il quittera la Bretagne en 1974 et deviendra directeur administratif puis directeur des programmes au théâtre de Chaillot. Il terminera sa carrière institutionnelle en tant que conseiller technique à la Comédie Française. Il démissionne du SYNDEAC à la fin de l'année 1974.

II.3.2 - La présidence de Pierre Vielhescaze ou la politisation des enjeux syndicaux (1975-1976)

C'est Pierre Vielhescaze qui prend la succession de Georges Goubert à la tête du SYNDEAC. Plus jeune (il est né en 1940), Pierre Vielhescaze est issu du théâtre militant : d'abord comédien puis assistant de Gabriel Garran, il a fondé en 1968 le Théâtre de l'Ouest Parisien à Boulogne-Billancourt dont il a assuré la direction jusqu'en 1972. Son élection à la tête du SYNDEAC signe un tournant militant plus affirmé. Si Georges Goubert avait constitué le SYNDEAC dans la perspective d'une meilleure représentation du secteur face aux pouvoirs publics, les archives du syndicat montrent un infléchissement clair de la lutte politique face aux pouvoirs publics. Les courriers recensés pendant les deux ans de la présidence de Pierre Vielhescaze (de fin 1974 à 1977) nous indiquent un durcissement des relations avec les conseillers et fonctionnaires du ministère des Affaires culturelles. Un combat est mené pour la

---

[1] *Ibid.*
[2] Le réseau ainsi constitué offre des perspectives de tournée voire de coproduction de spectacles.

reconnaissance du Théâtre Populaire de Lorraine dirigé par Jacques Kraemer et sa labellisation en Centre Dramatique National. Plusieurs lettres font par ailleurs état de relations difficiles avec le secrétariat à la culture dès le mois de décembre 1974 : face à l'administration étatique qui semble reprocher aux responsables de centres dramatiques de traiter le théâtre pour enfants en parent pauvre du théâtre public, Pierre Vielhescaze accuse ouvertement Jean-Claude Lamberti, conseiller technique au secrétariat d'État, de vouloir « déplacer les véritables responsabilités, voire de diviser les professionnels du spectacle[1] ».

Pierre Vielhescaze sera pourtant nommé par Michel Guy à la co-direction du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers auprès de Gabriel Garran, au cœur de la vague de rajeunissement opérée par le secrétaire d'État. Cette nouvelle position et la politique menée par Michel Guy, si elle atténue la violence des échanges, ne contribue pas à transformer fondamentalement la relation du syndicat aux pouvoirs publics. La présidence de Pierre Vielhescaze est une période de rapprochement du syndicat avec l'Association Jeune Théâtre et la Fédération Nationale du Spectacle autour de luttes sectorielles face aux pouvoirs publics locaux et nationaux. Elément nouveau, le dépouillement des archives fait également apparaître une proximité grandissante entre le SYNDEAC et le Parti Socialiste, qui n'a de cesse d'inviter le syndicat patronal à des discussions collectives autour des enjeux propres au secteur culturel et à la création[2].

Plusieurs facteurs peuvent expliquer le tournant opéré à cette époque : d'une part, le secteur a déjà été organisé et structuré sous la férule de Georges Goubert, et les revendications peuvent maintenant être opérées sur un plan plus politique et ce, d'autant que les financements offerts par le ministère des Affaires culturelles sont stagnants jusqu'en 1975 ; ensuite, la nomination de la jeune garde en 1975 à la tête de nombreux établissements, si elle contribue à apaiser les relations avec l'État, amène ces jeunes agents à transposer leurs revendications sur un plan plus politique, et à les marquer non plus du sceau de l'avant-garde (désormais consacrée) mais de l'appartenance à la gauche ; enfin, l'ethos militant de Pierre Vielhescaze aura sans doute contribué à durcir la position du SYNDEAC par rapport aux pouvoirs publics.

---

[1] Courrier de Pierre Vielhescaze à Lamberti,

[2] Voir, entre autres, un article paru dans l'Union le 23 juillet 1976, intitulé « PS : deux fois présent » et faisant Étatdes nombreuses réunions organisées par le Parti Socialiste et réunissant SYDNEAC, AJT et CGT pour débattre ensemble d'une politique culturelle alternative.

II.3.3 - Le SYNDEAC et la gestion de l'ambivalence entre animation et création face au pouvoir : les présidences de Jean Danet et de Jean-Pierre Vincent (1977-1980)

Il peut paraître étonnant de traiter dans une même partie des présidences de deux hommes aux trajectoires si différenciées dans l'espace théâtral. Jean Danet représente en effet l'idéal de la troupe propre au théâtre populaire puisqu'il est le directeur des Tréteaux de France[1] depuis leur fondation en 1959 jusqu'à sa mort en 2001. Quant à Jean-Pierre Vincent, nous avons abordé à plusieurs reprises sa trajectoire institutionnelle et artistique qui le positionne comme une des incarnations de l'avant-garde théâtrale des années 1970.

Danet est élu président du SYNDEAC en 1977 ; Vincent prend sa suite en 1979, tandis que Danet en devient le vice-président. Danet est réputé avoir assuré la transition vers une nouvelle génération de metteurs en scène en intronisant Jean-Pierre Vincent à la présidence du SYNDEAC[2]. L'élection de Danet intervient dans un contexte de forte tension entre « créateurs » et animateurs, sur fonds de financements stagnants. Pascale Goetschel indique en effet que la hausse de subventions promise par Michel Guy ne s'est jamais accomplie dans les faits ; par ailleurs, les jeunes metteurs en scène font l'objet de vives critiques de la part des tenants de l'action culturelle qui les accusent d'utiliser « le constat de 68 pour affirmer que toute tentative d'action culturelle est illusoire » et considèrent que « ce désenchantement leur permet de se retrancher dans un isolement cynique[3] ». *A contrario*, les metteurs en scène fustigent la contradiction du ministère des Affaires culturelles qui les enjoint tout à la fois à créer des spectacles de qualité et à mener un travail d'animation. La conciliation de ce double cahier des charges leur paraît difficile[4].

Face à cette opposition entre animateurs et créateurs, le SYNDEAC reste ambivalent. Le binôme constitué par Jean Danet et Jean-Pierre Vincent incarne cette ambiguïté qui se prolongera jusqu'à l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981. Les archives nous montrent que Jean Danet, qui incarne pourtant le profil de l'animateur complet, a positionné sa présidence

---

[1] Les tréteaux de France est une troupe itinérante implantée à Paris mais qui irrigue tout le territoire français avec des spectacles du répertoire. Labellisée Centre Dramatique National, cette troupe est encore en activité et représente aujourd'hui une des dernières traces de la décentralisation théâtrale et du théâtre populaire des années 1950.

[2] Jean Danet sert de caution « populaire » à Jean-Pierre Vincent. Le nombre de courriers signés conjointement par Danet et Vincent indique qu'ils partageaient sans doute une position commune.

[3] Numéro spécial *ATAC informations*, décembre 1978 ; cité par P.Goetschel, *op.cit.*

[4] Gildas Bourdet, co-directeur du Centre Dramatique du Nord cité par P.Goetschel *(op.cit.)*: « Les contradictions des CDN proviennent de ce qu'ils ont un double cahier des charges : décentraliser, animer, offrir des produits de qualité. (…) le pouvoir s'est démis, petit à petit, de sa responsabilité en matière culturelle sur l'instance de la critique parisienne. Il existe une contradiction entre cette nécessité de se montrer et notre mission d'implantation. »

sous le signe de la reconnaissance de la création par les pouvoirs publics : dans un courrier adressé au ministre, il fait part de son inquiétude face aux politiques du ministère qui, faute de moyens, amène les créateurs français à partir à l'étranger, lui reproche « d'asphyxier la création » et demande à ce qu'une réelle augmentation budgétaire soit actée[1].

On pouvait imaginer que l'élection de Jean-Pierre Vincent à la tête du SYNDEAC signerait le triomphe de la création dans le discours du syndicat. Bien au contraire, Vincent nuancera la posture qui est la sienne en tant que directeur du TNS pour défendre *a contrario* l'unité de la création et de l'action culturelle et ce, très probablement dans un souci de légitimation de sa propre position institutionnelle et politique[2]. En 1979 et 1980, Jean-Philippe Lecat[3] tente de mettre fin à l'ambiguïté entre création et animation et propose la séparation administrative des secteurs au sein de son ministère. Il indique en outre que « les grands axes de l'action du ministère s'articuleront autour de l'idée de création[4] ». Cette proposition du ministère qui semble recouper les aspirations de l'avant-garde théâtrale suscite en réalité une vive réaction du président du SYNDEAC : Vincent accuse le ministre de vouloir « séparer toujours plus création artistique et culturelle, [s']appuyant sur des idées toutes faites, et au fond très bourgeoises de l'art (art pour l'art, au-dessus des tracas quotidiens, artistes albatros, artistes prométhéens sans consistance sociale), [entendant] libérer [les artistes] des responsabilités [qu'ils revendiquent][5] ». La posture de Jean-Pierre Vincent, en apparence contradictoire avec ses propres pratiques, trouve sa résolution dans un discours hérité de Mai 68, enjoignant le créateur à prendre en charge la totalité des responsabilités artistique et politique, mais évitant au passage de sauvegarder la fonction des animateurs.

L'ambiguïté de la position du SYNDEAC et de ses présidents vis-à-vis d'un ministère qui a pourtant intégré les revendications créatrices de l'avant-garde sera contestée non pas en interne du SYNDEAC, mais par la CGT dès 1979. Dans un tract adressé aux personnels des théâtres subventionnés, celle-ci accuse Jean-Pierre Vincent « d'intoxication et de mauvaise

---

[1] Courrier de Jean Danet au ministre de la culture, décembre 1978 (archives SYNDEAC, site Fontainebleau, Art 20090297/30).
[2] Il lui fallait se légitimer auprès des autres membres du SYNDEAC, notamment auprès des animateurs qui ne voyaient pas d'un très bon œil l'élection d'un metteur en scène d'avant-garde à la tête du syndicat, tout en maintenant une posture d'opposition face au pouvoir politique.
[3] Jean-Philippe Lecat a été ministre de la culture et de la communication d'avril 1978 à mars 1981, sous le troisième gouvernement Barre.
[4] Cité par Jean Danet, courrier du 4 juillet 1980, signé par Jean Danet p/o Jean-Pierre Vincent (archives SYNDEAC, site Fontainebleau, Art 20090297/31).
[5] Courrier du 16 octobre 1979, Jean-Pierre Vincent à Jean-Philippe Lecat (archives Syndeac, Site Fontainebleau, Art. 20090297/31).

foi » : le syndicat dénonce les pratiques du SYNDEAC, suspecté de négocier en sous-main avec le ministère tandis qu'il demande son soutien lors des manifestations unitaires. Pis, la CGT refuse au SYNDEAC la légitimité d'être « porteur des revendications des salariés » et dénonce notamment l'état des négociations concernant le FNAS[1]. La détérioration des relations entre le SYNDEAC et la CGT nous paraît répondre à une ambiguïté plus générale du syndicat patronal entre engagement politique marqué à gauche (contre le pouvoir du ministère, dans une forme revendiquée de lutte sociale et politique) et la réalité des pratiques de la fraction dominante de ses membres (difficile gestion des établissements dans un contexte de crise budgétaire, progressif rapprochement avec le ministère sur la centralité de la création). Le binôme Danet / Vincent est à l'image de cette contradiction et de la difficulté à assumer une position patronale vis-à-vis tant des salariés que des pouvoirs publics. Cette ambivalence sera déverrouillée par l'accession de la gauche au pouvoir qui amènera ces directeurs à assumer plus sereinement leur relation au champ politique.

Malgré ces ambiguïtés et l'existence de conflits plus ou moins larvés au sein du champ théâtral comme avec le pouvoir politique, le SYNDEAC offre à ses adhérents, et qui plus est à ses représentants, une position tout à fait stratégique : le capital relationnel qu'il offre dans chacune de ces sphères n'est pas négligeable dans un contexte où l'intervention de l'État est devenue gage de consécration et où l'appartenance à un large réseau favorise la diffusion des œuvres produites. En outre, et comme nous le verrons dans la dernière partie de ce chapitre, le SYNDEAC, à travers le travail de mise en normes qu'il opère, permet d'objectiver la domination de certaines fonctions sur d'autres et impose le metteur en scène au cœur du dispositif professionnel et institutionnel.

III- Le cumul des positions au sein des instances de consécration artistique : produire, distribuer, prescrire

Comme nous l'avons montré à travers l'étude prosopographique de notre cohorte des signataires de Villeurbanne, le renouvellement des critères de reconnaissance est doublé, à

[1] Le FNAS est l'équivalent d'un comité d'entreprise pour les établissements culturels.

partir des années 1970, d'une consécration institutionnelle qui assure aux tenants de l'avant-garde ainsi qu'aux agents qui ont su s'ajuster aux transformations du champ, une position dominante. La multipositionnalité de ces agents leur permet de cumuler des fonctions de production, de distribution et de prescription habituellement séparées dans les mondes de l'art[1]. C'est la transposition pratique de ce triple monopole et ses conséquences que nous abordons dans cette partie.

III.1 - L'artiste producteur : la constitution de normes artistiques légitimes

Nous avons évoqué la transformation des métiers artistiques au tournant des années 1960, période pendant laquelle le metteur en scène s'impose comme auteur et artiste à part entière[2]. Ce caractère tend à s'intensifier avec l'institutionnalisation du champ théâtral qui permet au metteur en scène d'imposer indirectement une définition « officielle » de la création telle qu'il la conçoit. La création s'objective alors à travers les normes véhiculées par les spectacles produits et diffusés, en même temps que par la prépondérance progressive des métiers artistiques au cœur du processus de production des œuvres.

III.1.1 - La hiérarchisation des fonctions ou la domination du metteur en scène dans la chaîne de production artistique

L'institutionnalisation du champ théâtral permet au metteur en scène de s'imposer comme producteur et ce, à deux niveaux : tout d'abord la logique de diffusion des spectacles dans le réseau de Centres Dramatiques et de Maisons de la Culture renforce la reconnaissance critique dont bénéficient certains metteurs en scène ; ensuite, la structuration des compagnies et des établissements amène à considérer le metteur en scène comme le chef « naturel » de ces équipes.

Nous avons précédemment montré que la logique de diffusion et de vente des spectacles s'est progressivement imposée dans les années 1970 au détriment des tournées locales initiées par les troupes. Cette logique de diffusion est favorisée par l'implantation d'un réseau de plus en plus dense d'établissements susceptibles de recevoir les spectacles produits en même temps

---

[1] Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, *op.cit.*

[2] On assiste d'ailleurs à une évolution à peu près similaire à la même époque dans le champ cinématographique avec l'apparition du « cinéma d'auteur » et de la figure du réalisateur. Voir à ce propos Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, Paris, Seuil, 2006.

que par une coopération croissante entre directeurs de lieux qui sont aussi et surtout eux-mêmes ces artistes dont il est question. La critique est certes un prescripteur incontournable favorisant la diffusion des idées et des formes au sein d'un champ artistique, mais l'influence d'un courant sur un artiste se fait le plus souvent au contact de l'œuvre. C'est à ce titre que le développement des tournées nationales des metteurs en scène les plus reconnus contribue à asseoir leur stature et à les imposer comme modèles. Or, le système d'échange que la structuration d'un réseau national instaure entre directeurs d'établissements contribue à renforcer la réputation des artistes déjà reconnus et de ce fait situés sur un même plan hiérarchique. Cette évolution est très nette quand on observe les programmations des théâtres dans les années 1970.

La direction d'un lieu assure des tournées nombreuses : elle renforce la diffusion des spectacles déjà reconnus par la critique (c'est le cas de Jean-Pierre Vincent, de Patrice Chéreau ou d'Ariane Mnouchkine) et permet à des metteurs en scène moins portés par les journaux prescripteurs de rayonner au-delà de ce que leur reconnaissance artistique pouvait initialement leur permettre (c'est le cas de Guy Rétoré ou de Pierre Debauche).

Il est difficile d'évaluer le caractère d'influence que ces spectacles ont pu avoir sur de jeunes artistes. Il est cependant probable que leur diffusion récurrente dans les établissements nationaux a favorisé leur empreinte dans le champ théâtral. Planchon indique avoir été particulièrement marqué par les spectacles de Vilar ; la diffusion des spectacles du *Berliner Ensemble* en France a également profondément marqué les apprentis artistes qui ont pu les voir. Lors d'une observation participante, plusieurs metteurs en scène de notre connaissance nous ont indiqué avoir été impressionnés par la tournée des spectacles de Vitez ou de Chéreau dans leur ville d'origine alors qu'ils étaient encore adolescents[1]. Il est en ce sens évident que la possibilité de diffusion des spectacles est une occasion de renforcer l'influence esthétique des metteurs en scène situés au haut de la hiérarchie théâtrale.

Si l'institutionnalisation du champ renforce le metteur en scène comme producteur de normes esthétiques à travers les tournées, elle lui offre également l'opportunité de s'imposer comme chef incontesté de la production artistique. Deux arguments viennent étayer cette

[1] C'est le cas notamment d'un metteur en scène de notre connaissance (que nous appellerons G.) : né en 1964, il grandit dans une petite ville de Province. Issu d'un milieu populaire (une mère infirmière, un père garagiste), il découvre le théâtre au lycée grâce à un professeur de français qui obtient des places bon marché au Centre Dramatique local. Il se souvient avec émotion du premier spectacle de Vitez qu'il a vu au début des années 1980 dans le théâtre à l'italienne de la ville, un spectacle qui « changeait de ce qu'on voyait d'habitude » et dont il considère qu'il a décidé de sa vocation d'acteur.

hypothèse : d'une part, la disparition des troupes et l'émergence du modèle de la compagnie nous indique la centralité du metteur en scène dans les modes de production artistique. Tandis que la troupe était un outil de mobilité permettant de toucher le public local (essentiellement grâce à la permanence des emplois et la polyvalence de ses membres), le modèle de la compagnie qui émerge dans les années 1970, principalement autour des figures du couple Vincent / Jourdheuil ou de Daniel Benoin, favorise les logiques artistiques : incarnée par un metteur en scène, la compagnie défend la création indépendante et propose donc un paradigme et une organisation assez différents (on assiste à une raréfaction du personnel permanent, ce qui offre au metteur en scène une position assez exclusive au sein de cette mini-entreprise). D'autre part, cette évolution est renforcée par la spécialisation des fonctions au sein des théâtres : si Goubert, Parigot ou Gignoux étaient metteurs en scène aussi par opportunité, en raison de la position institutionnelle qui leur avait été accordée, les nouveaux responsables de compagnies ou directeurs de Centres dramatiques sont élus à ces positions en raison de leur notoriété de metteur en scène.

III.1.2 - Définir les métiers : la prépondérance des métiers artistiques

Un autre élément essentiel qui permet de définir le metteur en scène comme producteur principal des normes artistiques au cœur des années 1970 relève de la prépondérance croissante des métiers artistiques au sein du champ théâtral. Le développement du secteur théâtral entraîne de fait une spécialisation et une différenciation des professions artistiques, techniques et administratives. Le processus de professionnalisation qui a cours tout au long des années 1970 amplifie non seulement ce phénomène mais contribue également à une hiérarchisation des fonctions dans l'espace théâtral.

La domination du metteur en scène s'incarne à travers un processus d'imposition des métiers artistiques au sommet de la hiérarchie théâtrale : deux facteurs favorisent cette évolution, d'une part les discours autour de la création et d'autre part une répartition des budgets nettement orientée en faveur de la production artistique. Nous avons déjà mentionné ce phénomène au TNP de Villeurbanne pendant la codirection Planchon / Chéreau, ainsi qu'au TNS à partir de 1975, quand Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc en prennent la direction. L'importance des décors pour les premiers et la complexité technique des spectacles pour les seconds, renforcées par l'obligation contractuelle faite aux directeurs de produire plusieurs créations annuellement, impliquent une explosion des budgets artistiques. Les professions

artistiques, désormais bien différenciées, sont de fait renforcées dans la hiérarchie interne aux théâtres.

La centralité des métiers artistiques va peu à peu être entérinée à travers une mise en normes des professions. La convention collective du secteur objective d'abord la spécificité des métiers artistiques en les séparant des « métiers autres qu'artistiques[1] ». Cette séparation contribue à une différenciation nette des profils et des modes de rémunérations en fonction du caractère ou non artistique des métiers et rend, *in fine*, la polyvalence des anciens animateurs difficile à mettre en pratique dans une entreprise artistique. Par ailleurs, au sein même des métiers artistiques, une hiérarchie est opérée entre les professions : la direction artistique est située au sommet de la hiérarchie ; on trouve ensuite les fonctions « d'encadrement de l'interprétation », qui incluent entre autres les metteurs en scène et les dramaturges ; les interprètes se situent au bas de la liste (catégorie dans laquelle sont inscrits les comédiens).

Cette hiérarchisation des fonctions contribue bien à disqualifier d'un point de vue salarial les comédiens qui étaient pourtant au cœur des troupes puisqu'ils assuraient, de par leur polyvalence, le jeu, la tournée en même temps que le travail d'action culturelle. Il est intéressant d'observer que le metteur en scène, s'il se situe au-dessus du comédien en raison de son statut de cadre, reste dominé par le directeur artistique. Cela va contribuer à la généralisation des profils type de carrières ascendantes, amenant le metteur en scène simple encadrant à diriger un établissement comme directeur artistique. Si le découpage de cette nomenclature est un miroir des formes de domination esthétique et politique existant dans le champ, c'est bien parce qu'une « classification socioprofessionnelle est étroitement liée aux opérations de représentation d'une société : représentation statistique […], représentation politique […], représentation cognitive […]. Les trois significations de « représenter » renvoient à trois opérations différentes qui ont toutes en commun de mettre en équivalence des personnes[2] ».

Cette domination objectivée du metteur en scène contribue, pour ou contre son gré, à l'instituer comme patron face à ses salariés. Comme nous l'avons montré, les relations sont avec les syndicats salariés au début des années 1970 sont assez cordiales, essentiellement en raison de la faiblesse des effectifs dans les établissements. Elles se détériorent cependant à la fin des années 1970, particulièrement entre metteurs en scène et cadres techniques et

---

[1] Convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles, titre X.
[2] Alain Desrosières, Laurent Thévenot, *Les catégories socio-professionnelles*, La Découverte, coll. Repères, 2002, p.5.

administratifs[1]. Cette opposition croissante dans les établissements – et peu fréquente dans les compagnies en raison de la plus grande proximité à la « création » qui amène à un travail plus « militant » - est le signe d'une logique de différenciation et de hiérarchisation entre fonctions. Elle vient progressivement recouper l'opposition entre action culturelle et création. En effet, les tracts de la CGT retrouvés dans les archives du SYNDEAC nous indiquent l'accentuation dès le début des années 1980 de la dichotomie entre défense du théâtre populaire chez les syndicats de salariés (principalement de techniciens, souvent plus proches de la tradition d'éducation populaire, et le plus souvent issus de milieux également plus populaires) et problématique de création et d'ascension individuelle des carrières pour les metteurs en scène[2].

III.2 - L'artiste distributeur : de la compagnie au Centre Dramatique

Nous avons montré que la mise en scène, de fonction parmi d'autres, était devenue en une vingtaine d'années, un métier à part entière situé au plus haut de la hiérarchie théâtrale, au détriment des fonctions d'animation, comme des fonctions techniques et administratives nouvellement différenciées. La nomination par l'État de metteurs en scène à la tête d'établissements publics assoit encore un peu plus leur domination sur le champ théâtral en doublant leur fonction de producteur artistique par celle de distributeur.

Détenir les clefs d'un lieu permet en effet non seulement au directeur de créer ses propres spectacles dans des conditions offrant une grande liberté, mais cela l'engage également à accueillir des troupes extérieures. Jusqu'à l'avènement d'un réseau national de théâtres publics, les tournées nationales étaient opérées par des tourneurs privés favorisant les spectacles les plus rentables[3]. Les tenants du théâtre populaire trouvaient ainsi leur public à travers des tournées la

---

[1] Les archives nous indiquent en revanche la rareté des conflits avec le personnel artistique, qui s'expliquer par la relation particulière de travail qui se noue entre un metteur en scène et son comédien (faite de « désir », de « complicité », pour reprendre les mots fréquemment usités dans la profession, elle est également marquée par la dépendance forte du comédien vis-à-vis du metteur en scène dans un contexte de concurrence croissante qui touche particulièrement les métiers artistiques).

[2] Comme nous le verrons, en 1982, les syndicats de personnel revendiquent leur part du butin des subventions exceptionnelles allouées depuis l'arrivée de la gauche au pouvoir : ils demandent une augmentation des salaires, bien sûr, mais les revendications touchent également la question du public et de la politique de décentralisation théâtrale (voir Marjorie Glas, « Genèse et évolution du Syndeac : miroir et moteur des enjeux de consécration et de hiérarchisation au sein du champ théâtral français », *Le Mouvement Social*, numéro spécial "L'intermédiation collective dans les mondes artistiques" (dir. S.Sofio et O.Roueff), 2013).

[3] Les tournées Herbert-Karsenty incarnent tout à fait ce mode de fonctionnement : alliant un tourneur et un producteur privé, la société propose des spectacles dans les principales villes de France. Mettant en scène des auteurs assez populaires pour l'époque (Salacrou, Achard, Anouilh), le producteur fait appel à des vedettes

plupart du temps extrêmement localisées. La constitution d'un réseau théâtral public change la donne puisqu'elle met en concurrence ces troupes[1] en même temps qu'elle renforce la logique de diffusion nationale. A partir de là, bénéficier d'un lieu propre donne un pouvoir tout à fait significatif puisqu'il permet non seulement de jouer dans un établissement bien équipé mais également de s'assurer, par un système d'échange de bons procédés, une tournée de ses propres spectacles dans le réseau des établissements dramatiques nationaux. Ce phénomène a deux effets : d'une part, il contribue à différencier les metteurs en scène de compagnie des metteurs en scène directeurs (outre l'inscription déjà mentionnée dans la nomenclature) en même temps qu'il renforce la position dominante des metteurs en scène nominés.

III.2.1 - La marginalisation institutionnelle des compagnies : retour sur la vie brève de l'AJT

Nous avons précédemment mentionné que les années 1970 avaient vu les troupes se transformer en compagnies, renforçant la logique de personnalisation de ces ensembles autour du metteur en scène ainsi que la logique de diffusion des représentations sur le territoire national. Si le metteur en scène s'impose au sein de la compagnie, la compagnie, elle, se retrouve rétrogradée par l'institutionnalisation de certains metteurs en scène au détriment d'autres, qui sont alors qualifiés d' « indépendants ». Cette qualification, si elle répond à une revendication et à un refus de l'institutionnalisation peut aussi être perçue comme une manière d'inverser le stigmate de la non-nomination en arguant d'une position d'*outsider*. L'histoire de l'Association Jeune Théâtre (AJT) est un miroir emblématique de l'évolution des revendications liées à l'indépendance des compagnies. L'analyse de ces différents positionnements nous indique que la recherche de nomination à la tête d'un établissement s'est progressivement généralisée à une fraction importante du champ. Elle est un signe de l'acceptation de l'institutionnalisation du champ théâtral dans les années 1970.

Rappelons que lorsque l'AJT est constituée en 1971, elle a pour objectif d'agréger les compagnies non subventionnées par l'État. L'association réunit, parmi les membres de notre cohorte ou les metteurs en scène que nous avons par ailleurs évoqués, Daniel Benoin, Gildas

---

nationales pour assurer le succès des spectacles (Arletty, Pierre Dux, Michel Auclair, etc.). Les politiques tarifaires pratiquées amènent un public plutôt aisé à assister aux représentations. La concurrence des Centres dramatiques et des Maisons de la culture se fera sentir à partir de la fin des années 1960 (voir Marcel Karsenty, *Les Promeneurs de rêves, 50 ans de tournées théâtrales avec les Galas Karsenty*, Ramsay, 1985).

[1] Entendons par là le théâtre de création à vocation populaire qui était jusqu'ici resté hors des logiques des tourneurs parisiens.

Bourdet, Jacques Kraemer, ou encore Ariane Mnouchkine, qui soutient la cause défendue mais n'adhère pas. Un des premiers souhaits de l'AJT est que les « subventions soient versées aux compagnies et non pas à un individu [1]» et va en ce sens contre le mouvement majoritaire de l'époque qui incite à la personnalisation des projets artistiques. L'AJT dénonce de cette manière les tentatives d'institutionnalisation du théâtre par les pouvoirs publics : son manifeste définit l'action du jeune théâtre comme un « ensemble d'expériences diverses, motivé par le constat d'échec de la gestion étatique de la culture[2] ». L'objectif affiché est, outre la défense, assez commune à l'époque, de l'innovation, celui du renouvellement de la « prospection traditionnelle du public[3] ». L'AJT a en effet également à cœur de développer des circuits de tournées alternatifs à ceux de l'ATAC, réputés fermés[4], et offrant un accès somme toute limité au public populaire. Se développe ainsi, au début des années 1970, un réseau de tournée couvrant les MJC, les foyers de jeunes travailleurs et les comités d'entreprise[5]. Selon le manifeste de l'AJT, « chaque type d'expérience du jeune théâtre […] est une dénonciation de la faillite de la politique culturelle actuelle[6] ».

Les revendications d'indépendance institutionnelle de l'AJT s'atténuent cependant peu à peu. En effet, à partir de 1973, l'AJT oriente ses revendications vers un subventionnement accru des compagnies par les pouvoirs publics. Le numéro 15 de la revue *Travail théâtral* publié au printemps 1974 diffuse les demandes de l'AJT qui élabore alors « un projet de « contre-projet » chiffrant les besoins immédiats de l'ensemble de jeunes compagnies et animateurs[7] » et annonce l'organisation d'une « vaste campagne afin que le jeune théâtre sorte de cette médiocrité budgétaire intolérable ». L'AJT intègre par la suite subrepticement la norme selon laquelle la carrière d'un metteur en scène se développerait selon une trajectoire type menant de la direction d'une compagnie indépendante à la direction d'un établissement à travers des étapes successives de reconnaissance artistique par la critique et par les pairs, puis de reconnaissance institutionnelle par les pouvoirs publics (à travers l'octroi de subventions). Edith Rappoport,

---

[1] Edith Rappoport, « Le jeune théâtre en quête d'identité », in Robert Abirached, *La décentralisation théâtrale. Le temps des incertitudes. 1969-1981*, Arles, Actes sud Papiers, 1995.
[2] *Travail théâtral* n°6, 1971.
[3] *Id.*
[4] Cf. supra.
[5] Cela nous a été confirmé par André Guittier de la compagnie de la Salamandre (entretien du 5 janvier 2015). Concernant l'activité théâtrale dans les MJC, voir également Laurent Besse*, Les MJC, de l'été des blousons noirs à l'été des Minguettes*, 1959-1981, PUR, 2008, p.276.
[6] Travail Théâtral, *op.cit.*
[7] Travail Théâtral n°15, printemps 1974.

épouse de Jacques Livchine[1] et critique dramatique, a beaucoup écrit sur le « jeune théâtre » : elle le définit comme « une longue période d'adolescence économique avant la maturité consacrée par un statut[2] ».

Si certains metteurs en scène affiliés à l'association restent, par militantisme, dans les circuits alternatifs, beaucoup d'entre eux accèdent à la direction d'un lieu ou, tout au moins, à une position institutionnelle importante : Christian Dente, premier président de l'AJT, prend la direction de l'Ecole de Strasbourg en 1973, Georges Lavaudant, qui milite longtemps dans l'association, part codiriger le Centre Dramatique de Grenoble, Jacques Kraemer, qui cofonde l'AJT, dirigera le Théâtre de Thionville puis celui de Chartres.

L'intégration de ces normes professionnelles aura raison de l'existence de l'AJT qui reposait somme toute sur la singularité de ses revendications face aux patrons du SYNDEAC : l'association commence à péricliter et n'est plus représentée à partir de 1977 qu'à travers ses sections en régions[3]. L'association disparaît définitivement en 1981. Le conflit entre « indépendants » et « institutionnels » s'étant peu à peu atténué, la compagnie devient finalement, à partir de la fin des années 1970, une « étape » vers la reconnaissance institutionnelle. L'adhésion des compagnies indépendantes à cette logique de carrière va favoriser la généralisation de la diffusion des spectacles dans des établissements reconnus et labellisés (susceptible d'offrir une visibilité professionnelle et des opportunités de carrière) au détriment des centres sociaux ou des MJC qui voient leur activité théâtrale décroître.

L'opposition entre compagnies et « établis » va néanmoins régulièrement resurgir, du fait des inégalités qui se renforcent au cours des années 1980 dans le montant des subventions attribuées[4]. Un conflit important va notamment émerger au sein du SYNDEAC entre 1986 et 1988 mais le syndicat patronal réagira en intégrant finalement dans son giron les compagnies[5]. Ce mouvement d'intégration va lui aussi contribuer à renforcer l'idéal-type de la carrière du metteur en scène de « théâtre public » et à le faire accepter par tous.

---

[1] Cofondateur de l'AJT
[2] Edith Rappoport, *op.cit.*
[3] Le maintien d'une activité seulement en région est un signe de la disqualification des luttes portées par l'AJT, principalement orientées autour des tournées locales dans des établissements à caractère social.
[4] Serge Proust, *Le comédien…op.cit.*, p.53-56.
[5] Nous aborderons cet aspect dans le 6e chapitre de cette thèse.

III.2.2 - Diriger un CDN ou endosser le rôle du « distributeur »

Diriger un Centre Dramatique offre la possibilité de se positionner non plus seulement comme artiste mais également comme distributeur. Dans un contexte où le principe de la diffusion des spectacles s'instaure et où un réseau coordonné et homogène de théâtre public prend forme[1], la direction d'un établissement public offre une position tout à fait dominante au sein du champ théâtral. Les critiques formulées à l'endroit de l'ATAC dénonçant l'entre-soi des tournées restent valables tout au long des années 1970, même si certains metteurs en scène « indépendants » parviennent toujours à percer et à émerger dans ce réseau. Nous avons montré que la direction d'un établissement assure au metteur en scène directeur un développement assez net de ses tournées. De manière parallèle, le pouvoir de distributeur qu'offre la direction lui donne une assurance supplémentaire de pérenniser sa position.

La trajectoire de plusieurs membres de notre cohorte montre que la position institutionnelle qu'ils occupent joue comme un bouclier face à la disqualification artistique, tout au moins chez les agents qui savent la mettre à profit. A ce titre les trajectoires de Gabriel Garran, Guy Rétoré et Roger Planchon entre le début des années 1970 et le début des années 1980 sont intéressantes à analyser. Pour tous les trois, il semble que la position de directeur d'établissement leur a permis de pérenniser leur carrière à un moment où elle aurait pu décliner en raison d'une relative disqualification artistique.

Nous avons abordé à plusieurs reprises la trajectoire de Roger Planchon, en montrant que les critiques dont ses spectacles font l'objet dans les années 1970 ne remettent pas en cause sa position institutionnelle car le travail d'accueil de l'innovation qu'il mène en tant que directeur et sa position de chef de file de la profession dès le début des années 1970 lui permettent d'être à peu près indéboulonnable.

Gabriel Garran, qui avait bénéficié d'une importance reconnaissance artistique tout au long des années 1960 en raison tout à la fois du caractère avant-gardiste de ses spectacles comme de son engagement, n'est pas à proprement parler disqualifié dans les années 1970. Mais une lecture attentive des critiques relatives à ses pièces nous indique un enthousiasme

[1] Le ministre Duhamel contribue notamment à homogénéiser les labels des différents établissements. En outre, des règles propres aux théâtres subventionnés se mettent en place à la fois à travers les contrats de décentralisation et les règles progressivement édictées par le SYNDEAC.

moindre à son endroit[1]. Ses spectacles continuent cependant de tourner dans des théâtres nationaux prestigieux (Théâtre de Chaillot, Odéon, TNP de Villeurbanne, Festival d'Avignon, etc.) ce qui nous indique qu'il bénéficie d'un réseau très solide. On peut supposer que la position de directeur de Centre Dramatique n'est pas étrangère à ce fait et lui permet de se maintenir au sein d'un réseau institutionnel (renforcé par les réunions de l'ATAC et du SYNDEAC) pourvoyeur de soutien et d'achat de dates de tournées. En tant que directeur, Garran assume par ailleurs un travail de distribution de l'avant-garde en programmant Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau, Manfred Karge ou encore Matthias Langhoff[2], ce qui lui assure une image d'innovateur en même temps qu'il développe parallèlement l'offre de théâtre jeune public, fortement appréciée par la municipalité d'Aubervilliers. Garran joue ainsi en quelque sorte, consciemment ou non, sur tous les registres, artistiques, professionnels et institutionnels, et parvient d'une part à se maintenir au sein du réseau professionnel et d'autre part à assurer les bases de sa réputation artistique.

Pour Guy Rétoré, les années 1970 sont plus fragilisantes : incarnation du brechtisme après 1968, il ne parvient pas à renouveler son esthétique, et fait l'objet d'une tentative de limogeage de la part du secrétaire d'État à la culture Michel Guy en 1975. Ses spectacles sont principalement produits par le Théâtre de l'Est Parisien, qu'il dirige, et qui, à l'exception d'une pièce de Brecht (créée et reprise à la Comédie Française[3]), ne tournent que peu dans le réseau des théâtres publics nationaux. Si sa réputation artistique se tarit, il sait en revanche mobiliser son réseau institutionnel : sa position d'employeur lui assure le soutien de certains anciens employés en même temps que l'implantation parisienne de son théâtre lui donne une importance accrue dans le réseau. En outre, sa proximité avec certains sympathisants socialistes (et tout particulièrement avec Robert Abirached qui deviendra conseiller du ministre Jack Lang en 1981[4]) va lui assurer le maintien d'un soutien institutionnel tout au long des années 1980. Sans

---

[1] Par exemple, André Ginzburger parle de « mise en scène absente » concernant la représentation qu'il donne de Platonov (information issue de ses comptes-rendus de spectacles réunis dans l'ouvrage *L'indifférence et la curiosité*, éd. L'âge d'homme, 2010).

[2] Notice issue de l'ouvrage de Fabrice Pruvost, *Pierre Debauche, les entretiens d'Agen*, Domens, 2008.

[3] Il s'agit de sa mise en scène de *Maître Puntila et son valet Matti* en 1978

[4] Robert Abirached a un parcours tout à fait emblématique de la génération qui nous occupe : d'abord critique dramatique au sein de la Nouvelle Revue Française, il devient ensuite universitaire (il occupe d'abord un poste à la Sorbonne puis à Caen) avant d'être « recruté » comme directeur du théâtre et des spectacles au sein du ministère de Jack Lang de 1981 à 1988. Sa relation avec Rétoré est assez ancienne : il a suivi son travail d'abord en tant que critique dramatique puis au sein de plusieurs commissions (dont la commission des animateurs dans les années 1960), pour ensuite publier une analyse dramaturgique de sa mise en scène de Lorenzaccio en 1975. Une fois nommé dans les arcanes du ministère de la culture, il va contribuer à la construction d'un nouveau théâtre dans le XXe arrondissement (le futur théâtre de la Colline) et demander Rétoré de superviser cette action.

remettre en cause le travail mené au sein du Théâtre de l'Est Parisien, il paraît évident que Guy Rétoré est parvenu à se maintenir à la tête de son théâtre jusqu'en 2001 en raison d'un réseau professionnel et institutionnel solide.

III.3 - L'artiste prescripteur : de la pratique à l'expertise artistique et politique

Les fonctions de production et de distribution sont éminemment corrélées aux logiques de prescription qui existent dans un champ artistique donné. Nous avons insisté dans les précédents chapitres sur le rôle de la critique journalistique spécialisée dans l'émergence de nouvelles formes esthétiques. Si le rôle de la presse théâtrale reste important, il est désormais accompagné par l'influence croissante des études théâtrales au sein du champ qui deviennent d'autant plus prescriptrices que certains metteurs en scène les invoquent pour légitimer leur point de vue. Ces derniers vont en effet voir leur fonction d'expertise renforcée à la fois par leur stature nouvelle d'hommes publics et d'intellectuels, en même temps que par leur entrée dans certaines commissions étatiques.

III.3.1 - Metteur en scène et « entrepreneur de morale »

Serge Proust a montré qu'à partir des années 1970, le metteur en scène devient « l'interlocuteur principal des intellectuels d'autres espaces » à la fois parce qu'il contribue à intellectualiser les modes de production des spectacles et également parce qu'il intervient régulièrement dans l'espace politique (pétitions, prises de position publiques, etc.)[1]. Il nous semble que cette posture d'intellectuel public est encore renforcée par la position nouvellement acquise des metteurs en scène à la tête des théâtres et ce, pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, la direction d'un théâtre public leur donne une stature publique et l'obligation de communiquer sur leur travail bien plus qu'ils ne le faisaient auparavant. Jugés par les pouvoirs publics tout autant que par leurs pairs, ils sont sommés de justifier leur démarche artistique en même temps que leurs choix de programmation. Ils ont également un accès facilité aux médias qui leur permet d'assumer cette posture publique.

---

[1] Serge Proust, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail* n°43, 2001, p.471-489.

Ensuite, l'immersion dans le théâtre public suggère de répondre aux deux antiennes du champ que sont la création et l'engagement politique. Il ne s'agit ainsi pas seulement de prendre la parole publiquement, mais encore faut-il le faire pour défendre les opprimés, à l'aune du modèle de l'intellectuel engagé. L'engagement politique est d'autant plus nécessaire qu'il est un moyen de prouver à ses pairs que, malgré un soutien fort de l'État (on pourrait même parler d'une forme d'intégration aux logiques étatiques), les metteurs en scène savent conserver leur autonomie et leur indépendance critique. Ces prises de position permettent en outre d'affirmer la singularité des créateurs qui prennent la parole au sein du monde social.

Avec l'institutionnalisation de la fonction de directeur de Centre Dramatique, on voit ainsi fleurir les prises de position politique en faveur de causes diverses. Pétitions, tribunes comme mobilisations se multiplient dans les années 1970 : si on ne peut enlever à leurs auteurs la sincérité qui les anime, on peut en revanche situer cette action dans la logique d'une contestation attendue qui vise bien à affirmer l'autonomie du créateur vis-à-vis du pouvoir politique. Les discours des metteurs en scène restent alors empreints de la rhétorique révolutionnaire. Ce constat paraît être en contradiction avec la progressive dépolitisation qui est observable dans les spectacles. Cette position s'explique cependant tout à la fois par la socialisation antérieure des agents dans les mouvements militants (nous pensons notamment à Jean-Pierre Vincent et à Jacques Blanc) et par leur proximité au Parti Socialiste ou au Parti Communiste qui, l'un comme l'autre, usent d'une analyse classiste dans leurs programmes électoraux. On observe cependant un progressif déplacement des prises de position vers des causes moins clivantes d'un point de vue politique. Ariane Mnouchkine est par exemple la première à défendre la cause des boat-people en 1979, un thème qu'elle reprendra d'ailleurs vingt ans plus tard dans son spectacle *Le Dernier Caravansérail.* Ce combat est le prélude à la multiplication future des luttes pour la cause des réfugiés de guerre qui trouvera son apogée dans les années 1990. Cette évolution sera corroborée par le progressif affaiblissement de la rhétorique classiste au sein du champ théâtral comme au sein du monde social en général[1].

III.3.2 - Une porosité croissante de points de vue : des artistes conseillers au cœur de l'État

En outre, la proximité grandissante des directeurs de Centres Dramatiques avec l'État a pour effet une porosité de points de vue de plus en plus marquée entre la fraction dominante du

[1] Nous traiterons ces deux points dans le chapitre 7.

champ théâtral et les fonctionnaires d'État. Nous verrons dans le prochain chapitre que le SYNDEAC va contribuer à ce rapprochement. Un autre facteur amène les metteurs en scène à devenir prescripteurs de ce qu'ils considèrent comme étant de bonnes pratiques : il s'agit de leur nomination, à partir de la fin des années 1970, au sein de commissions de réflexion relatives au théâtre public. C'est en tant que « personnalités publiques » ou qu' « experts » que plusieurs directeurs d'établissements publics sont amenés à donner leur avis.

Au début des années 1970, on fait essentiellement appel aux animateurs directeurs pour donner leur point de vue et participer à ces diverses commissions de réflexion : Philippe Tiry est invité à réfléchir aux problématiques de diffusion du spectacle, Didier Béraud s'exprime en tant que conseiller sur la pertinence d'un service public de la culture en région.

Nous n'avons en revanche trouvé aucune trace d'un engagement similaire chez les metteurs en scène de théâtre à cette période, peut-être parce qu'ils ont repoussé de telles propositions, ou bien parce que les fonctionnaires savaient qu'ils empiéteraient symboliquement sur leur autonomie. A partir de 1981, le rapprochement des metteurs en scène avec le pouvoir politique est en revanche beaucoup plus net : plusieurs des membres de notre cohorte intègrent des commissions internes au ministère de la Culture. Guy Rétoré, aidé par Robert Abirached, intègre la commission des publics[1] ; Jean-Pierre Vincent intègre le Commissariat au Plan où il lui est demandé de s'intéresser au volet culturel de la planification[2]. Symptômes d'une hétéronomie croissante de la fraction la plus institutionnalisée du champ théâtral, ces nominations donnent aux metteurs en scène concernés un pouvoir prescripteur encore plus important que précédemment puisqu'ils participent désormais aux prises de décision politique visant l'organisation du champ théâtral ainsi que la définition des bonnes pratiques qui y ont cours. Si la participation aux commissions est explicite et publique dans le cadre du SYNDEAC, elle est beaucoup plus feutrée quand elle tient à une initiative individuelle.

La triple fonction incarnée par le metteur en scène (et bientôt, nous le verrons dans le prochain chapitre, par le programmateur) contribue à la constitution d'une figure nouvelle du théâtre public dont Jean-Pierre Vincent, parmi les membres de notre cohorte, peut être considéré comme l'archétype. Ce cumul de fonctions donne au metteur en scène une position

[1] Entretien avec Guy Rétoré, op.cit.
[2] Entretien avec Jean-Pierre Vincent, op.cit.

monopolistique sur le reste du champ théâtral tout en créant une dépendance forte aux pouvoirs publics. C'est en s'appuyant sur le directeur de Centre Dramatique que l'État est parvenu à s'imposer comme un pourvoyeur légitime de reconnaissance, réduisant *de facto* le rôle des pairs et du public dans la réussite d'une carrière.

Tout d'abord, la position de monopole détenue par le directeur de Centre Dramatique met les metteurs en scène qui ne bénéficient pas d'une position institutionnelle équivalente dans une situation de dépendance qui rend la contestation de l'organisation théâtrale difficile. L'institutionnalisation du champ contribue ainsi à accentuer davantage le déséquilibre existant entre les mieux lotis (qui bénéficient d'une reconnaissance institutionnelle) et les moins bien lotis des metteurs en scène (qui en sont restés au stade de compagnie).

Ensuite, s'agissant de la relation au public, en accordant un tel prestige et de tels financements aux agents de l'avant-garde, l'État contribue à consacrer la notion de création au centre du dispositif de reconnaissance non plus seulement artistique mais également institutionnelle. Il est par ailleurs difficile pour les pouvoirs publics de demander aux metteurs en scène d'assurer eux-mêmes un travail d'action culturelle quand ils ont déjà plusieurs fonctions à leur actif. Ainsi, si le discours d'un théâtre à vocation civique et émancipatrice à destination d'un large public reste d'actualité, la recherche de publics est, dans les faits, et dès les années 1975, déléguée au sein des théâtres à un personnel spécialisé. L'animateur aurait pu assurer cette tâche mais nous verrons que sa reconversion vers le métier de programmateur va contribuer à reléguer encore une fois le travail de mise en relation avec le public vers d'autres strates de personnel dans les théâtres, de plus en plus éloignées des instances dirigeantes.

Conclusion du chapitre 5 :

Nous avons montré dans ce chapitre que l'intervention de l'État au sein du champ théâtral a contribué à renforcer la domination de certaines normes esthétiques en offrant à leurs représentants une position tout à fait privilégiée dans l'espace en train de se constituer. L'intervention de l'État s'est imposée à travers un travail de structuration et d'organisation du secteur, mené conjointement par les agents du champ, regroupés dans des organisations professionnelles (ATAC) puis syndicales (SYNDEAC), et les fonctionnaires d'État en charge de la culture. L'institutionnalisation du champ s'est faite en faveur des metteurs en scène de l'avant-garde : devenus directeurs de théâtre, ces metteurs en scène concilient désormais création de spectacles, accueil d'artistes en même temps qu'un rôle de représentation publique.

L'intégration, par la majorité des agents du champ, de la hiérarchie institutionnelle comme véritable système de reconnaissance artistique, amène les agents détenteurs de ces positions supérieures à un monopole du système de consécration artistique qui est à peine contrebalancé par la critique.

La transformation des modes de consécration a un effet indéniable sur la relation entre l'artiste et le public : c'est désormais les pouvoirs publics et les directeurs d'établissements qui détiennent le véritable pouvoir prescripteur bien davantage que le spectateur. Se constitue une logique circulaire de la reconnaissance artistique autour du metteur en scène qui maîtrise toutes les étapes de production d'un spectacle, de sa création à sa diffusion, en passant par sa prescription. Le public devient ainsi un enjeu secondaire tant d'un point de vue économique (la subvention pallie le déficit de recettes) qu'artistique (le jugement du public est secondaire par rapport à celui des directeurs d'établissements). L'affaiblissement du jugement du public est renforcé par le fait que les distributeurs évoluent dans un système de légitimation fondé sur la création et sont de plus en plus éloigné du travail concret de l'animation.

Cette abstraction de la relation avec le public va être intensifiée dans les années 1980 par la mise en place d'intermédiaires multiples qui vont contribuer à couper encore davantage les metteurs en scène les plus institutionnalisés du monde social. Les intermédiaires opérant la relation entre artistes et publics, autrefois incarnés par les animateurs, s'imposent comme programmateurs, signe du recentrement des problématiques autour de la création. On assiste en outre au renforcement de l'expertise artistique, à la fois à travers l'académisation des études théâtrales au sein de l'université, la professionnalisation du métier de programmateur ainsi que la systématisation de la présence de ces experts dans des commissions destinées à légitimer les prises de décision politique en matière de subventions.

Partie 3

Du profane au sacré ?

L'effacement du public dans les enjeux professionnels et esthétiques

(Années 1980-1990)

On observe, tout au long des années 1970, un processus conjoint de radicalisation des pratiques artistiques et d'institutionnalisation qui instaure la primauté de la création dans les logiques de consécration qui gouvernent le champ théâtral. La centralité de la création s'explique tout à la fois par la multiplication des fonctions qui y sont désormais attachées (critiques, universitaires, dramaturges) ainsi que par la reconnaissance des enjeux artistiques comme critères de consécration institutionnelle.

L'État s'impose ainsi progressivement comme un interlocuteur légitime du champ théâtral. Malgré une porosité croissante entre champ théâtral et champ politique, les professionnels du secteur continuent d'observer une certaine méfiance vis-à-vis de l'État et revendiquent le contrôle de leurs activités.

En outre, la valorisation de la création tend à affaiblir les métiers traditionnels de l'animation ainsi que l'intérêt porté aux publics. Le caractère politique du théâtre ayant cependant fondé la légitimité des artistes désormais à la tête des institutions, ces derniers vont trouver une résolution de leurs contradictions dans l'idéal d'un art de subversion qui serait intrinsèquement émancipateur. Si les pratiques en direction des publics s'amenuisent, les discours relatifs au rôle social et politique du théâtre continuent de faire florès à la fin de la décennie.

L'élection de François Mitterrand en 1981 va provoquer un double mouvement au sein du champ théâtral. L'arrivée de la gauche au pouvoir va d'abord abaisser la vigilance des agents vis-à-vis de l'Etat et aboutir à une institutionnalisation renforcée du champ théâtral ainsi qu'à la multiplication des intermédiaires (chapitre 6). En outre, la politique culturelle de Jack Lang va contribuer à valoriser de manière inédite la figure de l'artiste dans le monde social et à renforcer les discours portant haut la valeur émancipatrice de l'art (chapitre 7).

Chapitre 6

La multiplication des intermédiaires et la marginalisation du public

« Comment donner le désir de venir au théâtre ? Venir au théâtre, c'est affaire de désir. […] Nous faisons des offres de théâtre et nous cherchons une demande. Le marketing part de la demande et fait une offre. Donc, nous sommes à l'envers du marketing. Mais en même temps, nous cherchons à ajuster les deux, l'offre et la demande, pour avoir du public et donc nous arrivons à la question : comment faire venir les gens au théâtre ? » Jacques Blanc, débat « La Fabrique du théâtre », 1988.

Cette phrase prononcée par Jacques Blanc[1] lors du débat organisé par la revue *Théâtre / Public* au début de l'année 1988 est révélatrice tout à la fois de la professionnalisation qui touche le secteur théâtral comme de la généralisation des discours économiques à son propos ; elle est aussi symptomatique de la place grandissante prise par le programmateur dans le système de relation qui lie un metteur en scène à son public.

Comme nous l'avons montré au cours des précédents chapitres[2], l'institutionnalisation du champ théâtral et sa professionnalisation parallèle aboutissent à la complexification de son organisation et à la multiplication des agents s'y investissant. Ce phénomène est d'autant plus net au début des années 1980 puisque le gouvernement de Pierre Mauroy fraîchement arrivé au pouvoir augmente considérablement le budget consacré à la culture et contribue ainsi à

[1] Pour rappel, Jacques Blanc, membre de notre cohorte, est un programmateur central et influent dans le champ et ce, de 1975 (quand il prend la codirection du Théâtre National de Strasbourg avec Jean-Pierre Vincent) à une période récente (au moment de son départ à la retraite en 2010).
[2] Voir particulièrement les chapitres 2 et 5 de cette thèse.

l'élargissement du nombre de lieux dédiés aux activités culturelles[1]. On assiste alors à un accroissement du nombre d'intermédiaires culturels et artistiques. La spécialisation du champ théâtral et son institutionnalisation concomitante ont contribué à forger des activités nouvelles, qui ont favorisé l'accaparement des mécanismes de consécration par des intermédiaires qui, pour l'essentiel, ne sont plus producteurs d'œuvres. En effet, tandis que l'animateur complet travaillait à trouver le public auquel se destinaient ses productions, la séparation des fonctions d'animation et de mise en scène contribue à faire émerger des fonctions spécifiques d'intermédiation entre l'artiste et le public. Le rôle croissant de l'État dans le processus de consécration contribue par ailleurs à favoriser des agents ou des groupes proches du pouvoir politique et administratif et à leur attribuer un rôle d'intermédiaire. Enfin, les agents qui se constituent comme des spécialistes de l'esthétique théâtrale (critiques, universitaires) vont peu à peu être appelés à légitimer la politique culturelle. Ils vont ainsi travailler à monétiser la valeur esthétique des œuvres entre le temps de la représentation et l'espace de consécration institutionnelle nouvellement créé.

Si les intermédiaires émergent au sein du champ théâtral dès la fin des années 1960 (on pense notamment aux animateurs culturels[2]), leur rôle s'institutionnalise à partir des années 1980 à travers une objectivation de leur fonction par les pouvoirs publics comme par les agents du champ[3]. Ce phénomène aboutit à la complexification des réseaux nécessaires à la réussite d'une carrière et donc à une élévation des capitaux relationnels et sociaux requis. Il contribue également à marginaliser le rôle du public dans la production de la valeur de l'œuvre théâtrale.

Pierre Bourdieu a analysé l'émergence des intermédiaires comme condition de l'autonomisation du champ artistique, d'abord dans *les Règles de l'art*[4] puis dans les cours qu'il a consacrés à Manet[5]. Dans ces derniers travaux, Bourdieu insiste en effet sur l'apparition du

---

[1] Vincent Dubois estime l'augmentation du budget alloué à la culture par le ministère de la Culture de l'ordre de 74% en 1982 par rapport à l'année précédente (Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999).

[2] Jusqu'à la fin des années 1960, la fonction d'intermédiation est incarnée par les animateurs et par la critique qui contribuent à mettre en relation les artistes et le public. A partir des années 1980, les espaces d'intermédiation vont se multiplier, ce qui va en partie affecter la logique de l'offre et de la demande dans le champ.

[3] Précisons toutefois que cette institutionnalisation peut rester floue ou inavouée, nous y reviendrons.

[4] La notion d'intermédiaire apparaît dans des travaux précédents : Bourdieu l'utilise dans la Distinction comme catégorie socioprofessionnelle. La catégorie des « nouveaux intermédiaires » correspond alors aux animateurs culturels (Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, éd. Minuit, 1979).

[5] Bourdieu intègre alors les intermédiaires culturels à une analyse plus générale de la production des œuvres, c'est-à-dire du « champ des producteurs », en tant qu'ils participent à l'univers de croyance dans l'originalité et la singularité de l'artiste à travers sa sélection (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, 1999, p. 219-222).

champ de la critique spécialisée (qu'il qualifie d'intermédiaire) et qui contribue à faire de l'œuvre un « produit symbolique coproduit par le producteur de la chose matérielle et par le producteur du discours à propos de l'œuvre[1] » dans une autonomie renforcée opposée au secteur académique. En ce sens, l'intermédiaire est producteur d'une valeur propre au champ dans lequel elle est produite. C'est ce que rappellent Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Olivier Roueff, et Séverine Sofio dans des travaux plus récents consacrés justement aux intermédiaires culturels et artistiques[2] : la valorisation d'une œuvre consiste selon eux à « l'élever sur une échelle de valeurs donnée[3] », et ce processus résulte d'une « rencontre entre propriétés objectives (caractéristiques esthétiques, compétences artistiques) et échelles de valeur ». Ces auteurs définissent l'intermédiation dans le champ culturel comme la « mise en relation de façon individualisée des artistes et de leurs employeurs ou financeurs[4] ». Nous avons été amenés à élargir cette définition puisque, dans le cadre du « théâtre subventionné », les financeurs sont incarnés à la fois par le public, qui paye sa place, et par les pouvoirs publics, qui subventionnent l'activité. Le programmateur est par exemple un intermédiaire à double titre : il met en relation les artistes avec un public mais également avec le pouvoir politique à travers le travail de repérage qu'il effectue et qui permet par la suite à ces artistes d'être subventionnés au titre de leur travail de création. Le metteur en scène, en endossant lui aussi la fonction de directeur de théâtre, devient également un intermédiaire du travail artistique entre les pouvoirs publics et les artistes qu'il accueille. Nous conserverons ainsi une définition extensible de l'intermédiaire le considérant comme un agent qui, en raison de sa position double[5] à la jonction du monde social et du champ artistique, devient producteur de valeur, de consécration et de reconnaissance.

Nous avons catégorisé les intermédiaires du champ théâtral susceptibles d'intervenir dans le processus de consécration artistique[6] par la relation[7] entre agents que leur fonction suggérait.

---

[1] Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, Raisons d'agir, Cours et travaux, 2015, p.424.

[2] Voir Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Olivier Roueff, *Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce*, Ministère de la Culture et de la communication, DEPS, 2011; Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio, *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, éd. des archives contemporaines, 2014.

[3] Olivier Roueff, « Les mécanismes de valorisation à l'épreuve des systèmes d'intermédiation », in *Stratèges de la notoriété…*, *op.cit.*, pp185-202.

[4] Lizé, Naudier, Roueff, *Intermédiaires…*, 2011, *op.cit.*

[5] Voir Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles », Revue d'histoire moderne et contemporaine, N°39, janvier-mars 1992

[6] Rappelons que la consécration artistique est le fruit d'un travail collectif émanant de la conjonction du positionnement de plusieurs agents influents du champ.

[7] Nous n'avons pas utilisé les métiers comme moyen de catégoriser en raison du flou existant dans leur définition comme dans leur appellation. Ce flou est assez usuel s'agissant des activités en lien avec la production artistique,

L'intermédiation s'opère tout d'abord, nous l'avons évoqué, dans la relation entre artistes et public dans laquelle se constitue la valeur symbolique de la représentation théâtrale[1]. Ce travail de mise en relation est pris en charge du côté artistique par les programmateurs (qui repèrent les artistes pour montrer leur travail à un public) et du côté des spectateurs par les chargés de médiation et de relations publiques qui travaillent à élargir le public (I). L'institutionnalisation du secteur et le caractère consécrateur du subventionnement ont également contribué à la naissance d'intermédiaires entre artistes et pouvoirs publics : ceux-ci peuvent être collectifs (c'est le cas des organisations syndicales comme le SYNDEAC[2]) ou individuels. Certains fonctionnaires ou programmateurs se situent à la jonction du champ politique et du champ théâtral et se font les relais des normes esthétiques comme administratives qui s'imposent au sein des deux champs (II). Enfin, les années 1980 voient se constituer une figure de l'expert culturel et artistique qui vient épauler et légitimer l'intervention des pouvoirs publics au sein du champ théâtral. Critiques, dramaturges, metteurs en scène ou universitaires, les experts contribuent, par leur présence dans diverses commissions, à définir la valeur de l'innovation (III). Ces trois types d'intermédiaires produisent une valeur symbolique toujours en lien avec les deux principes qui fondent le théâtre public, l'innovation esthétique et l'engagement auprès des publics.

L'analyse des membres de notre cohorte qui fonde empiriquement cette recherche sera ici complétée par un travail d'observation participante au long cours au sein du champ théâtral[3].

---

essentiellement parce qu'elles ne font pas souvent l'objet de formations spécifiques ou parce qu'elles s'exercent dans un cadre peu formalisé et ce, en raison du caractère jugé indicible voire sacré de l'œuvre, communément partagé par les agents.

[1] Si le jugement du public ne constitue plus la valeur économique d'une œuvre en ce sens que celle-ci est davantage monétisée par le travail de consécration opéré par les critiques ou les pouvoirs publics, le temps de la représentation est encore producteur d'une valeur symbolique qui s'appuie sur le caractère supposé émancipateur du théâtre (voir chapitre 7).

[2] Olivier Roueff, Séverine Sofio, Numéro spécial « Intermédiaires culturels et mobilisations dans les mondes de l'art », *Le Mouvement Social* n°243, 2/2013.

[3] Nous nous appuyons notamment sur notre expérience précédente d'administratrice d'une compagnie située dans une grande ville de Province (entre 2005 et 2010). La pérennité de certains liens affectifs et bénévoles nous ont permis de prolonger l'observation jusqu'à une période récente (même si celle-ci est devenue plus extérieure du fait de notre engagement professionnel dans le secteur de l'enseignement et de la recherche).

I- Les intermédiaires entre les artistes et le public

Nous avons montré dans les précédents chapitres que la spécialisation des fonctions dans les années 1960 puis 1970 a contribué à la séparation de l'animation et de la création. Nous avons néanmoins mis en exergue le maintien d'un certain flou dans les attributions effectives de l'animateur, longtemps situé à la croisée de la création et de l'action culturelle. A partir des années 1970, on assiste à un renforcement de la différenciation des fonctions : si le metteur en scène renforce sa posture de créateur, en revanche, l'animateur ne parvient pas à valoriser sa fonction sur le seul socle de l'action culturelle. Un des ajustements principaux des animateurs qui ont pu se maintenir dans l'espace théâtral a consisté en une réorientation de leur travail de mise en relation entre artiste et public autour de la création et de l'innovation (I.1). Le travail d'élargissement des publics, abandonné en pratique par les artistes puis par les programmateurs, a été délégué à l'intérieur des théâtres à un personnel situé le plus souvent au bas de la hiérarchie théâtrale (I.2). Ce double mouvement a eu des effets incontestables sur la perception et la connaissance du public en même temps que sur le rôle de consécration qui avait pu lui être précédemment attribué (I.3).

I.1 –La généralisation du programmateur

L'animateur, dont la fonction était la transmission d'une œuvre à un public élargi, a peu à peu laissé la place au programmateur, qui s'est constitué comme relais de l'innovation et découvreur de talents. Le basculement d'un type de profil à un autre est visible tant à travers la trajectoire des individus qui occupent cette fonction qu'à travers l'institutionnalisation dont elle fait l'objet à partir des années 1980.

I.1.1 - De l'animation à la diffusion : la trajectoire exemplaire de Philippe Tiry

L'accroissement du nombre de productions théâtrales conjugué au délaissement du travail de mise en relation avec les publics par les compagnies avait, dès les années 1975, amené les directeurs de Maisons de la Culture et de Centres d'action culturelle à recentrer leur activité sur le repérage et l'achat de spectacles. Avant que le caractère artistique de leur fonction ne soit objectivé par les pouvoirs publics à partir des années 1980, les programmateurs – ainsi qu'ils sont désormais qualifiés - consacrent déjà une partie de plus en plus importante de leur temps à voir des spectacles, s'instituant en spécialistes de l'esthétique théâtrale, tout en œuvrant pour

la diffusion des œuvres dans l'établissement qu'ils dirigent. Philippe Tiry, dont nous avons partiellement abordé la trajectoire, est emblématique de cette transition dans le rapport au public. Administrateur de formation, issu du théâtre privé parisien, il forge sa réputation d'animateur culturel lorsqu'il prend la tête de la Maison de la Culture d'Amiens. Il est le seul, parmi les directeurs en poste, à ne proposer que peu d'ateliers en direction des publics et à orienter au contraire l'activité de son établissement sur la diffusion de spectacles parisiens d'avant-garde. Son apprentissage du métier culturel dans le secteur privé parisien l'amène à penser le public d'abord comme producteur de valeur économique : d'abord administrateur de Jacques Fabbri[1] dans les années 1950, il organise les tournées de la troupe à l'étranger comme en Province et se rappelle avoir alors bien gagné sa vie en raison de la faiblesse de la concurrence à l'époque :

> *« Oui, il y avait Herbert et Karsenti, il y avait Barré, et puis c'est tout ce qu'il y avait comme compagnie en tournée. Donc nous on vivait pas mal, ça marchait bien…[2] ».*

La direction du Centre Dramatique du Sud Est à Aix-en-Provence ne l'amène pas à intégrer les principes de l'animation qui sont alors mis en pratique au sein de la décentralisation : Jacques Fabbri, pourtant recruté pour diriger le Centre Dramatique, ne rejoindra jamais l'équipe (« Il est jamais venu ! […] ça l'intéressait, mais il voulait pas quitter Paris. Il s'est rendu compte qu'il fallait rester à Paris…[3] »), ce qui amène Philippe Tiry, propulsé directeur malgré lui, à mettre en place une programmation alors qu'il n'a aucune expérience artistique. Il monte une troupe, invite des metteurs en scène à la diriger, et programme également des spectacles extérieurs :

> *« J'étais en contact avec tout le monde et quand il y avait un truc qui était bien, je disais allons-y… C'est pas compliqué…[4] ».*

Il reproduira ces modalités de travail une fois à la direction de la Maison de la Culture d'Amiens, où il pense l'animation comme un travail de diffusion plutôt que comme une médiation en direction des publics[5].

---

[1] Jacques Fabbri est un comédien et metteur en scène formé au sein de l'avant-garde des théâtres de la rive-gauche à Paris. Ses spectacles, qui s'inscrivent dans la tradition du Théâtre du Vieux Colombier, bénéficient d'un succès important à Paris.
[2] Entretien avec Philippe Tiry, 5 juin 2014.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Voir chapitre 4.

Tiry se perçoit comme étant au service des artistes (il insiste en entretien sur le fait qu' « on travaillait pour eux ! ») et c'est fort de cette expérience qu'il s'ajustera parfaitement aux injonctions à la création qui se généralisent au sein du champ artistique à partir du milieu des années 1970. Sa nomination à la tête de l'Office National de Diffusion Artistique en 1975 est l'aboutissement logique de sa trajectoire, toujours orientée en direction des artistes : quand il décide du nom de l'organisme, Philippe Tiry retire l'adjectif « culturel » au profit du terme « artistique »[1]. Le public disparaît pour ainsi dire des préoccupations de l'organisme dont la fonction est d'ailleurs définie comme suit : l'ONDA a en charge l'« information des professionnels sur l'offre et la demande[2] », la demande étant définie par les établissements bien davantage que par les publics. La logique de diffusion, à laquelle la trajectoire de Philippe Tiry s'intègre parfaitement, va se généraliser à travers la disqualification des pratiques d'animation à la fin des années 1970[3], ainsi qu'à travers son objectivation par l'État à partir du début des années 1980.

Au début des années 1980, l'éclatement des établissements dits d'animation en une multiplicité d'appellations (Maisons de la Culture, Centres d'action culturelle et Centres de développement culturel se côtoient) ne permet pas encore l'homogénéisation des pratiques de programmation. Cependant, le recrutement des directeurs de ces établissements tend à favoriser partout les profils administratifs et à relayer le processus en cours de managérisation des politiques culturelles[4]. Les trois appellations seront regroupées sous l'appellation de « Scène Nationale » en 1991 par Bernard Faivre d'Arcier, directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture. Ce processus va contribuer à objectiver la fonction du programmateur en définissant sa mission : il n'est pas artiste[5], mais est néanmoins expert de la production artistique ; il dirige une scène nationale qui a vocation à « s'affirmer comme un lieu de production artistique de référence nationale […], organiser la diffusion en privilégiant la création contemporaine, participer à une action de développement culturel favorisant de nouveaux comportements à l'égard de la création artistique et une meilleure insertion de celle-

---

[1] « J'étais contre le mot culturel parce que je ne voyais pas très bien, après six ans de pratique d'une maison de la culture, ce qu'il signifiait » in « L'ONDA a dix ans », *Théâtre acteurs*, n°25, mai 1985 (archives privées Philippe Tiry).
[2] *Ibid.*
[3] Voir chapitre 4.
[4] Vincent Dubois souligne qu'au début des années 1980, l'usage de la référence managériale se généralise au sein du ministère de la Culture. Si celle-ci est principalement d'ordre rhétorique, elle n'en influence pas moins les pratiques. Le recrutement de programmateurs issus de formation administrative nous semble corroborer cette analyse (Vincent Dubois, *op.cit.*, pp.268-269).
[5] Rappelons qu'*a contrario*, les Centres Dramatiques ont forcément à leur tête un metteur en scène.

ci [1]». La définition donnée par l'État du rôle de ces scènes nationales à partir des années 1990 est principalement tournée vers la diffusion des spectacles et la relation au public ne semble prise en compte que du point de vue de la création. Les critères d'évaluation du travail du directeur sont d'ailleurs fondés sur la qualité artistique de la programmation et sur les chiffres de fréquentation de l'établissement, ce qui contribue à modeler le profil du programmateur vers une expertise artistique plus marquée et l'amène à penser le public davantage en termes quantitatif que de pratiques. L'objectif de fréquentation était fixé bien avant les années 1980 par les pouvoirs publics, mais le contexte spécifique des années Lang, où le programmateur devient un défenseur de la création avant tout, conjugué à la rationalisation de l'action publique, donne à cette injonction un poids bien différent qui contribue à objectiver et donc légitimer les pratiques de diffusion au détriment de l'animation.

I.1.2 - Le programmateur, instance de consécration artistique : le « repéreur » Jacques Blanc

Dans les années 1980, l'accroissement de la concurrence entre compagnies pour diffuser leurs spectacles dans des établissements nationaux contribue à faire de la programmation une fonction clef, détentrice et attributrice d'un pouvoir important de consécration artistique et institutionnelle. Nous avons précédemment montré que la plupart des Maisons de la Culture s'étaient organisées dans les années 1960 en pôles disciplinaires : le directeur supervisait une série d'animateurs spécialisés en musique, arts plastiques, cinéma, danse et théâtre qui proposaient chacun une programmation et des actions associées en direction des publics (ateliers de pratique artistique, rencontres avec les artistes, diffusion des spectacles ou des expositions). Les directeurs, s'ils s'octroyaient la possibilité de choisir eux-mêmes certains spectacles, déléguaient cependant une importante partie de la programmation, à la fois parce qu'ils avaient un travail de gestion de personnel important à assumer, et également parce que la pluridisciplinarité artistique des Maisons de la Culture nécessitait la présence d'animateurs spécialisés. A partir de 1975, la logique de diffusion de la création qui se généralise amène les directeurs à endosser le monopole de la programmation[2]. Ce processus est renforcé par

---

[1] Ces trois missions fondamentales sont généralement, et depuis 1992, reprises dans les statuts des établissements (« Analyse du fonctionnement et de l'activité des scènes nationales en 2005 », DMDTS, Ministère de la Culture et la communication, octobre 2006). C'est nous qui soulignons.

[2] Aujourd'hui, seule la programmation du théâtre jeune public fait parfois l'objet d'une délégation à un personnel spécialisé (le plus souvent les chargés de relations publiques en direction des publics scolaires). C'est un indice de la faiblesse de la reconnaissance dont bénéficie le théâtre pour enfants (voir à ce propos le chapitre 2 de cette thèse, trajectoire de Henri Dégoutin).

l'évolution de la trajectoire des animateurs, qui tendent, à l'instar de Philippe Tiry, à se recentrer sur les activités artistiques. Jacques Blanc est à notre sens emblématique de la nouvelle génération de programmateurs qui émerge alors.

Né en 1944 de parents instituteurs, Jacques Blanc fait ses études à Lyon et s'engage aux côtés de Roger Planchon en tant qu'assistant. Il découvre à la fin des années 1960 les spectacles de Patrice Chéreau à Sartrouville et assiste au festival de Nancy où il voit les spectacles engagés du *Teatro Campesino*, du *Bread and Puppet* ainsi que ceux, plus formels, de Tadeusz Kantor ou de Bob Wilson. Admissible à l'agrégation de lettres, il abandonne pourtant le champ académique pour s'investir fermement dans le milieu théâtral à la faveur de mai 68. Engagé dans la mouvance maoïste, l'événement lui permet de nouer des relations solides avec la jeune garde théâtrale dont il partage également les convictions politiques. Au début des années 1970, il multiplie les expériences et les collaborations, le plus souvent en organisant des tournées (ce fut le cas avec le *Bread and Puppet*) ou en contribuant à la constitution de jeunes troupes (il nous dit avoir fait le premier off d'Avignon, en jouant avec des amis dans la rue). Sans être artiste, il défend cependant la nécessité de mettre « l'artistique au centre ».

En 1975, il part diriger le Théâtre National de Strasbourg (TNS) aux côtés de Jean-Pierre Vincent : il prend en charge la programmation extérieure aux artistes associés. Si sa fonction est aussi de « piloter le rapport au public », il ne recrute pas d'animateurs : « Il y avait pas de relations au public, ça existait pas ce poste. […] Comment on faisait, ben, il y avait des abonnés, voilà, ça marchait quoi…[1] ». Le rôle de Jacques Blanc est le repérage des talents, tandis que la fonction d'animation est réinventée à travers l'idée, que nous avons développée dans les précédents chapitres, que l'art doit être au centre de toute démarche culturelle.

> *« On voulait absolument sortir de cette sociologie pseudo lutte des classes, pseudo marxiste, tout ça... [Il fait référence aux Héritiers de Pierre Bourdieu, qui avait bénéficié à sa sortie en 1966 d'une réception favorable dans les milieux artistiques] Même si on était des marxistes parfois staliniens, tu vois. Mais on voulait absolument sortir de ça... […] On a toujours pensé le rapport au public, c'est pareil, avec l'idée qu'il devait partir de l'art, il devait partir de la question artistique proposée. C'était extrêmement politique, entre guillemets, mais la dimension artistique était fondamentale[2] »*

---

[1] Entretien avec Jacques Blanc, Paris, 6 mai 2014.
[2] *Ibid.*

C'est autour de ces principes politiques qu'il invente et justifie son rôle de co-directeur du TNS.

Il quitte Strasbourg en 1982 pour rejoindre Georges Lavaudant à la tête de la Maison de la Culture de Grenoble. Il avait rencontré ce dernier chez Roger Planchon, à Villeurbanne, peu avant mai 68 et ils étaient depuis « restés copains » et ce, d'autant que Blanc avait fréquemment invité Lavaudant – alors à la codirection du Centre Dramatique de Grenoble avec Gabriel Monnet – à se produire à Strasbourg. Dans un établissement qui a pourtant vocation à faire de l'action culturelle (puisqu'il s'agit d'une Maison de la culture), Jacques Blanc délaisse là encore le travail d'animation. Les animateurs de la maison de la culture sont licenciés afin de libérer le budget nécessaire au projet artistique. Blanc et Lavaudant s'entourent en effet d'artistes alors mondialement reconnus et s'engagent à produire leur travail : outre le « théâtre des Partisans » (la troupe de Georges Lavaudant), le chorégraphe Jean-Claude Gallotta, le cinéaste Raoul Ruiz et un orchestre complet sont appelés à rejoindre le projet de l'établissement. Les animateurs disciplinaires sont remplacés par des artistes choisis par le programmateur et la mission d'élargissement des publics est transférée à des responsables de relations publiques (on parle à l'époque le plus souvent de médiateur, voire encore parfois d'animateur) situés au bas de l'organigramme, et éloignés des pratiques de création artistique.

Jacques Blanc se forge alors une stature nationale de programmateur : signe de son excellente position tant politique qu'institutionnelle, il obtiendra un poste de chargé de mission en 1987 auprès du ministre de la culture et sera également président du SYNDEAC de 1985 à 1986. Il prendra par la suite la direction du Quartz à Brest où il va contribuer à renforcer sa réputation de découvreur de talents[1].

Sa trajectoire et sa connaissance croisée des champs théâtraux, administratifs, universitaires et politiques a très certainement favorisé chez lui sa capacité à repérer les artistes susceptibles d'intégrer les critères esthétiques et institutionnels des différentes instances de consécration. On peut également faire l'hypothèse que la réputation de Jacques Blanc, une fois acquise, a joué en faveur de la consécration des artistes qu'il a choisi de soutenir et ce, en influençant sans doute d'autres instances consécratrices (presse, commissions institutionnelles

[1] Il en sera le directeur de 1989 à 2010. Dans les articles faisant Étatde son départ à la retraite en 2010, ses collaborateurs comme les artistes présents à la cérémonie soulignent son « flair » : « Il n'a raté personne ! Maurice Béjart, Jérôme Duchamp, Karol Hermitage, Patrice Chéreau, Fisbach, Mathilde Monnier, Hervé Robbe, Gisèle Vienne... Tous ceux qui comptent, ou ont compté, ces vingt dernières années sont passés par Brest » ; « Son parcours est admirable. Qu'il s'agisse de théâtre, musique ou danse, il a toujours fait preuve d'un pur flair ! », ce à quoi Jacques Blanc répond que « le talent est [son] seul critère ». (« Jacques Blanc quitte le Quartz : il n'a raté personne ! », *Ouest France*, 27 septembre 2010).

et autres programmateurs). Le parcours de Jacques Blanc, s'il est particulièrement flamboyant, va néanmoins se généraliser à tout le secteur théâtral : les programmateurs, en recentrant leurs compétences sur l'expertise artistique, se positionnent comme des intermédiaires incontournables en raison de leur centralité dans le système de consécration qui se met en place dans les années 1980.

Le pouvoir consécrateur des programmateurs au sein du champ théâtral se mesure aujourd'hui tout à la fois à la taille de l'établissement qu'ils dirigent, en même temps que par leur capacité à « repérer[1] » l'avant-garde ; la proximité des programmateurs au pouvoir politique comme administratif (à travers le SYNDEAC, à travers leur présence dans diverses commissions consultatives, ministérielles ou locales, ou simplement à travers leur réseau relationnel) leur offre un capital social qui renforce leur position institutionnelle et leur pouvoir de consécration[2]. L'État puis les collectivités territoriales ont de cette manière contribué à objectiver la nouvelle fonction de diffusion de l'innovation que se sont arrogés les programmateurs dès le début des années 1980.

I.1.3 - Institutionnalisation et professionnalisation partielle de la fonction de programmateur

L'objectivation de la fonction de programmation par les pouvoirs publics opère un renforcement du rôle consécrateur du programmateur : en favorisant un type de profil à la tête des établissements ou en intégrant les programmateurs au sein des commissions d'attribution des subventions, les pouvoirs publics (l'État mais également les collectivités territoriales qui jouent aujourd'hui un rôle essentiel dans la gestion et l'orientation des scènes nationales) contribuent à asseoir et à légitimer la figure et les attributions du programmateur tel qu'il s'est imposé dans les années 1980 puis, plus nettement, au début des années 1990.

---

[1] On parle en effet en terme indigène d'un travail de « repérage » tandis que notre enquête montre bien que les programmateurs contribuent davantage à construire l'avant-garde.

[2] Le bon goût esthétique du programmateur est confirmé par les pouvoir publics qui vont subventionner les artistes qu'il a contribué à faire émerger. Cependant, la présence des programmateurs dans la majorité des commissions d'attribution de subventions biaise le caractère double de la consécration artistique puis institutionnelle. Voir partie III de ce chapitre.

Si le terme de « programmateur » est quotidiennement utilisé par les professionnels du champ théâtral[1], il ne correspond cependant à aucun métier dans la nomenclature éditée dans la convention collective des entreprises artistiques et culturelles. Cette fonction ne fait pas non plus l'objet d'une quelconque formation : cette absence de définition objective peut à la fois s'expliquer par la rareté des postes offerts en même temps que par l'incorporation d'une croyance communément admise selon laquelle l'acquisition du goût esthétique ne pourrait faire l'objet d'un apprentissage initial. Tout au long des années 1980, les profils des programmateurs nommés à la tête des établissements publics sont très hétérogènes. Comme dans les années 1960 s'agissant des directeurs de Maisons de la Culture, l'institutionnalisation de la fonction est floue et les pratiques dépendent en grande partie des trajectoires précédentes des individus. C'est comme si les pouvoirs publics n'osaient objectiver la spécialisation artistique des directeurs qu'ils nomment.

Si l'homogénéisation des intitulés des établissements au début des années 1990 contribue à définir les missions du programmateur, elle ne précise pas le contenu de ce nouveau métier. Une analyse croisée des parcours universitaires et professionnels des directeurs actuels des soixante-dix Scènes Nationales[2], fait cependant apparaître quelques constantes. Le plus souvent, les programmateurs nommés à la direction de ces établissements ont occupé un poste de secrétaire général[3] ou d'administrateur dans un établissement similaire. Les individus ayant précédemment travaillé dans le secteur socio-culturel de l'animation ou de l'éducation font figure d'exception : ceux-ci sont tous nommés dans des villes marquées par leur passé ouvrier (c'est le cas notamment de Loos-en-Gohelle ou de Montbéliard). Les établissements situés en zone rurale et loin de Paris sont souvent dirigés par des femmes issues des formations aux métiers des arts et de la culture dispensées dans les Universités (établissements de Forbach, La Roche sur Yon, Le Creusot, etc.). A l'inverse, les lieux situés en haut de la hiérarchie théâtrale, dans des grandes villes ou encore en périphérie de Paris, sont généralement dirigés par des hommes qui bénéficient d'une importante réputation de « repéreurs » d'artistes (c'est le cas à Grenoble, Amiens, Le Havre, etc.)[4]. Une étude à paraître et financée par les pouvoirs publics

---

[1] Il l'est également au sein de l'administration publique étatique comme territoriale : de nombreuses commissions et réunions intègrent les termes de programmation et de programmateur à leurs intitulés (« Repères artistiques et programmations contemporaines », etc.)

[2] Etude menée à partir de la liste des Scènes Nationales fournie par le ministère de la Culture et de la communication et des communiqués de nomination du même ministère.

[3] Le secrétaire général supervise généralement au sein des théâtres les relations extérieures, qu'il s'agisse du public ou des institutions politiques locales et nationales.

[4] Voir le tableau « programmateurs » en annexe.

s'intéresse justement aux métiers de la programmation artistique[1] : recoupant notre analyse concernant le profil des programmateurs, elle met en exergue l'importante inégalité des nominations en fonction des villes d'implantation et des publics touchés.

S'agissant du contenu du « métier » de programmateur, les deux auteurs insistent sur le caractère relationnel du travail de programmation, montrant que « l'interaction permanente avec des pairs et des réseaux professionnels permet de collecter des informations, des rumeurs, des pistes, et que l'expertise est ici beaucoup moins individuelle que liée aux informations qui circulent dans le milieu[2] ». Ils insistent également sur les nombreuses contraintes territoriales, politiques comme de publics qui agissent sur les pratiques des programmateurs dans les choix de spectacles qu'ils opèrent. Si ce constat est incontestable s'agissant d'établissements situés en zone rurale ou dans des villes dites « périphériques » (c'est-à-dire éloignées des grands centres urbains), une analyse rapide de la programmation des scènes nationales laisse apparaître de manière claire la primauté des critères artistiques dans les établissements « repérés » de la couronne parisienne ou des grandes villes de province, où le programmateur joue un rôle consécrateur non négligeable[3]. Cette étude alliée à notre analyse précédente des directions des scènes nationales nous paraît mettre en évidence le phénomène selon lequel plus le pouvoir consécrateur du programmateur est important, moins le public entre en ligne de compte dans son jugement. La rareté du public ou la difficulté à le faire venir dans les villes ouvrières ou périphériques impose de porter une plus grande attention à la diversité de la programmation ; à l'inverse, les établissements situés dans des territoires pourvoyeurs d'un public de connaisseurs (centre des grandes villes ou proximité de Paris) ne sont pas confrontés à la nécessité d'adapter leur offre à un public désajusté.

Dans cet éventail de profils, le programmateur présente toutes les qualités de l' « homme double » tel qu'il a été défini par Christophe Charle[4] : préférant ce terme à celui d'intermédiaire,

---

[1] « La fabrique de la programmation culturelle », étude menée par Catherine Duteil-Pessin et François Ribac, soutenue par le DEPS (ministère de la Culture), la ville de Nantes, le Conseil régional des Pays de la Loire. Présentée à l'automne 2015, à paraître courant 2016 aux éditions de La Documentation française - collection du DEPS.

[2] Entretien par Caroline Chatelet pour le compte du site Regards.fr. Les travaux de ces chercheurs n'ont à ce jour fait l'objet d'aucune publication scientifique, nous avons donc fondé notre analyse sur des comptes-rendus de débats.

[3] Dans ces établissements (principalement Centres Dramatiques Nationaux implantés dans de grandes villes de province ou en banlieue parisienne proche), la programmation s'oriente vers des spectacles souvent pluridisciplinaires mis en scène par des artistes issus de l'avant-garde. L'offre de ces établissements correspond au public qui les fréquente (voir chapitre 7 sur le phénomène d'homologie structurale).

[4] Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, N°39, janvier-mars 1992.

dont l'émergence est habituellement comprise à l'aune de la division du travail et de la spécialisation qui touche nos sociétés, Christophe Charle nous invite à penser la montée en puissance de ces individus non plus comme l'aboutissement d'un processus de professionnalisation (dont on a vu, concernant les programmateurs qu'il était resté indéterminé) mais comme l'affirmation des représentants du secteur culturel au sein de la sphère sociale. Pour Charle, ces hommes doubles tendent à « être confondus avec les véritables innovateurs car, sans eux, les inventions culturelles ne deviendraient pas des innovations socialement intégrées[1] ». Cet espace d'analyse convient tout à fait à la position et à la posture actuelle des programmateurs dans le champ théâtral. Charle insiste sur le fait que ces hommes-doubles, qui appartiennent à deux niveaux culturels habituellement séparés (dans notre cas, le niveau artistique et le niveau du public censé incarner le monde social), ne sont pourtant souvent reconnus que par un des deux niveaux : dans notre cas, si le programmateur représente les enjeux artistiques au sein du monde social, c'est le chargé de relations publiques qui tente d'incarner le monde social au sein des établissements culturels.

I.2 - La fonction de médiation à la marge : l'apparition du « RP[2] »

Parallèlement à la monopolisation du travail de diffusion et de consécration par le programmateur, la relation au public a été déléguée à partir des années 1980 à des services spécialisés au sein des établissements culturels. Ces services, en charge de la « communication » ou des « relations publiques » ont pour mission double de relayer le travail des artistes auprès du monde social et de faire venir un public le plus large possible dans les théâtres. Leur organisation, la trajectoire professionnelle des individus qui y sont impliqués de même que la définition qu'ils se font du public nous permettent de saisir la manière dont le travail d'animation ou de médiation a été progressivement marginalisé tout à la fois dans l'organisation des théâtres mais également dans l'esprit des agents qui pratiquent la médiation culturelle.

---

[1] Id.
[2] Dans le jargon propre au champ théâtral, le « RP » désigne le chargé de relations publiques.

I.2.1 - L'organisation de la relation au public : spécialisation et développement de services dédiés

Le développement de services « communication et relations publiques » au sein des théâtres publics date des années 1980 : ce phénomène est lié tout à la fois à la spécialisation progressive du programmateur au service de l'expertise artistique en même temps qu'à l'explosion budgétaire qui permet aux établissements publics de recruter davantage de personnel. Tandis que les animateurs traditionnels sont licenciés des Maisons de la Culture au début des années 1980 (à l'instar de la maison de la culture de Grenoble sous la direction de Blanc et Lavaudant), ce sont les services de communication qui prennent en charge la relation avec les publics. Le recrutement d'agents spécialisés dans la communication et les relations publiques est d'autant plus aisé que des formations à l'administration ou à la médiation culturelle se sont mises en place dans le même temps au sein des universités. Comme le montre Vincent Dubois, les années 1980 voient l'explosion désordonnée des formations à l'administration culturelle. L'auteur indique que « l'on assiste moins à l'établissement de filières aux contenus et au déroulement précisément établi qu'au développement incontrôlé du marché de la formation à « ces métiers » aux contours flous que sont ces « nouvelles fonctions » de l'administration et de la gestion culturelle[1] ». Le flou des intitulés et des formations les destine en réalité tout autant aux métiers de l'administration qu'à ceux de la médiation.

Les services de communication et relations publiques qui se mettent en place au début des années 1980 cumulent dans leur organigrammes les différentes tâches relatives aux relations avec le public extérieur : ils sont le plus souvent supervisés par un secrétaire général, puis divisés en différents secteurs prenant en charge respectivement les relations avec la presse, la communication matérielle (affiches, programmes), la médiation culturelle et l'accueil du public (qui inclue les agents d'accueil et la billetterie). Le terme de médiation culturelle remplace celui d'animation à partir de la fin des années 1980, sans doute en raison de l'identification du terme d'animation au secteur socio-culturel. La médiation est ensuite progressivement supplantée dans les années 2000 par l'expression de « relations publiques », qui tend à atténuer le travail spécifique d'intermédiation et d'explication entre une œuvre et son public au profit d'un travail de relation au monde social dans sa généralité. Jouant sur l'ambiguïté du terme « public » (qui désigne à la fois les spectateurs et le monde extérieur à l'établissement), l'expression peut aussi désigner, comme c'est couramment le cas dans les

[1] Vincent Dubois, *La vocation… op.cit.*, p.252.

disciplines du marketing, l'activité qui « cherche à promouvoir l'image de son entreprise auprès d'interlocuteurs extérieurs (clients, presse, politiques)[1] ». Si l'évolution des appellations accompagne bien l'intrusion plus globale de la rhétorique managériale au sein même des établissements, il ne faut cependant pas en déduire une transformation des établissements culturels en entreprises classiques[2]. Ce processus nous indique en revanche un glissement assez net d'un travail effectif de relation entre une œuvre et un public (en donnant des clefs de compréhension du spectacle, en mêlant pratique amateur et professionnelle, etc.) à un travail cantonné à l'élargissement des publics (il s'agit de « faire venir » un public nombreux en ciblant, nous le verrons, certains publics éloignés des pratiques culturelles).

Ces services « communication et relations publiques » répondent aux injonctions émanant des pouvoirs publics et des agents du champ qui perpétuent la tradition d'élargissement des publics propre au secteur public de la culture. Cette démarche est bien spécifique au théâtre public, puisque la majorité des théâtres privés ne possèdent pas en leur sein de responsables de relations publiques[3].

I.2.2 - Le « RP » : une fonction progressivement dominée dans l'espace théâtral

Le service communication et relations publiques est le plus souvent dirigé par un secrétaire général, qui est, contrairement à ses subordonnés, assez rarement issu de formations en médiation culturelle. Beaucoup des secrétaires généraux[4] sont passés par des filières plus valorisées avant de suivre éventuellement un DESS ou un Master en « ingénierie culturelle ». La plupart ont un passé d'administrateur (parfois aux côtés de metteurs en scène devenus connus) ou font parfois état d'une trajectoire artistique antérieure. Dans la fiche que le Centre National du Théâtre consacre au métier de secrétaire général, il est précisé que « des études littéraires sont indiquées (au minimum Maîtrise) ou Lettres Supérieures (Khâgne et Hypokhâgne) » ainsi qu'une « solide connaissance du milieu théâtral[5] ». D'après nos observations, ce sont les compétences artistiques et relationnelles qui sont valorisées dans les recrutements au sein des scènes nationales et des centres dramatiques. Il s'agit de faire preuve

---

[1] Définition ONISEP, 2016.
[2] Vincent Dubois a d'ailleurs montré que la rationalisation des métiers était à comprendre dans une « tactique de gestion des apparences ». Vincent Dubois, *op.cit.*, p.271.
[3] Cela peut être lié à des contraintes budgétaires, mais correspond également à des pratiques de communication et à des publics cibles très différents.
[4] Nous fondons notre analyse sur l'organigramme des 70 scènes nationales actuellement comptabilisées.
[5] Fiche métier, Centre National du Théâtre (www.cnt-asso.fr).

d'une expertise esthétique solide et surtout de connaître parfaitement le champ théâtral et les champs qui y sont directement associés (champ administratif et champ politique). Outre son travail de supervision des relations au public, le secrétaire général a pour mission fondamentale d'asseoir la réputation de l'établissement dans lequel il travaille et cela passe avant tout par une excellente relation au champ politique et institutionnel. Cette fonction est un tremplin idéal pour accéder au grade de programmateur en raison des ressources intellectuelles et sociales qu'elle permet d'acquérir.

Le travail de « médiation » ou de « relations publiques », selon l'époque considérée, est *a contrario* délégué à des agents situés le plus souvent en bas de la hiérarchie théâtrale et très éloignés de la direction, dont ils partagent pourtant le plus souvent les conceptions artistiques. Pierre Bourdieu avait mis en exergue dans *la Distinction* le processus de diversification sociale qui s'était opéré tout au long des années 1960 et 1970 dans la constitution de ce qu'il appelait les « nouveaux intermédiaires » et qui désignait alors les animateurs culturels qui s'étaient formés sur le tas et travaillaient au sein des Maisons de la Culture, des Centres d'Action culturelle ou des MJC. Au début des années 1980, l'institutionnalisation du champ théâtral et l'importance du rôle accordé à la culture dans les discours politiques[1] contribuent à une homogénéisation par le haut des profils sociologiques des agents investis dans le champ culturel. Comme le montre Vincent Dubois[2], l'accès aux professions culturelles est l'apanage des individus issus des classes supérieures qui sont dotés de ressources culturelles et intellectuelles fortement valorisées dans le champ artistique (goût pour la singularité, prestige symbolique de l'art, etc.). Les étudiants en gestion culturelle s'orientent le plus souvent vers les métiers administratifs qui leur donneront une position à la hauteur de celle détenue précédemment par leurs parents (postes cadres d'administrateur ou de secrétaire général). Cette position (incarnée par le métier de chargé de production) est certes peu rémunératrice mais, grâce à la proximité qu'elle offre avec les métiers artistiques, leur permet de réduire le déclassement social qu'ils subissent par rapport à leurs parents. *A contrario*, Vincent Dubois montre que la minorité des étudiants qui est issue des classes populaires est plus encline à « conférer un sens collectif à cette orientation [professionnelle vers les métiers culturels] en se référant à des projets de démocratisation culturelle[3] ». Les médiateurs et « RP » qui font le choix de ces fonctions sont en effet le plus souvent issus de milieux populaires ; pour des étudiants

[1] Nous y reviendrons dans le 7e chapitre de cette thèse.
[2] Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Raisons d'agir, Cours et Travaux, 2013.
[3] *Ibid.*, p.134.

d'origine plus aisée, occuper ces fonctions peut être vécu au pire comme une relégation, au mieux, comme un moyen d'intégrer le secteur culturel en début de carrière. A l'époque de mon observation, entre 2005 et 2010, ces postes faisaient d'ailleurs l'objet d'un important « turn-over » : dans l'établissement que j'ai été amenée à fréquenter de l'intérieur, plusieurs des « RP » ont quitté leur poste pour partir administrer une compagnie rencontrée à l'occasion de leur travail, ou pour suivre une formation continue de chargé de production. Les caractéristiques sociales, sexuées[1] et professionnelles des agents occupants ces postes recoupent assez nettement la domination objective de ces fonctions au sein des établissements : la faiblesse des salaires[2], une position au bas de la hiérarchie dans l'organigramme de l'établissement, l'éloignement des artistes contribuent à dévaloriser de manière objective le travail du RP. Si les RP font l'objet d'un travail de valorisation rhétorique constante, tant de la part des artistes que des formateurs aux métiers de la médiation, il s'agit en réalité d'une façade qui s'effrite bien rapidement sitôt confrontée aux pratiques qui ont cours dans les établissements.

On peut émettre l'hypothèse d'une homologie structurale forte avec, au sein de ces services « communication et relations publiques », une répartition des tâches corrélée à la position sociale des agents. Si le secrétaire général, fortement doté scolairement et socialement, s'octroie le monopole de la relation au champ politique, le responsable des relations presse (souvent issu d'une école de communication) celui du public légitime (le public qui lit les critiques), le médiateur ou le RP, lui-même objectivement dominé dans les établissements qui l'embauchent, s'intéresse au public le plus dominé, celui qui ne vient pas spontanément au théâtre. En revanche, l'important turn-over de ces métiers laisse apparaître la manière dont ces agents ont en réalité eux-mêmes admis leur propre domination, au point de mettre en place des stratégies pour quitter rapidement leur poste de RP[3].

---

[1] Ces postes sont majoritairement occupés par de jeunes femmes. Dans le fichier que nous avons constitué concernant les scènes nationales, seuls trois hommes occupent un poste de RP (sur un total de 70 établissements). Ils sont pour l'un d'entre eux en charge de la relation aux publics strictement dans le domaine musical et pour deux d'entre eux complètent cette fonction par la programmation de spectacles jeune public.

[2] La nomenclature de la convention collective des entreprises artistiques et culturelles place les « responsables des actions de relations publiques avec un secteur déterminé de la population » dans le groupe 5, soit juste au-dessus des hôtes et hôtesses d'accueil (emplois généralement occupés par des étudiants).

[3] Il serait intéressant d'aborder un peu plus profondément la dimension genrée des postes de « RP » à travers une analyse de la division sexuelle du travail. L'extrême féminisation de ces postes tient en effet tout autant à la position dominée qu'ils offrent qu'à l'investissement du monde de la culture par les femmes, au sein duquel on a recréé de la différenciation pour leur faire une place (voir Elsa Galerand et Danièle Kergoat, « Le travail comme enjeu des rapports sociaux (de sexe) », *in* Margaret Marsuani, *Travail et genre dans le monde. L'Étatdes savoirs*, Paris, éd. la Découverte, 2013).

I.2.3 - Professionnalisation de la médiation et segmentation des publics

Ces hommes et ces femmes doubles que sont les médiateurs ou les RP incarnent le rôle de passeurs entre les artistes et les spectateurs. Comme Christophe Charle le souligne, ils sont pourtant inégalement reconnus : ils sont en effet perçus par les spectateurs extérieurs au champ théâtral comme un « reflet des tendances culturelles », tandis que leur position dans le champ les relègue loin du sommet de la hiérarchie théâtrale, c'est-à-dire loin des artistes. Ayant intégré les normes esthétiques et hiérarchiques propres au champ, sans doute en recherche de légitimité au sein des établissements qui les embauchent, la plupart de ces agents vont avoir à cœur de faire primer la logique artistique dans leurs pratiques. Conservant en fin de compte la rhétorique des années 1970 selon laquelle toute relation au public doit partir de l'artistique[1], les pratiques de mise en relation avec les spectateurs se résument bien souvent à amener le public à découvrir la création contemporaine. La problématique de l'hétérogénéité des publics est prise en compte mais à travers une conception très parcellaire du monde social, fortement marquée par des catégories administratives pré-constituées.

La constitution du Service des études et recherches (SER), devenu Département des études et de la prospective (DEP) en 1986 a contribué à rationaliser l'action de l'État. Les différents documents édités par le service à partir des années 1980 nous montrent l'effort de catégorisation qui est effectué concernant les publics qui doivent faire l'objet d'une attention particulière. Il s'agit des jeunes, du monde du travail, et des territoires les plus marginaux, les campagnes et les banlieues populaires. Le bilan de la législature 1981-1985[2] est à ce titre un document intéressant car, il insiste sur l'effort du ministère de la Culture pour prendre en compte ces catégories dans toutes leurs spécificités. S'appuyant sur une conception de l'animation réduite à la diffusion de spectacles, le rapport insiste sur le nécessaire développement d'une offre culturelle adaptée à chaque catégorie de public : pour les jeunes, outre la nécessité de l'éducation artistique à l'école, on insiste sur l'existence de manifestations et de festivals à destination de ce public (sont cités le Printemps de Bourges, le salon de la BD à Angoulême, etc.) ainsi que sur le souci du ministère d'insérer les jeunes dans les professions culturelles ; s'agissant des entreprises, on attire l'attention sur des projets qui portent

---

[1] Nous reprenons là une expression de Jacques Blanc précédemment citée.
[2] *La décentralisation et le développement culturel. La politique culturelle 1981-1985*, bilan de la législature, Ministère de la Culture et de la communication, 1986 (Fonds INRP, Bibliothèque Diderot de l'ENS Lyon).

spécifiquement sur la mémoire ouvrière, le patrimoine industriel et la culture scientifique et technique ; en milieu rural, outre le développement de nouveaux réseaux de diffusion, on envisage de mener une action en faveur des cultures régionales ; enfin, les « quartiers d'habitat social » font l'objet d'une attention soutenue là encore pour renforcer le réseau culturel existant mais également pour lancer des festivals spécifiques aux banlieues (Banlieue 89, Fêtes et Fort, etc.). La politique en faveur d'une démocratie culturelle développée par Lang dès 1981 est ici nettement visible : il s'agit de légitimer des formes artistiques précédemment marginales susceptibles de toucher un public qui ne fréquente pas les lieux culturels existants. Cette logique aboutit à une segmentation artificielle des spectateurs en fonction de variables géographiques, sociaux ou d'âge. Notons également l'apparition, à la même époque, de l'intérêt porté aux personnes handicapées comme aux détenus à travers des programmes qui se sont pérennisés jusqu'à aujourd'hui et ont constitué ce public en une cible prioritaire (bien que marginale en nombre) pour les établissements culturels.

Ces catégories d'État ont été d'autant mieux transposées au sein des établissements culturels qu'un personnel spécifique était là pour prendre en charge un travail d'élargissement des publics de manière professionnelle. Les catégories aujourd'hui utilisées sont sensiblement les mêmes que celles qui ont été définies dans les années 1980. En nous fondant encore une fois sur les organigrammes des soixante-dix scènes nationales françaises, on voit apparaître, à travers les intitulés des postes, plusieurs catégories de publics cibles : le jeune public, le plus souvent associé à une programmation spécifique en direction des enfants ; le public scolaire, attaché aux relations avec les enseignants ; les entreprises ; le public qualifié de « public de la diversité », qui est caractérisé par son absence dans les théâtres et ce, en raison de divers facteurs (détention, hospitalisation, origine sociale ou territoriale). Ces catégories, loin d'incarner le monde social, correspondent là encore aux catégories construites par le pouvoir administratif et politique. Nous aborderons les effets de ces catégories sur la représentation du public dans le septième et dernier chapitre de cette thèse.

I.3 – Les effets de la délégation du rapport au public

Le développement parallèle et interdépendant de ces deux types d'intermédiaires entre artistes et publics, que sont d'une part le programmateur et d'autres part les chargés de relations publiques, tous deux situés à des pôles opposés au sein du champ théâtral, va avoir des effets

sur les enjeux dont le public sera le vecteur. Le public perd peu à peu son rôle consécrateur tandis que l'existence d'intermédiaires situés au sommet de la hiérarchie du champ contribue à la paradoxale montée en puissance d'enjeux économiques dans le secteur.

I.3.1 - L'affaiblissement du rôle consécrateur du public

Le premier effet de la montée en puissance du programmateur réside dans l'affaiblissement très net du rôle du public dans la réussite ou l'échec d'un spectacle comme de la carrière de son metteur en scène. Nous avons précédemment montré que l'importance économique du public s'était peu à peu amoindrie en raison de la proportion prise par les subventions publiques dans le budget des compagnies ou des établissements culturels[1]. En ce sens, la fréquentation du public n'a qu'un effet économique limité. Nous avions par ailleurs montré que l'étoffement du nombre de compagnies sur le territoire français avait contribué à recentraliser les instances de reconnaissance à Paris et donc à affaiblir l'impact du jugement du public sur les décisions de subventionnement[2]. L'affaiblissement du rôle du public restait cependant tout relatif puisque l'importante fréquentation des salles permettait de justifier l'obtention de financements publics en même temps qu'une bonne réception des spectacles assurait d'importantes tournées. L'importance de l'animation jusqu'au milieu des années 1970 comme principe de fonctionnement même des théâtres et des troupes donnait au public une fonction symbolique pour le moins décisive. En effet, les animateurs, encore centraux dans les organigrammes des théâtres, programmaient des spectacles qui, s'ils répondaient aux normes esthétiques du moment, devaient être susceptibles de s'attirer la sympathie du public tout en l'instruisant, leur permettant ainsi de remplir au mieux leur rôle d'animateur.

Le resserrement des logiques de programmation sur les caractéristiques artistiques des spectacles est liée, nous l'avons vu, à la montée en puissance du programmateur au début des années 1980. Ce dernier mise sa réputation davantage sur sa capacité à repérer de nouveaux talents qu'à fédérer un public large autour de ces propositions artistiques[3]. L'objectif de fréquentation est bien sûr maintenu par les pouvoirs publics, mais la prise de risque artistique (avec son pendant probable, la baisse de la fréquentation) est tout autant valorisée. Cet état de

---

[1] Voir Chapitres 2 et 5.
[2] Voir chapitre 2.
[3] L'entretien que nous avons mené avec jacques Blanc est emblématique de cet Étatd'esprit : il n'évoque sa carrière qu'à travers les artistes qu'il a soutenus et le caractère subversif des spectacles qu'il a programmés dans les différents établissements qu'il a dirigés. Le public n'est quasiment jamais mentionné.

fait est renforcé au cours des années 1980 par l'évolution de la justification des critères de subventionnement par les pouvoirs publics et spécifiquement par l'État : si la fréquentation et la réception positive par le public peuvent favoriser une reconnaissance par les pouvoirs publics, ces critères peuvent à l'inverse se retourner contre un artiste dont la démarche peut alors être qualifiée de démagogue. La gauche va ainsi s'opposer au populisme présumé des élus de droite en subventionnant l'avant-garde au nom de sa difficulté à trouver un public (voir, à titre d'exemple, l'encadré sur Claude Régy). A partir des années 1980, l'avant-garde tend ainsi à se développer presque exclusivement dans le réseau théâtral subventionné.

Claude Régy : l'avant-garde au cœur du théâtre public

La trajectoire de Claude Régy est un exemple intéressant du soutien des pouvoirs publics à l'avant-garde par les pouvoirs publics. Metteur en scène d'avant-garde, il propose des spectacles à la teneur très formelle et dans lesquels la narration est éclatée. Très plastiques, remarqués pour l'obscurité qui règne sur scène et l'attention exacerbée portée à l'écoute de la voix des comédiens, ses spectacles ont vocation à atteindre le public « au-delà des spectateurs », par les impressions qui circulent par la suite[1]. Régy a incarné pendant toute sa carrière une avant-garde théâtrale radicale. Il a été majoritairement produit et diffusé dans le réseau des théâtres privé d'avant-garde parisiens et ce, jusqu'à la fin des années 1970[2]. S'il a fait quelques apparitions dans les programmations du TNP de Chaillot alors dirigé par Georges Wilson, celles-ci restaient minoritaires[3]. En revanche, à partir de 1980, ses spectacles sont exclusivement produits et diffusés dans le réseau théâtral public : il est reçu tour à tour par le théâtre des Amandiers, l'Odéon, le TNP de Villeurbanne et de nombreux établissements très prestigieux. Cette évolution peut s'expliquer par une conjonction de facteurs : il est probable qu'une nouvelle génération de metteurs en scène influencés par son travail ait souhaité lui rendre hommage et l'inviter à la tête des théâtres qu'elle a commencé à diriger au début des années 1980 (comme Patrice Chéreau au théâtre des Amandiers). Mais il nous semble également que cela n'a été possible que parce qu'une telle invitation était devenue entretemps souhaitable en terme d'image pour les directeurs, l'espace de reconnaissance se situant davantage dans le camp de la prise de risque artistique que dans celui de la réception par le public.

[1] Claude Régy, *L'Étatd'incertitude*, Les solitaires intempestifs, 2002.
[2] Ses spectacles sont d'abord principalement joués au Théâtre de l'Atelier, puis au théâtre Antoine et au Théâtre de l'Athénée Louis Jouvet, des théâtres privés de l'avant-garde parisienne.
[3] Ses spectacles sont programmés à plusieurs reprises entre 1968 et 1972, période où Georges Wilson est fortement contesté à la tête du TNP et tente peut-être alors de se bâtir une réputation d'avant-garde.

L'influence du public est ainsi moins importante dans les choix de programmation opérés par les établissements publics et les spectateurs jouent également un rôle moindre dans le processus de consécration des artistes. La presse critique jouissait précédemment du monopole de la consécration et était un intermédiaire décisif entre un artiste et le public. Tandis que le programmateur devient le principal agent prescripteur du champ théâtral, la critique déplace son intermédiation pour devenir un outil de repérage pour les programmateurs. Le resserrement de l'intermédiation entre artistes et public sur la figure du programmateur réduit *in fine* les opportunités de jouer ainsi que le nombre de représentations. L'accès au public s'est ainsi complexifié pour les compagnies à partir des années 1980 : pour les artistes les moins intégrés au système institutionnel, ne bénéficiant pas de ressources relationnelles ou artistiques suffisantes, la critique représentait auparavant un espoir important d'être repéré par les programmateurs importants. Les difficultés actuelles de la presse, la raréfaction des articles consacrés au théâtre[1], et l'affaiblissement de la mobilité des critiques parisiens en province limitent l'accès aux tournées et à la reconnaissance professionnelle qui y est corrélée.

Cependant, ce portrait du programmateur en intermédiaire monopolistique de la consécration doit être nuancé. En effet, le pouvoir associé à la fonction varie fortement selon la taille et l'implantation géographique des établissements dirigés. Les contraintes en termes de jauge, de public ou de territoire sont très différenciées d'un établissement à l'autre, tout à la fois en raison de l'offre culturelle existante sur un territoire donné (un établissement qui se situe dans un espace géographique où il est le seul pourvoyeur de spectacles va devoir s'adresser à un public plus hétérogène) et de l'attente des collectivités locales[2]. L'espace de programmation théâtrale est implicitement hiérarchisé en fonction de ces contraintes qui pèsent sur les agents ainsi que par la proximité des établissements avec Paris et les budgets alloués par les pouvoirs publics. Dans la même logique, le public auquel l'établissement s'adresse peut devenir un facteur susceptible de valoriser ou au contraire de disqualifier le programmateur et l'établissement qu'il dirige[3]. En fonction des ressources qu'ils sont susceptibles de mobiliser,

---

[1] Les journaux généralistes ont en effet tendu à réduire drastiquement l'espace consacré au théâtre. Et si les revues spécialisées se sont développées, depuis *Théâtre Populaire* jusqu'à *Théâtre / Public*, cette presse est économiquement très fragile et reste peu lue, même par les programmateurs qui lui préféreront les quotidiens nationaux, plus prescripteurs en la matière, car moins affaire de spécialistes. Sur tous ces aspects, voir le mémoire très documenté de Nathalie Gendre, *Le statut du théâtre dans la presse écrite française*, Projet personnel de fin d'études, dir. A.Bonneval et JP Léonardini, ENSATT, 2005.

[2] Les attentes ne sont pas nécessairement électoralistes ; elles peuvent l'être dans de petites villes, mais la professionnalisation des fonctionnaires territoriaux participant aux politiques culturelles municipales à partir des années 1980 a tendu à réduire cet aspect dans les plus grandes villes.

[3] Nous y reviendrons plus en détail dans le chapitre 7.

les spectateurs offrent une réception de plus ou moins grande qualité (ils sont plus ou moins sensibles aux caractéristiques formelles du spectacle, aux thèmes abordés, etc.). C'est à l'aune de cette hypothèse que nous pouvons comprendre le recentrage opéré par nombre de théâtres de l'ancienne couronne rouge francilienne pour faire venir un public parisien, culturellement plus ajusté aux représentations programmées[1] et offrant donc une réception adaptée aux propositions des artistes.

Cette hiérarchisation des espaces de diffusion a pour effet secondaire la catégorisation des artistes en fonction du lieu dans lequel ils jouent. Une tournée en Centres Dramatiques ou dans les Scènes Nationales des grandes villes sera fortement valorisée, tant institutionnellement qu'économiquement, tandis que la diffusion des spectacles dans de petits théâtres municipaux, peu ou pas subventionnés par l'État, ou encore dans des espaces non-exclusivement dédiés au théâtre (MJC, Bibliothèques, etc.) deviendra au contraire un facteur disqualifiant. La segmentation des espaces de diffusion et des publics réduit *in fine* le nombre d'établissements susceptibles de mener au succès et accentue ainsi la concurrence entre compagnies.

I.3.2 - La montée paradoxale des intérêts économiques

Dans leur ouvrage sur les intermédiaires du travail artistique, Lizé, Naudier et Roueff indiquent que la multiplication des intermédiaires a contribué à la diffusion d'une « rationalité marchande » au sein des champs artistiques considérés : ils pointent une tendance à la « managérisation » des postures des intermédiaires et une visibilité accrue des normes économiques qui renvoient aux « évolutions affectant l'économie des biens symboliques en contexte néolibéral ainsi qu'à l'hétéronomisation des activités artistiques[2] ». Nous avons souligné la spécificité des activités relatives au champ théâtral public, peu touchées par les contraintes propres au secteur marchand. Notre recherche permet cependant de mettre en exergue l'évolution des modes de justification propres au secteur ainsi que des pratiques qui y sont associées. Si la rentabilité économique des spectacles reste marginale dans les choix artistiques opérés par les metteurs en scène, en revanche, la concurrence croissante entre agents amène ces derniers à opter pour des formes et des contenus susceptibles d'intéresser les

[1] En ce sens, la programmation permet de sélectionner les publics : le théâtre de Gennevilliers, auparavant dirigé par le communiste Bernard Sobel, a vu sa programmation profondément changer quand Pascal Rambert est arrivé à sa tête. Ce théâtre a gagné en réputation artistique et son public est aujourd'hui majoritairement parisien.
[2] Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Olivier Roueff, *Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art… op.cit.*, pp.17-20.

programmateurs. Les distributions sont réduites à un nombre restreint d'interprètes afin d'abaisser les prix de vente des spectacles. Les textes choisis le sont sur des critères de popularité en fonction de ce qu'on pense être vendeur ; le répertoire classique, qui permet de mobiliser un public scolaire, est notamment mis en avant[1]. Nous avons ainsi pu observer des programmateurs insister sur l'intérêt pour un metteur en scène « qui ne tourne pas » de monter un classique, et plus spécifiquement « un Molière ». « C'est grand public, ça fait venir les scolaires; et ça ne t'empêche pas d'en faire une vraie mise en scène, marquée par ton univers[2] ». Le choix d'un texte « grand public » qui risquerait d'être perçu comme démagogique est ainsi contrebalancé par un effort de singularité artistique : pour être repéré puis programmé dans un établissement national et reconnu, il faut au préalable se faire un nom et bénéficier d'une réputation artistique, phénomène qui amène les metteurs en scène à développer un « univers » et une « patte » spécifique, même quand ils mettent en scène des classiques.

L'accroissement de la concurrence entre compagnies et la centralité d'un programmateur devenu incontournable imposent ainsi à l'artiste de faire valoir des capacités stratégiques qui dépassent de loin les compétences artistiques nécessaires à l'exercice de son activité. L'inégalité d'accès à ces espaces de reconnaissance que sont la programmation et le subventionnement nous semble s'accroître tout au long des années 1980 et 1990 : pour obtenir un rendez-vous avec un programmateur, il faut le plus souvent bénéficier d'un réseau et d'une consécration critique préalables. Cela réduit les possibilités d'être un outsider sur le modèle de Planchon dans les années 1950 ou de Chéreau dans la décennie suivante. Le coût d'entrée dans le champ institutionnel s'est ainsi considérablement élevé, ce qui a conduit des critères comme la formation initiale ou la ville d'implantation, autrefois moins essentiels, à devenir déterminants dans une carrière[3].

---

[1] Si le répertoire classique était mobilisé par les pionniers du théâtre populaire, il l'était pour des raisons différentes. C'était le caractère universel de ces textes qui était invoqué en même temps que leur capacité à fédérer un public large. L'intérêt de présenter aujourd'hui les classiques à un public scolaire correspond davantage à un ajustement aux programmes de français de l'éducation nationale.

[2] Retranscription du discours d'une programmatrice d'un lieu de résidence et de création très repéré institutionnellement, situé dans une grande ville de province. Ce discours est tenu lors d'une réunion organisée entre cette dernière et un metteur en scène accompagné de son administratrice et où sont évoquées les difficultés qu'a la compagnie pour diffuser ses spectacles malgré une reconnaissance artistique et institutionnelle importante (conventionnement par l'État, critiques favorables dans la presse locale et parfois nationale).

[3] La formation initiale est aujourd'hui garante d'un certain capital relationnel et d'une légitimité artistique qui n'est plus apportée par une expérience amateur préalable.

Cette concurrence accrue entre metteurs en scène est renforcée par le resserrement de la légitimité sur les établissements les plus institutionnalisés[1]. La rupture institutionnelle ainsi perçue entre établissements consécrateurs et non-consécrateurs conduit les agents à faire un choix entre un univers offrant la consécration suprême mais au prix d'une concurrence forte et un espace de tournée permettant de vivre de son travail au risque d'être perçu comme un artiste sans réelle ambition[2].

L'espace de diffusion des spectacles s'est en effet progressivement constitué dans une opposition duale : d'un côté, les établissements nationaux des grandes villes dirigées par un programmateur connu sont susceptibles d'offrir une certaine reconnaissance parce qu'ils sont « en vue » mais attendent des spectacles à même de correspondre aux normes esthétiques qu'ils défendent (singularité de la mise en scène, professionnalisme des interprètes comme de l'équipe administrative et technique) ; de l'autre, les établissements que nous qualifierons de « périphériques[3] », situés à la marge des normes institutionnelles, géographiques et légitimes (il peut s'agir de théâtres municipaux situés dans de petites villes, dirigées par un programmateur peu (re)connu, ou encore de MJC ou de bibliothèques), offrent un réseau de tournée assez large mais réduisent finalement la possibilité de mener une carrière ascendante en tant qu'artiste légitime et ce tout à la fois en raison du jugement des pairs au sein du champ théâtral, mais également des pouvoirs publics qui jaugent la consécration à l'aune des tournées dans les établissements nationaux[4].

Lors de l'observation que j'ai menée, j'ai eu l'occasion d'échanger à plusieurs reprises avec l'administratrice d'une compagnie « jeune public » qui « tournait » beaucoup (et ce notamment grâce à sa présence tous les deux ans dans le Off d'Avignon) mais ne parvenait pas à obtenir la reconnaissance des agents les plus légitimes du champ théâtral comme des pouvoirs publics. Les spectacles étaient jugés ringards par d'autres personnes de ma connaissance (des artistes ou des administrateurs situés à des positions plus légitimes) et si l'importance du nombre de représentations était enviable, le réseau dans lequel la tournée s'inscrivait était à leur

---

[1] A l'exception de quelques rares établissements, la règle est la suivante : plus un établissement est haut placé dans la hiérarchie institutionnelle, plus son soutien est gage de reconnaissance et d'avancée de carrière. On trouve donc, par ordre décroissant de légitimité, les théâtres nationaux, les centres dramatiques, les scènes nationales puis les scènes conventionnées.

[2] Cette analyse recoupe en partie l'opposition entre les « bricoleurs d'avenir » et les « créateurs de plateau », selon les expressions utilisées par Gérard Noiriel (Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre, Politique*, Agone, 2009).

[3] Nous entendons par là leur périphérie dans le champ théâtral.

[4] Les critiques qui cantonnent pour la plupart leurs déplacements à Paris, sa proche banlieue et les établissements institutionnels de province, contribuent à renforcer ces inégalités.

yeux un argument pour disqualifier le travail artistique : l'intérêt des directeurs de petites salles ne pouvait qu'être contraint par des logiques politiques et liées au public (« Evidemment ça tourne, c'est un spectacle facile, c'est sûr, là, on prend pas de risques… »). Ce type de compagnie est érigé en contre-modèle par certains artistes en mal de consécration qui revendiquent l'absence de compromission malgré les difficultés économiques auxquelles ils se confrontent. Cet idéal de l'artiste pur est très partagé en dépit d'un champ théâtral de plus en plus concurrentiel où les programmateurs, qui détiennent des positions-clefs, sont difficiles à convaincre, voire à approcher[1].

I.3.3 - L'abstraction du public

Si l'émergence du programmateur contribue à accroître la concurrence entre agents du champ et à renforcer l'illégitimité des pratiques les moins institutionnelles, la délégation de la mise en relation avec le public à des médiateurs relégués à la marge du champ, contribue à affecter la relation entre artistes et spectateurs. Nous avons montré que le jugement du public était moins pris en compte qu'auparavant dans les établissements situés au sommet de la hiérarchie du théâtre public et ce, dès le début des années 1980. Avoir les faveurs du public peut même être parfois un facteur potentiellement disqualifiant tant il est supposé être attaché à la « facilité » de certains spectacles et en cela opposé à « l'excellence artistique » et à l'exigence qui constitue le goût légitime. Cette opposition correspond *in fine* à la rupture entre le savant et le populaire analysée par Grignon et Passeron[2] et sur laquelle nous reviendrons dans le septième chapitre de cette thèse. Nous verrons qu'en réalité, le caractère disqualifiant du public agit essentiellement quand il s'agit d'un public populaire, c'est-à-dire celui qui fréquente les établissements les moins légitimes.

Au-delà de son caractère différencié, le public fait l'objet de représentations tout à la fois abstraites et stéréotypiques de la part des agents du champ artistique. Stéréotypiques d'abord parce qu'elles correspondent souvent aux catégories publiques que nous avons mentionnées

---

[1] Une tribune du journaliste culturel Jean-Marc Adolphe, publiée en avril 2016 dans Mediapart fait Étatde cette difficulté : « Sur sa page facebook, un chorégraphe confiait avoir fait 250 kilomètres pour un rendez-vous avec un programmateur de salle qui avait déjà reporté le rendez-vous trois fois ; attendre une heure avec l'assistante de direction fort mal à l'aise ; repartir chez soi sans l'avoir vu ; n'avoir aucune explication, ni excuses... » (Jean-Marc Adolphe, « Il se passe quelque chose… sauf dans la culture », Mediapart, 19 avril 2016). Cette anecdote recoupe tout à fait nos observations et révèle tout à la fois le pouvoir pris par le programmateur en même temps que les inégalités que son émergence a pu engendrer, inégalités critiquées mais au fond rarement contestées.

[2] Claude Grignon, Jean-Claude Passeron*, Le savant et le populaire, populisme et misérabilisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1989.

précédemment. Cette perception contribue à prêter une attention accrue aux publics spécifiques (les scolaires, les détenus, les malades, etc.) au détriment des classes populaires et public « ordinaire » en direction duquel aucune démarche spécifique n'est menée, à l'exception des rencontres ponctuelles à la fin des représentations (qu'on appelle aujourd'hui communément les « bords de scène »). Abstraction de la représentation de ces publics ensuite en raison de l'éloignement progressif qui s'est opéré entre les artistes et le public en général. La primauté accordée à l'offre artistique face à la réception des pièces a accompagné voire renforcé ce phénomène. A l'exception des ateliers qu'ils mènent épisodiquement, les artistes (qu'ils soient metteurs en scène ou interprètes) n'ont que peu l'occasion de rencontrer leurs spectateurs en dehors du temps de la représentation ; la réception des pièces n'est ainsi évaluée qu'à l'aune des applaudissements recueillis. Le public continue cependant à faire l'objet d'enjeux importants et ce notamment du côté des pouvoirs publics : les compagnies qui, nous l'avons vu, ne gèrent plus la relation à leur public, sont appelées à « mettre en chiffres » leurs spectateurs afin de les valoriser[1]. Cette rationalisation des problématiques de réception contribue à une abstraction plus grande du public qui devient un objet de justification au détriment de la signification militante qu'il a pu revêtir dans les décennies précédentes.

Cette abstraction de la relation au public est à notre sens favorisée par les études universitaires dédiées à ces questions qui se sont développées à partir de la fin des années 1980 : ces dernières émergent à la faveur de l'accroissement des postes de relations publiques au sein des établissements et de la séparation des formations en « gestion » des institutions culturelles et aux métiers de la « médiation »[2]. Rattachées le plus souvent à plusieurs disciplines – sociologie, information-communication et parfois arts du spectacle – les études de médiation contribuent à constituer la relation avec le public comme objet et terrain d'expertise professionnelle. L'étude des programmes de plusieurs licences ou masters de médiation culturelle[3] laisse apparaître une approche des publics essentiellement appréhendée à partir de l'œuvre. Quand le public est abordé, c'est principalement à travers les théories qui sous-tendent l'idée communément admise qu'il existerait un lien intrinsèque « entre culture et lien social,

[1] C'est le cas des dossiers types constitués par certaines régions ou certains départements.
[2] Précisons cependant que les formations en médiation contiennent également des modules administratifs, sans doute pour des questions de débouchés professionnels.
[3] Nous nous sommes intéressés aux masters proposés par l'Université d'Avignon (master médiation de la culture et des patrimoines), l'Université Pierre Mendès-France de Grenoble et Paris 3 Censier.

culture et cohésion sociale, culture et lutte contre l'illettrisme[1] ». Le public est en outre un objet théorique, fondé sur une catégorisation des spectateurs selon des critères susceptibles d'expliquer leur absence dans les salles de spectacles. Ce processus de théorisation des publics est à double tranchant : s'il s'agit d'une tentative de re-légitimation des formes d'animation qui existaient jusqu'au début des années 1980 ou de renouvellement des modalités d'approche des publics, ces travaux contribuent également à pérenniser la rupture existante entre les équipes artistiques et des médiateurs érigés en spécialistes du public. Les théoriciens de la médiation semblent en outre oublier que ces tentatives de re-légitimation seront vaines tant que la position des médiateurs dans le champ culturel restera, comme nous l'avons précédemment montré, dominée par la totalité des autres fonctions.

II- Les intermédiaires entre artistes et pouvoirs publics

Si les intermédiaires entre artistes et publics se sont multipliés en raison de la complexification du champ et de l'accroissement des financements publics, l'institutionnalisation du secteur a par ailleurs contribué à la constitution d'intermédiaires entre ces mêmes artistes et les pouvoirs publics qui, en les subventionnant, désignent ceux qui sont dignes d'être consacrés. Nous allons aborder plus largement dans cette partie la relation qui lie le champ artistique au champ politique en mettant en avant le rôle joué par le SYNDEAC et ses membres dans les années 1980 dans la constitution d'un espace de négociation (II.1) puis nous insisterons sur l'importance du maintien de relations privilégiées avec les puissances publiques en soulignant que l'accès aux agents détenteurs de pouvoir est en réalité fortement lié à la position occupée dans l'espace théâtral et administratif (II.2).

II.1 - Le rôle croissant du SYNDEAC (années 1980-90)

Nous avons montré dans le précédent chapitre que le SYNDEAC avait, dès sa création, contribué à renforcer la position des metteurs en scène en leur donnant une assise institutionnelle et en imposant au champ artistique des normes professionnelles mettant la

[1] Introduction au dossier « Il n'y a pas de public spécifique » coordonné par Marie-Christine Bordeaux et Lisa Pignot, *L'Observatoire des politiques culturelles,* n°32, Septembre 2007.

création au centre des logiques de production artistique. Nous verrons dans cette partie que le SYNDEAC s'impose comme un intermédiaire incontournable au sein du champ à partir des années 1980 notamment parce qu'il dote ses membres les plus actifs d'un capital relationnel et social décisif dans leur rapport au champ administratif et politique.

II.1.1 - Un patronat assumé ? Le pouvoir du SYNDEAC sur la sphère théâtrale

Nous avons précédemment montré que les directeurs, rétifs quant au caractère patronal du SYNDEAC, ont défendu tout au long des années 1970 une posture revendicative proche des syndicats salariés, dans une véritable défiance face au pouvoir politique. L'ambiguïté des relations entre le pouvoir politique et les directeurs de théâtre va s'atténuer avec l'arrivée de la gauche en pouvoir en 1981[1]. L'élection de François Mitterrand et la nomination de Jack Lang, homme du sérail culturel2, à la tête du ministère de la Culture, auront raison de la méfiance du secteur théâtral vis-à-vis de l'État. La proximité grandissante des directeurs avec celui-ci va entraîner une détérioration des relations avec les organisations salariales, jusqu'ici assez paisibles.

En 1980, militant pour une réorientation de la politique culturelle du ministre Lecat[3], le SYNDEAC appelle, par la voie de son président Jean-Pierre Vincent, les syndicats de personnels à un vrai consensus de gauche, prônant une alliance objective entre le syndicat patronal et la CGT. La CGT, qui affirme vouloir se battre « pour le développement de la décentralisation mais pas sur le dos des personnels[4] », s'oppose au metteur en scène. En 1982, les syndicats de personnel revendiquent leur part des subventions exceptionnelles allouées depuis l'arrivée de la gauche au pouvoir : ils demandent une augmentation des salaires, bien sûr, mais les revendications touchent également la question du public et de la politique de décentralisation théâtrale. Il est intéressant de voir que dans ces deux exemples, les syndicats de personnel défendent le théâtre populaire et ses fondements contre les directeurs en place,

---

[1] Nous avons précédemment montré que l'ancrage à gauche de ces agents jouait un rôle non négligeable dans leur opposition au champ politique tout au long des années 1970. La victoire de la gauche aux élections de 1981 les met soudain dans une position ambiguë puisqu'ils sont pris entre la tradition d'engagement intellectuel qu'impose leur fonction et une proximité importante avec les fonctionnaires et élus nouvellement en poste.

2 Jack Lang, bien que juriste de formation, s'est fait un nom dans le secteur culturel grâce à la fondation du festival de Nancy, qui a accueilli des artistes d'avant-garde qui ont nettement influencé le renouvellement formel du théâtre des années 1970. Signe de la reconnaissance dont il bénéficiait, il a ensuite dirigé le Théâtre National de Chaillot à Paris.

[3] Ministre de la culture et de la communication entre 1978 et 1981, sous le septennat de Valéry Giscard d'Estaing.

[4]Archives SYNDEAC, AN Art 20090297 / 30

accusés de passivité et d'individualisme depuis l'élection présidentielle de 1981. Cette dichotomie croissante entre personnels et directeurs reflète bien les débats qui ont alors lieu entre vocation sociale du théâtre et problématique de création, entre ascension individuelle d'une carrière et projet de troupe. Cette dichotomie ira en s'accroissant avec la disparition progressive des metteurs en scène issus de la décentralisation dramatique et l'abandon de la logique de troupe puis de l'action culturelle.

Les années 1980 signent l'arrivée au sein du SYNDEAC de jeunes programmateurs formés dans les établissements de la décentralisation[1]. Ni metteurs en scène, ni artistes, ces derniers participent cependant à personnaliser nettement le projet des établissements autour d'un directeur, en défendant une ligne artistique engagée dans l'innovation esthétique. La lettre programmatique rédigée en 1985 par Jacques Blanc, président du SYNDEAC, est à cet égard tout à fait éclairante puisqu'il y parle des directeurs en ces termes : « En revendiquant d'être des lieux de production artistique articulés autour d'un projet artistique personnalisé2, les directeurs esquissent pour certains ou affirment pour d'autres une vocation d'une autre nature au plan national qui les rapproche de ce fait de leurs prédécesseurs de la décentralisation dramatique.3 ». S'affirme ici une revendication pour une autonomie croissante des directeurs d'établissement légitimée à la fois par leur capacité à développer un projet artistique propre et, paradoxalement, par leur positionnement comme héritiers de la décentralisation. Cette dernière, déjà passée à la postérité, devient une référence élevée au rang de mythe tandis que les idéaux qui la fondaient se sont écroulés4.

La résistance des syndicats salariés face au SYNDEAC au début des années 1980 se fonde certes sur une conception très différenciée du rôle social du théâtre et de ses modes d'organisation, mais est également renforcée par le comportement des metteurs en scène et des programmateurs, qui, malgré leur posture patronale, continuent de se penser légitimes pour représenter les personnels et travailleurs du spectacle. Cette situation tient à l'ambiguïté du positionnement des directeurs qui sont eux-mêmes bien souvent salariés par les structures qu'ils dirigent. Leur proximité avec le personnel artistique (comédiens, scénographes, créateurs techniques) avec lequel ils partagent, quand ils sont metteurs en scène, « l'aventure de la

1 Il s'agit de Claude Malric et de Jacques Blanc, élus successivement présidents du SYNDEAC en 1982 puis 1984.
2 C'est nous qui soulignons.
3Archives SYNDEAC, AN Art 20090297 / 30
4 Serge Proust, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de Sociologie*, 2003-1.

création », semble les autoriser à parler au nom du secteur tout entier. Les directeurs en place, en se coupant définitivement de la logique collective de la troupe qui avait fondé le théâtre de la décentralisation, s'imposent pourtant comme patrons d'entreprises culturelles et leurs revendications se démarquent ainsi nettement de celles des salariés du secteur.

Dans le même mouvement, les formes de revendication du SYNDEAC vont évoluer, passant de la manifestation à la négociation puis à la participation aux décisions administratives et politiques : les directeurs du SYNDEAC intègrent peu à peu l'ethos et les pratiques propres aux syndicats patronaux1 et avalisent *in fine* la domination juridique et hiérarchique des metteurs en scène et des programmateurs au sein du champ comme des établissements théâtraux. Pourtant, là encore, les directeurs refusent d'objectiver cette posture patronale de manière individuelle : le Syndicat change de nom en 1984 et, de « Syndicat national des directeurs d'entreprises d'action culturelle », devient « Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles ». Ce changement de nom répond à un double contexte : tout d'abord à l'abandon de la rhétorique animatrice dans une période ou l'artistique est intégré au centre de la démarche des établissements culturels ; ensuite à une tentative d'atténuation de la personnalisation de ces établissements autour de leurs directeurs tandis qu'ils s'affirment *a contrario* comme les chefs incontestés du champ, tant auprès du pouvoir politique et administratif qu'au sein des établissements. Seuls les syndicats salariés semblent résister à cette mainmise.

Le SYNDEAC accroît au même moment son rôle réglementaire, à travers la mise en place de courbes de carrière composées d'échelons précis fortifiant le suivi et l'encadrement des carrières (tant artistiques que techniques ou administratives). La convention collective sera étendue[2] à la totalité des entreprises à caractère artistique et culturel subventionnées en 1994, ce qui va contribuer à renforcer le pouvoir et la légitimité du SYNDEAC et de ses représentants au sein du champ.

II.1.2 - Le secteur institutionnel au cœur du SYNDEAC : la lutte contre les indépendants

Les compagnies indépendantes sont les perdantes du nouvel état des luttes qui se met en place dès 1981 : leur marginalisation est accentuée par le renforcement financier des

1 Michel Offerlé, *Sociologie des organisations patronales*, Repères, La Découverte, 2009.
[2] La convention est dite étendue si elle devient obligatoire dans le champ initialement prévu, et élargie si elle le devient hors de ce champ, professionnel ou territorial.

établissements et donc de la position des directeurs, si bien qu'une opposition presque analogue à celle qui a opposé l'AJT et le SYNDEAC au début des années 1970 ressurgit dans ce nouveau contexte.

Le début des années 1980 voit l'intégration des programmateurs au sommet de la hiérarchie du SYNDEAC : deux directeurs d'établissements vont succéder à Jean-Pierre Vincent en les personnes de Claude Malric, directeur administratif et programmateur du Centre Dramatique d'Orléans (de 1982 à 1984), et de Jacques Blanc, directeur artistique de la Maison de la Culture de Grenoble (de 1984 à 1986). Claude Malric est le premier président à ne pas être metteur en scène. Il incarne la volonté de rassembler les gestionnaires et les artistes, de ramener des gens qui se considéraient comme des *« salariés des Maisons de la Culture ou des Centres d'Action Culturelle pour s'assumer comme des directeurs*[1] *»*. C'est sous sa présidence que le SYNDEAC change de nom, l'objectif étant, de son propre aveu, le passage « d'une organisation à dimension politique revendicatrice, à une chambre patronale, simple partenaire social[2] ». Le caractère institutionnel du syndicat patronal va se renforcer sous la présidence de Jacques Blanc qui assumera justement ce travail de négociation dans une grande proximité avec le ministère de la Culture. La politique de Jacques Blanc est cependant fortement contestée en interne du SYNDEAC par l'intégration d'un groupe plus important de compagnies indépendantes organisé autour d'un nouveau représentant, Denis Guénoun. Cet homme au profil atypique3 est élu en 1987 à la tête du SYNDEAC. S'il est directeur du Centre Dramatique de Reims lors de son élection, il défendra le point de vue des compagnies en faveur d'une indépendance accrue du syndicat face au pouvoir politique. Comme l'explique Kim Eling dans son ouvrage sur les politiques de la culture en France, « les gens, dans une certaine mesure, en avaient assez d'hommes comme Blanc, d'hommes qui agissaient par des manœuvres cachées, impliquant une division importante dans la position du SYNDEAC, ce qui avait contribué à restreindre les solutions proposées à la Direction du Théâtre dans sa politique vis-à-vis des

---

[1] Estelle Pignet, *op.cit.*, p.26.
[2] *Ibid.*
3Denis Guénoun est comédien, metteur en scène puis universitaire ; longtemps directeur de compagnie (de 1974 à 1986), il est nommé directeur du CDN de Reims en 1986 mais ne demande pas le renouvellement de son contrat en 1990. Le CDN de Reims est le seul lieu qu'il ait dirigé. Il revient ensuite à la philosophie. Faiblement intégré dans le secteur théâtral, il positionne sa candidature pour la défense des compagnies.

compagnies1. » La prise de pouvoir des compagnies au sein du SYNDEAC est cependant de courte durée[2].

Les directeurs d'établissements publics reprennent la présidence du SYNDEAC en 1991 quand Michel Dubois est élu à sa tête. Il est le dernier représentant élu de la vieille génération du théâtre décentralisé. Formé au Théâtre National de Strasbourg puis à la Comédie de Saint-Étienne, il a dirigé pendant pas moins de vingt-trois ans la Comédie de Caen. Multipliant les fonctions, il a été comédien, metteur en scène, directeur d'établissement et programmateur. Dans un paysage théâtral français, où les figures de metteur en scène et de programmateur achèvent de se séparer, Michel Dubois est le dernier président du SYNDEAC à endosser une double compétence. Bien qu'issu de la vieille garde, Michel Dubois assume volontiers le caractère patronal de l'organisation. Son appartenance à la génération de la décentralisation ne semble pas avoir été décisive quant à sa prise de fonction en tant que président ; s'il a bénéficié de ressources relationnelles et symboliques liées à ses fonctions passées, c'est cependant sa position de directeur / entrepreneur d'établissement culturel qui paraît expliquer son élection. Il place en effet cette dernière sous le signe de « l'affirmation et du renforcement des responsabilités du SYNDEAC en tant que chambre patronale, ceci tout en confirmant son rôle indispensable d'espace collégial de rencontres et de débats de toutes les composantes du spectacle vivant du secteur public3 ». La dimension entrepreneuriale du spectacle vivant s'affirme nettement à travers les notions d'entreprise et d'expertise, omniprésentes dans son discours d'investiture. Ce sont des directeurs d'institution qui prennent sa suite, à l'exception de Jean Parthenay, administrateur de compagnie, mais qui ne tarde pas à diriger un lieu avec l'artiste qu'il accompagne, Bartabas.

Les présidents successifs du SYNDEAC depuis 1993 (chronologie)

Depuis 1993, le SYNDEAC est été successivement présidé par : Christian Schiaretti (de 1994 à 1995, il est alors directeur metteur en scène du CDN de Reims), Didier Thibaut (de 1996 à 1997, directeur programmateur de la Scène Nationale la Rose des vents à Villeneuve d'Ascq), Jean Parthenay (en 1998 et 1999, alors administrateur de la compagnie Zingaro devenu directeur général de l'Académie du

1 Kim Eling, *The politics of Cultural Policy in France*, Basingstoke, Macmillan, 1999, p.96 et suiv. La traduction est de nous.
2 Le SYNDEAC n'est représenté par un président issu du secteur des compagnies indépendantes qu'entre 1987 et 1990 (Denis Guenoun en 1987, puis Patrick Guinand de 1987 à 1990).
3 AN Art 20090297 / 31

spectacle équestre en 2003), Michel Orier (de 1999 à 2000, alors directeur de la Maison de la Culture d'Amiens), Jean-Claude Fall (de 2000 à 2003, alors directeur du CDN de Montpellier), Stéphane Fievet (de 2003 à 2006, directeur du Salmanazar, Scène conventionnée d'Epernay), Francis Peduzzi (de 2006 à 2007, directeur du Channel, Scène Nationale de Calais), François le Pillouer (de 2007 à 2013, directeur du Théâtre National de Bretagne) puis par Madeleine Louarn (depuis 2013, metteure en scène, directrice du théâtre de l'Entresort à Morlaix).

Cette évolution signe l'institutionnalisation et le renforcement définitif de la fonction de directeur au sein du SYNDEAC après quelques années de lutte pour que la création indépendante des institutions publiques y ait sa place[1]. La présence de la création indépendante à la tête du syndicat n'a en fait été qu'une parenthèse au sein d'un processus de long terme de différenciation et de domination progressive du directeur de théâtre. Même si les compagnies représentent aujourd'hui une part importante des adhérents du syndicat, la représentation publique n'en est pas moins dans les mains des directeurs de lieux qui occupent une place stratégique et hégémonique dans le système de reconnaissance et de consécration théâtrales.

La création du Syndicat national des arts vivants (SYNAVI) en 2004 est un signe intéressant et révélateur des luttes de concurrence et de reconnaissance sévissant. Réunion de compagnies indépendantes, ce syndicat revendique de mettre les artistes au centre du dispositif relatif au spectacle vivant. Leur objectif est de contrebalancer le poids jugé trop important des directeurs d'établissement. Cette initiative vient contester le monopole du SYNDEAC sans pour autant pouvoir le menacer concrètement. Les metteurs en scène et programmateurs qui composent le SYNDEAC et le représentent sont particulièrement intégrés au dispositif de subventionnement, de reconnaissance et de consécration artistique : comme nous l'avons analysé précédemment, leur expertise artistique au sein de l'univers théâtral devient inévitable. Ils sont, à l'image de leur syndicat, devenus des acteurs incontournables pour tout metteur en scène souhaitant réussir au sein du champ théâtral. La création du SYNAVI peut être comprise comme la résurgence du conflit latent entre compagnies et directeurs d'établissements depuis le début des années soixante-dix. La fonction de direction, en se spécialisant et en occupant une

[1] Il s'agit d'une indépendance relative puisque la majorité de ces compagnies sont subventionnées par les pouvoirs publics.

place centrale au sein du champ théâtral, a en effet contribué à marginaliser les acteurs de la création indépendante.

II.1.3 - Le SYNDEAC, interlocuteur principal du ministère

Nous avons montré que, dès sa fondation et bien qu'il se soit construit contre l'État, le SYNDEAC s'est rapidement imposé comme un intermédiaire incontournable entre le secteur théâtral subventionné et les pouvoirs publics. Au début des années soixante-dix, la proximité de divers membres du bureau du syndicat avec les agents de l'État existe: il y a peu de structures subventionnées et leurs directeurs ont de fait des relations étroites avec le ministre ou les membres de son cabinet. Ces relations vont évoluer, passant d'une proximité à une influence concrète du SYNDEAC sur les politiques publiques de la culture.

En dépit de la parenthèse anti-institutionnelle qui anime le syndicat entre 1987 et 1990, la communauté de vues entre État et SYNDEAC se renforce progressivement à compter des années quatre-vingts : Jacques Blanc quitte la présidence du syndicat en 1986 pour rejoindre le Ministère de la Culture ; comme nous le verrons ultérieurement, il ne sera pas le dernier des présidents du SYNDEAC à intégrer un poste au sein des institutions publiques. Au-delà des proximités personnelles, le SYNDEAC, qui s'était donné pour mission la défense des intérêts de la profession, parvient à s'imposer comme un groupe de pression puissant et incontournable. Ainsi en 1986, lorsque le ministère tente de supprimer les aides pérennes aux compagnies en les transformant en aide au projet, le SYNDEAC parvient à faire supprimer cette réforme. Les mobilisations du SYNDEAC prennent le plus souvent la forme de négociations, de réunions, de consultations, et bien plus rarement celle de manifestations (c'est le cas quand la CGT y est associée) : c'est l'indice d'un répertoire d'action discret propre aux organisations patronales et à leurs modes d'action collective[1]. Si le SYNDEAC mène un travail revendicatif efficace, c'est en partie parce qu'il a su s'intégrer au plus haut niveau à un réseau politique central dans la prise de décisions.

Mais la porosité joue dans les deux sens et les pouvoirs publics eux-mêmes parviennent à convaincre le secteur théâtral du bien-fondé de leur conception des politiques culturelles. Ainsi, concernant la mission sociale de l'art : tandis qu'à la fin des années soixante-dix, les directeurs d'établissements s'opposent à une séparation entre action culturelle et création telle

---

1Michel Offerlé, *Sociologie des organisations…, op.cit.*

que le prône l'État, ils reviennent quelques années plus tard sur cette position, rejoignant ainsi les conceptions défendues par l'administration publique. En effet, en 1980, tandis que le ministre de la culture propose la séparation administrative au sein de ses services de l'action culturelle et de la création, Jean-Pierre Vincent s'insurge : « Les créateurs, les chefs d'entreprises culturelles n'ont pas attendu ce gouvernement pour avoir, aussi, des préoccupations sociales. 1». La gauche revient formellement sur cette séparation en 1981 mais consolide à terme la dichotomie entre fonction sociale de l'art et fonction esthétique. Cette position est aujourd'hui largement relayée par le secteur théâtral et fortement ancrée dans les consciences au point que le SYNDEAC ne manque pas de riposter à toute tentative des pouvoirs publics de défendre l'utilité sociale de l'art. « La direction du développement culturel, tout en reconnaissant la place dominante de la création dans nos établissements, insiste sur des notions de « rapport social avec la création », commande et rentabilité sociale, fonctionnement pluridisciplinaire, entreprises comme outils centraux de la vie culturelle locale. Ainsi se profile une volonté de socialisation de l'Art qui nous demanderait de devenir les relais de la politique définie par le ministère et orchestrée par une direction attrape-tout [2]»

Dans ce contexte, l'adhésion au SYNDEAC est un atout considérable : le syndicat assure à ses représentants la fortification d'un rapport tout à fait privilégié à la puissance publique, qui détient elle-même aujourd'hui deux des clefs essentielles de la consécration, la direction d'un lieu et le subventionnement. Le SYNDEAC permet aux individus qui y ont des responsabilités de se positionner au centre d'un réseau professionnel, de jouer de leur influence auprès des pouvoirs publics et d'accélérer ainsi le processus de leur consécration. En raison de son élargissement et de sa capacité à influer sur les décisions, le SYNDEAC devient au cours des années quatre-vingt-dix un intermédiaire absolument incontournable dans le champ théâtral, à la fois pour l'État, les organisations salariales et les metteurs en scène travaillant dans le cadre de compagnies indépendantes.

La convention collective signée par les partenaires sociaux en 1985 est élargie par le Ministère du Travail en 1994 à tous les établissements subventionnés du secteur culturel. Elle devient applicable dans toutes les entreprises dont l'activité principale est « la création, la production ou la diffusion de spectacles vivants et qui est subventionnée directement par l'État

1 AN Art 20090297 / 31
2 Déclaration de Claude Malric, président du SYNDEAC, lors d'une Assemblée Générale, juin 1983 (AN Art 20090297 / 3)

et/ou les collectivités territoriales ». Son champ d'application passe d'environ 200 entreprises à plus de 4.000 structures. Le SYNDEAC devient ainsi un prescripteur essentiel des normes qui s'appliquent aux institutions comme aux compagnies, délimitent de nouvelles pratiques et professionnalisent les métiers de la création et de l'action culturelle. Ces nouvelles normes spécialisent progressivement les différentes fonctions administratives, techniques et artistiques au sein de l'univers théâtral. Des formations adéquates accompagnent ce processus. Cette professionnalisation des parcours aboutit à une transformation des modes de production en séparant de manière définitive les fonctions de création de celles d'action culturelle, et imposent le metteur en scène comme chef « naturel » du dispositif de création.

II.2 – Une porosité croissante entre dominants du champ théâtral et fonctionnaires d'État

Si l'intégration au SYNDEAC offre un espace d'intermédiation entre champ artistique et champ politique tout à fait précieux pour les agents en présence en ce sens où il leur octroie un capital relationnel décisif dans la mise en norme de la création comme dans l'obtention de positions hégémoniques, certains agents vont développer une relation privilégiée avec les pouvoirs publics et ce, en dehors du SYNDEAC. Inscrits dans un processus qu'on pourrait qualifier d' « auto-intermédiation[1] », ils parviennent ainsi à « contrôler les conditions de leur propre valorisation[2] ».

II.2.1 - Le rôle des fonctionnaires du ministère de la Culture : du champ théâtral au champ administratif, et vice-versa

Une fois nommé ministre de la culture, Jack Lang va avoir à cœur d'intégrer dans son ministère des professionnels du champ théâtral qui vont contribuer à légitimer son action. Nous avons mentionné dans la trajectoire de Jacques Blanc son passage au sein du ministère de la Culture en tant que chargé de mission. Son parcours est emblématique de l'influence croissante des pouvoirs publics sur la réussite d'une carrière ainsi que de la porosité de points de vue qui

[1] Olivier Roueff, "Les mécanismes de valorisation à l'épreuve des systèmes d'intermédiation", in Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (dir.*), Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2014, p.185-202
[2] *Ibid.*

s'impose peu à peu à partir des années 1980 entre les champs artistique et politico-administratif. Quand il est élu président du SYNDEAC, Jacques Blanc est directeur, avec Georges Lavaudant, de la Maison de la Culture de Grenoble et son action est relayée sur tout le territoire national en raison de leur personnalité et de la radicalité dont ils font preuve dans la gestion de l'établissement[1]. Leur projet, malgré les dissensions dont il fait l'objet au sein du champ théâtral, est soutenu par les pouvoirs publics, au premier rang desquels le ministère de la Culture. Pourtant, et restant en cela fidèle aux antiennes du théâtre public, Jacques Blanc considère que son mandat à la tête du SYNDEAC a été celui d'un résistant face au pouvoir politique : en entretien, il se rappelle de la décision prise en Assemblée Générale de publier une tribune dans *le Monde* dénonçant l'austérité budgétaire générale et plus spécifiquement celle imposée au secteur culturel ; Blanc fait alors le choix d'indiquer le nom des signataires au bas de l'article, plutôt que de signer au nom du syndicat patronal.

> *« Le titre ça devait être « Lang Mitterrand la création fout le camp », enfin ce genre de truc... Tu n'imagines pas le nombre de gens dont le nom était là, qui ont appelé Lang pour leur dire qu'ils étaient pas d'accord avec ça. Là, j'ai dit, Syndeac, terminé pour moi, je m'en vais... C'est-à-dire qu'on prenait des positions dans les AG, tu vois, donc tout le monde y allait, ok, mais par contre, mettre ça sur la place publique, alors là...*[2] *»*

S'il cite cette anecdote pour signifier son attitude contestataire, il oublie de prendre en compte le différentiel de position qui mettait en réalité les signataires sur un pied d'inégalité. L'absence de concertation pour citer individuellement les signataires a provoqué l'ire des membres du SYNDEAC et tout particulièrement des moins intégrés institutionnellement qui craignaient pour leur carrière. Pour Blanc, apposer les noms individuels des signataires lui permettait en revanche de relativiser sa part de responsabilité en tant que président du syndicat.

Quelle que soit la sincérité de son combat, sa posture publique d'opposition au pouvoir politique est contredite par sa position institutionnelle et sa grande proximité avec les services du ministère de la Culture : lorsque, en 1986, il décide de quitter la maison de la culture de Grenoble, il se voit proposer une mission ponctuelle au sein des services de la direction du théâtre.

---

[1] Les archives des différentes revues que nous avons consultées font Étatde nombreux articles traitant de la maison de la culture de Grenoble comme modèle des nouvelles politiques culturelles menées.

[2] Entretien avec Jacques Blanc, 6 mai 2014, Paris. Précisons que Jacques Blanc m'a tutoyée tout au long de l'entretien alors que nous ne nous connaissions pas. C'est un indice tout à la fois de l'intégration des normes sociales caractéristiques au champ artistique et de la décontraction propre aux dominants.

« - On a décidé d'arrêter avec Lavaudant, et donc le ministère nous a fait une proposition, j'ai dit je veux un placard doré, je veux un an de placard doré sinon je vais devenir fou. J'ai fait un an de mission et c'est comme ça que j'ai atterri à Brest…

- C'était quoi cette année de mission ?

- Payée par le ministère de la Culture. J'ai écrit beaucoup mais sinon ma mission c'était surtout une façon de me dire placard doré quoi […] J'étais embauché par le ministère. Mais j'ai refusé d'avoir un bureau. J'ai dit vous me donnez l'argent, je me démerde. Je veux pas rentrer dedans…1 »

Cette année de mission – si elle lui paraît rétrospectivement « horrible » en raison de la concurrence qui règne entre les agents qui sont missionnés par le pouvoir politique[2] – est un sas d'attente qui lui permet par la suite d'accéder à la tête du Quartz à Brest, dont il conservera la direction jusqu'à sa retraite.

Bernard Dort, dont nous avons abordé la trajectoire à plusieurs reprises dans cette thèse, en tant qu'universitaire, dramaturge et critique théâtral, va lui aussi intégrer le ministère à la fin des années 1980. Il remplace Robert Abirached[3], lui-même homme du sérail culturel, à la tête de la direction du théâtre. Dort est nommé en 1987 : tandis qu'il avait lutté contre l'institutionnalisation du théâtre au début des années 1970 au sein de la revue *Travail Théâtral*, il justifie cette prise de position par l'idée que « le théâtre est chose publique » et « qu'au moment où chacun a tendance à se replier sur soi, où [lui] aussi [il a] tendance à [se] contenter de [sa] situation de spectateur singulier, il [lui] faut affronter les problèmes au niveau de l'État[4] ». Cette posture nous indique tout à la fois la croyance chez les agents dominants du champ dans le rôle de l'État comme agent protecteur des artistes, en même temps qu'elle est un signe fort de la légitimité acquise, voire de la naturalisation, de l'intervention des pouvoirs publics en matière culturelle.

La porosité entre champ théâtral et champ politique s'intensifie dans les années deux mille et ce particulièrement au sein du SYNDEAC. Stéphane Fiévet, élu président du SYNDEAC en 2003, quitte cette fonction trois ans plus tard en raison de sa nomination au poste

---

[1] *Ibid.*

[2] « Ils avaient peur de moi, Abirached pensait que j'étais un sous-marin pour prendre son poste... » (entretien avec Jacques Blanc, *op.cit.*). Si Jacques Blanc n'a, semble-t-il, jamais souhaité pérenniser son travail au ministère, sans doute trop contraignant relativement à ses expériences précédentes, cette anecdote nous indique en revanche que son profil pouvait correspondre aux attentes du ministère.

[3] Sur la trajectoire de Robert Abirached, voir chapitre 5.

[4] Chantal Meyer-Plantureux, *Bernard Dort, un intellectuel singulier*, Seuil, 2000.

de chargé de mission au sein du ministère de la Culture et de la communication ; Michel Orier (président de 1999 à 2000) est nommé directeur général de la création artistique au sein du même ministère en 2012. Ce processus touche aussi aujourd'hui logiquement les collectivités locales qui ont un impact de plus en plus important sur les politiques culturelles: Irène Basilis, directrice du SYNDEAC à partir de 2008, est nommée conseillère culture de Jean-Jack Queyranne à la Région Rhône-Alpes en 2012. Les convergences fortes observées entre l'État et le SYNDEAC soulignent que, paradoxalement, l'autonomie de la fonction de « directeur » au sein de l'univers théâtral a pour corollaire une hétéronomie croissante vis-à-vis de l'État (qui offre des possibilités de carrière au directeur comme entrepreneur artistique individuel).

II.2.2 - L'importance du maintien de relations privilégiées à la puissance publique dans le processus de consécration des carrières (1981-1990)

La mobilité des agents les plus intégrés au champ théâtral vers le champ politico-administratif n'est pas le seul facteur d'hétéronomisation du secteur : en effet, la nomination d'agents issus du sérail au sein du ministère de la Culture contribue à naturaliser l'existence de relations entre les deux champs en même temps que leur nécessité se renforce puisque l'État est le principal pourvoyeur des positions dominantes au sein de l'espace théâtral. Ainsi, le maintien de relations privilégiées à la puissance publique devient un enjeu de consécration voire protège d'une relégation hors du sérail institutionnel puisque c'est « le degré d'intégration au sein de l'État [qui devient] le principal critère de hiérarchisation interne[1]». C'est à travers les entretiens que nous avons menés auprès des membres de notre cohorte que le phénomène apparaît le plus clairement et ce, même chez les plus désajustés.

Henri Dégoutin souligne ainsi l'influence de Jack Lang dans le maintien de sa position institutionnelle. Malgré une opposition assez nette entre les deux hommes en terme esthétique, leur implantation commune en Lorraine à un moment donné semble avoir influencé le choix de Lang. Dégoutin se rappelle que, malgré la réticence qu'il avait à l'égard du ministre (« J'avais fait ma croix sur le personnage[2] »), ce dernier s'était finalement avéré assez bienveillant à son égard :

---

[1] Gérard Noiriel., « L'institutionnalisation du théâtre français et ses effets sur la définition légitime de la création », *Revue internationale de philosophie*, 2011/1 - n° 255, p. 65-83.
[2] Entretien avec Henri Dégoutin, Nancy, 5 mai 2014.

« Ceci dit, quand il est devenu ministre de la culture, je l'ai rencontré une fois à l'occasion d'un déplacement de Mitterrand où j'étais invité aussi, et il m'a dit oh, écoutez, je vais vous faire avoir un peu plus de sous…[1] *».*

Dégoutin bénéficie en effet peu de temps après d'une augmentation de subventions avant de s'installer au théâtre de la Manufacture à Nancy, devenu Centre Dramatique National, en 1984. Bien sûr, Dégoutin ne doit pas cette promotion à sa seule implantation lorraine – elle est plutôt justifiée par sa spécialisation dans le théâtre pour l'enfance et la jeunesse qui devient une catégorie à part entière au sein de l'administration étatique au cours des années 1980 – mais il est certain que l'intérêt que porte Jack Lang à ce territoire a pu jouer en sa faveur et a contribué à retarder son éviction de la fraction la plus institutionnalisée du champ[2]. Nous avons également mentionné le soutien de Robert Abirached, alors directeur du théâtre au sein du ministère, à l'égard de Guy Rétoré qui, menacé de licenciement à la fin des années 1970, retrouve une position centrale à partir des années 1980, à travers la construction du théâtre de la Colline dans le XXe arrondissement de Paris[3].

Si la proximité au ministère paraît essentielle aux membres les plus désajustés de notre cohorte, elle est également une garantie de pérennité professionnelle et de liberté artistique pour les agents les plus reconnus. La trajectoire de Jean-Pierre Vincent dans les années 1980 est à cet égard édifiante. Il est nommé administrateur[4] de la Comédie Française en 1982 par le ministre de la culture, et également soutenu par Michel Rocard qu'il a rencontré à l'occasion des réunions du commissariat au plan. Cette nomination est perçue comme un fait du prince tant au sein de la troupe que dans la fraction plus réactionnaire du théâtre classique, auquel la Comédie Française est affiliée : « Les premières années de Mitterrand, c'était la guerre civile, hein, dans le monde culturel en particulier. Et alors j'étais entre des gens qui pensaient que cette maison n'était pas digne de moi et des gens qui pensaient que je n'étais pas digne de cette maison5 ». Sa proximité avec l'État contribue cette fois à le disqualifier ; il tâche de retourner le stigmate en montant des spectacles ancrés dans une grande radicalité esthétique (il met

---

[1] *Ibid.*
[2] Rappelons que Dégoutin est dès cette époque fortement disqualifié artistiquement (voir chapitre 2).
[3] La construction du théâtre de la colline dans le XXe arrondissement est en réalité pour le ministère un moyen de renvoyer Rétoré au Théâtre de l'Est Parisien pour récupérer le label de Théâtre National et l'attribuer à un candidat de son choix. Mais la manœuvre bénéficie malgré tout à Rétoré qui évite ainsi un licenciement et une radiation du champ.
[4] A la comédie française, on qualifie d' « administrateur » le directeur artistique de la troupe et du théâtre. Jean-Pierre Vincent y est à la fois metteur en scène et programmateur en ce sens où il invite d'autres metteurs en scène à diriger la troupe.
[5] Entretien avec Jean-Pierre Vincent, *op. cit.*

notamment en scène des textes contemporains, en opposition à la tradition du répertoire classique de la comédie française). Quand il quitte la Comédie Française en 1987, le ministère de la Culture lui propose une subvention pour sa compagnie, qu'il refuse. Il nous indique qu'à l'époque, il ne « voulait pas être comme tout le monde », refusait le « systématisme » des aides. Un emploi de professeur au conservatoire d'art dramatique de Paris et des aides ponctuelles de l'État (« Je leur avais dit, je veux pas de subventions mais le jour où j'aurai besoin de 500.000 francs, je vous les demanderai ») lui permettront de continuer son activité. Il s'agit sans doute pour Jean-Pierre Vincent d'affirmer son indépendance après une période où il a été fortement critiqué par d'autres agents du champ théâtral en raison de sa proximité au pouvoir politique et ce, malgré la radicalité apparente de sa démarche. Il nous dira en entretien, « ce qui est drôle c'est que quand je suis dans l'institution, c'est là que je fais les spectacles les plus radicaux, et quand je suis en indépendant, c'est là que je fais les spectacles les plus cool », expliquant cet état de fait par le plaisir qu'il prend à travailler sans les contraintes d'un lieu. Peut-être pouvons-nous ajouter que chez cet homme qui s'est toujours distingué par sa posture rebelle, le choix de l'institution se devait d'être atténué par des partis-pris esthétique et politique radicaux.

Si l'institution représente une contrainte, elle offre cependant des conditions de création confortables qui vont régulièrement amener Jean-Pierre Vincent à prendre la tête d'établissements culturels. Lorsqu'en 1989, Patrice Chéreau quitte le Centre Dramatique de Nanterre-Amandiers, Jean-Pierre Vincent n'est pas officiellement candidat à sa succession. Mais Chéreau lui suggère, malgré la multiplicité des candidatures, de reprendre son projet1. Ils semblent convaincre facilement Lang du bien-fondé de leur démarche puisque ce dernier nomme rapidement Vincent à la tête du théâtre. La carrière de Jean-Pierre Vincent est en tous points jalonnée par le soutien de l'État qui lui assure la direction d'un établissement à peu près quand il le souhaite et lui propose de subventionner sa compagnie à chaque fois qu'il reprend son indépendance (« Alors là, je l'ai négociée dure la subvention, en partant de Nanterre ! »). Avoir dirigé un établissement offre non seulement une position très dominante dans l'espace théâtral le temps d'un ou plusieurs mandats mais assure également la pérennité du soutien de l'État et ce, jusqu'au bout d'une carrière. Jean-Pierre Vincent n'est que le premier des metteurs en scène directeurs à bénéficier de ce régime de faveur ; ce système se généralise ensuite à partir

1 Il s'agit de conserver une troupe d'acteurs fidèles avec quelques vedettes : « - Pourquoi vous aviez cette idée de monter cette troupe avec un acteur de cinéma, pourquoi revenir à ça ? - Parce que je succédais à Patrice qui avait usé et abusé de la chose, et que on attire pas les mouches avec du vinaigre et que la réputation de Nanterre était absolument établie là-dessus » (entretien avec Jean-Pierre Vincent, *op.cit.*).

des années 1990[1]. C'est au fond comme si ces metteurs en scène, en offrant leurs compétences à l'État, avaient gagné le droit d'être en quelque sorte titularisés et bénéficiaient à ce titre de subventions perpétuelles.

L'État s'est ainsi assigné un rôle de protection des metteurs en scène les plus intégrés au système institutionnel. Ce rôle a été progressivement naturalisé par les agents du champ théâtral et la proximité à l'État est devenue ainsi un enjeu vital dans la gestion d'une carrière. Aujourd'hui, avoir un contact en « centrale », c'est-à-dire non pas seulement auprès d'une DRAC mais au sein du ministère de la Culture, est considéré comme un atout important qui permettrait d'obtenir une oreille attentive et assurerait la pérennité des subventions allouées. Cette perception nous paraît s'être renforcée avec l'accroissement de la concurrence entre agents du champ pour bénéficier de l'attention des inspecteurs ou des conseillers sectoriels[2].

Les agents dont nous avons évoqué la trajectoire ont su participer à leur auto-intermédiation en ce sens où ils ont pu assurer le maintien de leur propre valeur en endossant eux-mêmes le rôle du programmateur ou en développant une relation privilégiée à l'État sans être forcément partie-prenante d'un intermédiaire collectif (syndicat). Leur position dominante est également le plus souvent assurée par le soutien d'experts artistiques et culturels qui fondent la légitimité de leur domination.

III- L'émergence des experts artistiques et culturels

Les années 1980 voient l'émergence de nombreux experts en esthétique qui viennent orienter ou avaliser les choix qui sont opérés par les programmateurs comme par les pouvoirs publics. Par leur position d'intermédiaires entre artistes, programmateurs et champ politique, ils participent ainsi à la légitimation des normes esthétiques qui ont cours ainsi qu'à l'organisation du champ. Experts universitaires ou journalistes (III.1), leur influence s'objective

---

[1] Il est désormais considéré comme « normal » qu'un directeur de Centre Dramatique puisse, quand il quitte ses fonctions, bénéficier d'une subvention très importante pour sa compagnie et ce, quel que soit son âge.

[2] L'idée est communément admise qu'avoir un soutien au sein du ministère plutôt qu'en DRAC assurerait la pérennité des subventions et une attention marquée au travail artistique. Si l'analyse que nous faisons de la carrière de Jean-Pierre Vincent nous indique le poids du ministère dans la gestion des carrières, il n'est pas dit qu'un simple contact, même haut placé, puisse suffire à assurer les arrières de nombre de metteurs en scène ; il faudrait pour le savoir prendre également en compte le niveau de contrainte budgétaire et organisationnel dans lequel les haut-fonctionnaires prennent les décisions.

dans les commissions institutionnelles mises en place sous l'égide du ministère de la Culture à la fin des années 1980 (III.2).

III.1- L'émergence de potentiels experts artistiques : évolution des champs des études théâtrales et de la critique dramatique (1980-1990)

Le fondement de l'institutionnalisation croissante du champ théâtral dans les années 1980 trouve sa justification dans la qualité des spectacles et des artistes soutenus par l'État. C'est à ce titre que les experts artistiques sont des intermédiaires décisifs puisqu'ils légitiment tant les positions occupées par les dominants que les choix faits par les pouvoirs publics dans la hiérarchisation qu'ils opèrent des carrières. L'université et la presse en sont des vecteurs importants.

III.1.1 - La croissance des arts du spectacle à l'Université

Nous avons montré que quand, dans les années 1970, la discipline des études théâtrales prend son essor, elle se structure dans l'opposition entre un théâtre proche de la pratique, incarné par le Centre expérimental de Vincennes, et une conception plus théorique du théâtre, défendue par la Sorbonne Nouvelle (Paris 3 Censier). Malgré cette dichotomie, les tenants de la discipline tachent de la définir et de la délimiter de manière homogène à partir de la deuxième moitié des années 1970[1].

L'Association pour la Défense et le Développement de l'Enseignement du Théâtre dans l'Université Française (ADDETUF), fondée en 1972, va tenter de donner une définition commune des missions d'un enseignant de théâtre, et va en outre travailler à établir les études théâtrales comme un domaine spécifique de recherche auprès des autres disciplines comme auprès des pouvoirs publics. L'opposition entre Vincennes et Sorbonne ne se résout pas sur le premier point en raison du refus de la Sorbonne, plus légitime sur le plan académique, de s'ouvrir à des espaces de réflexion plus marginaux tandis que les enseignants de Vincennes militent pour un apprentissage hétérogène de la discipline. Cependant, les deux camps opposés

[1] La plupart des données qui illustrent cette partie sont issues du mémoire de Quentin Fondu, *L' « invention » de la discipline universitaire des études théâtrales en France (1948-1981)*, mémoire de Master 2 de l'EHESS, mention sociologie (dir. G.Sapiro), 2014.

s'accordent sur l'autonomisation et l'affirmation de la discipline : ils insistent sur la nécessaire représentation de la section du théâtre au sein du CNRS, sur la systématisation d'un enseignement théâtral dans le deuxième degré et le primaire ainsi que sur une harmonisation des formations universitaires avec les écoles professionnelles. Ces trois points d'accord soulignent le processus de professionnalisation que la discipline des études théâtrales souhaite initier. Ce processus passe d'abord par l'autonomisation de la discipline vis-à-vis notamment des lettres ; et ensuite par la constitution de débouchés professionnels pour les étudiants qui suivent la voie des études théâtrales : c'est à ce titre que les universités vont commencer à développer des formations à l'animation puis, comme nous l'avons abordé précédemment, à la médiation culturelle. La première formation à l'animation voit le jour en 1975 à Vincennes. Elle sera suivie par l'explosion de ce type de formations dans les années 1980, qui vient à la fois légitimer le caractère professionnel des études théâtrales en même temps qu'elle risque de fragiliser l'autonomie intellectuelle de la discipline. Jean-Pierre Sarrazac, ancien directeur de l'UFR d'études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle, le souligne dans un entretien mené par Quentin Fondu dans son mémoire :

> *« Quand j'ai été directeur de cette UFR [d'études théâtrales], plus de trois ans et demi ou quatre ans, j'ai dû me battre pour maintenir son autonomie parce qu'on voulait déjà faire une grande UFR avec le cinéma, la communication puis cette chose horrible et rampante, la médiation culturelle. Et qui prend de l'importance parce qu'elle nous fait croire qu'elle a des débouchés*[1] *».*

Il s'agit alors, comme le relève Quentin Fondu, de s'assurer « l'ouverture d'un marché spécifique », tant du côté du monde universitaire que du monde artistique. L'ambivalence entre autonomisation académique et hétéronomisation vis-à-vis du champ théâtral est constitutive des études théâtrales. On retrouve cette ambivalence dans le profil des enseignants recrutés : la discipline commence à se reproduire au début des années 1980 en ce sens où les premiers diplômés d'études théâtrales deviennent eux-mêmes enseignants ; mais les intervenants artistes sont encore largement intégrés au cursus.

Nous avons précédemment montré que les premiers agents qui investissent les études théâtrales sont eux-mêmes situés au croisement des champs théâtral et universitaire, où ils trouvent une double légitimité. Sarrazac comme Dort sont également intégrés au champ de la

[1] Entretien de Quentin Fondu avec Jean-Pierre Sarrazac, 21 mars 2014 (Quentin Fondu, *op.cit.*, p.155).

critique théâtrale. Nous verrons ultérieurement que la revue *Théâtre / Public*, créée dans les années 1970, va se pérenniser jusqu'à aujourd'hui dans une alliance objective entre des universitaires, qui trouvent là des débouchés à leur discipline, et des metteurs en scène, qui y fondent leur légitimité intellectuelle. Cette position double n'est pas aisée à tenir entre deux champs dont les modes de reconnaissance sont très différenciés ; la légitimité des études théâtrales repose tout à la fois sur son autonomisation, imposant aux agents qui s'en réclament de jouer le jeu propre au monde universitaire[1], en même temps que les pouvoirs publics vont favoriser à partir des années 1980 le rapprochement avec le champ théâtral.

Jack Lang, devenu ministre de la Culture, va contribuer à inscrire la relation entre études théâtrales et pratique théâtrale dans l'institution. Lui-même titulaire d'un doctorat en droit relatif aux relations entre théâtre et État, il s'est légitimé au sein du champ théâtral à travers la défense du théâtre universitaire dans le cadre du festival international de Nancy. Son engagement dans le champ théâtral porte la marque de sa génération qui suggère une relation forte entre théorie théâtrale et pratique du jeu et de la mise en scène. Lang va ainsi contribuer à objectiver cette relation dans les politiques qu'il mettra en œuvre dès 1981. Dans un entretien accordé par Jack Lang à la journaliste Pascale Lismonde en 2002, l'ancien ministre insiste sur l'importance que revêt à ses yeux la relation entre champ universitaire et champ théâtral :

> *« Je me suis beaucoup battu pour que le théâtre, en particulier, et les arts en général entrent à l'université. Il me semblait anormal que le théâtre soit absent des études et des pratiques universitaires. Ce fut un combat de plusieurs années. Les choses ont changé, mais, à l'époque, on considérait que ce n'était pas la vocation de l'université. Certes, il y avait des exceptions, comme l'Institut d'études théâtrales de Censier [Paris 3 Sorbonne Nouvelle], à Paris, ou quelques théâtres universitaires, ici ou là. Moi-même, j'ai créé à Nancy un Centre universitaire international d'études théâtrales […] Ainsi, nous avions créé des liens avec Bernard Dort et l'Institut d'études théâtrales de Censier[2] ».*

Jack Lang va prolonger sa conception d'une défense du théâtre au cœur de l'enseignement par le développement d'un plan en faveur de l'enseignement artistique à l'école. Si la

---

[1] Quentin Fondu cite par exemple un universitaire reconnu du champ des études théâtrales qui insiste sur le fait que « ce n'est pas le même monde » ainsi que sur l'importance de « joue[r] le jeu de l'université » (Quentin Fondu, *op.cit.*, p.161).

[2] Pascale Lismonde, « Entretien avec Jack Lang », *Les Arts à l'école : Le Plan de Jack Lang et Catherine Tasca*, Gallimard, coll. Folio, 2002.

problématique de l'enseignement artistique à l'école est soulevée dès la fin des années 1960[1], Jack Lang contribue à accentuer ce mouvement. Une mission des enseignements artistiques est créée en mars 1982, et elle est suivie par un accord écrit entre le ministère de l'éducation nationale et celui de la culture insistant sur la nécessité d'une collaboration accrue entre les deux instances. Dans le courant de la même année, une option « théâtre expression dramatique » est créée dans les lycées qui le souhaitent. Il s'agit ici de proposer aux lycées une sensibilisation au théâtre qui passe tout à la fois par l'apprentissage du jeu et par l'appréhension de l'histoire et des théories du théâtre. L'option est animée par des professeurs de français qui suivent une formation spécifique organisée par l'Institut d'Etudes théâtrales de Paris 3 puis, de plus en plus, par Vincennes (qui propose une appréhension moins théorique du théâtre). Le processus d'inscription des arts à l'école restera en réalité très limité mais aura des répercussions majeures sur la disciplines des études théâtrales : d'une part, les options « théâtre » qui se développent contribuent à constituer des cohortes de futurs entrants dans la discipline ; ensuite, de manière plus générale, la défense d'une socialisation aux arts dès l'école va s'imposer dans l'esprit des agents du champ théâtral comme dans l'esprit des agents en charge des formations à la médiation culturelle qui auront à cœur de théoriser et de professionnaliser la relation du public scolaire aux œuvres. Ce travail de mise en relation entre l'école et le théâtre, opéré par des agents formés à l'Université, se renforce d'autant plus – et souvent au détriment des publics non scolaires - que les enseignants de lettres du secondaire facilitent sa mise en œuvre en raison de la bonne connaissance qu'ils ont de tous ces champs[2].

Ce processus d'intégration des théories théâtrales à l'école contribue à fortement légitimer la discipline et ce d'autant que la demande émane des pouvoirs publics eux-mêmes. L'espace de reconnaissance ainsi constitué ne fonctionne cependant que dans une relation d'interdépendance avec le champ théâtral. Le renforcement des arts du spectacle au sein de l'Université comme vis-à-vis des pouvoirs publics et des professionnels du champ théâtral contribue à construire la figure des spécialistes en esthétique théâtrale qui sont à même de jouer les intermédiaires entre les différents champs susnommés en raison de leur position particulière. Ce mouvement de spécialisation en expertise esthétique est renforcé par les programmateurs, souvent eux-mêmes issus de formations en études théâtrales, ainsi que par l'existence de revues

[1] Est notamment créée une option Arts au baccalauréat de lettres en 1967.
[2] Ils connaissent l'univers scolaire pour y enseigner, sont pour beaucoup issus de double cursus lettres et études théâtrales, ont pour la plupart pratiqué le théâtre en amateur et représentent enfin une proportion non négligeable du public des établissements théâtraux publics.

situées à la lisière des champs artistique et universitaire[1]. Cette presse spécialisée est certes pourvoyeuse d'expertise mais est actuellement fragilisée.

III.1.2 - La fragilisation d'une critique dramatique pourtant de plus en plus décisive

Les critiques de théâtre agissent comme intermédiaires à double titre : leurs articles orientent les spectateurs dans le choix des pièces qu'ils iront voir, en même temps qu'ils représentent une caution artistique non négligeable auprès des instances consécratrices (programmateurs et directeurs d'établissements comme pouvoirs publics). Malgré cette fonction double, la presse dramatique est, à partir des années 1980, dans une situation paradoxale : la multiplication des intermédiaires comme l'accroissement de l'offre de spectacles rend sa fonction primordiale pour les artistes qui souhaitent être repérés comme pour les directeurs qui cherchent à remplir leurs salles, et c'est pourtant à partir de cette période qu'elle est fortement fragilisée et ce, tout particulièrement au sein de la presse généraliste.

L'observation que nous avons menée a mis en exergue l'importance accordée à la presse au sein des compagnies théâtrales. L'enjeu principal d'une « première » (la première représentation d'un spectacle, qu'on qualifie de « création ») est de faire venir les individus qui seront à même d'assurer une vie pérenne au spectacle présenté. Les administrateurs ou chargés de diffusion travaillent ainsi à contacter les programmateurs, la presse et les représentants institutionnels (élus, conseillers au sein des administrations, experts). Les critiques permettent à un spectacle d'être repéré par les programmateurs au cœur d'une offre devenue pléthorique et sont un gage de qualité artistique auprès des pouvoirs publics qui subventionnent[2].

Dans ce contexte, la presse locale et la presse nationale ne jouent pas tout à fait le même rôle. La presse locale permet de renseigner le public sur l'existence d'une offre en même temps que sur sa qualité. Il ne faut pas cependant lui dénier son caractère consécrateur : si les journaux nationaux opèrent comme des prescripteurs incontournables à la fois en raison de leur diffusion comme de la renommée de leurs critiques, les critiques régionaux représentent la première étape vers une reconnaissance plus large. Ainsi traditionnellement, les articles de presse sont pour les

---

[1] Nous faisons notamment référence à *Théâtre / Public* ainsi qu'à *Alternatives théâtrales*, revues qui, si elles ont un tirage limité, sont lues à la fois par les universitaires et par la fraction la plus intellectualisée du champ théâtral (dramaturges, metteurs en scène situés dans un théâtre de recherche).

[2] Nous avons précédemment montré que l'Étatse fonde dès les années 1960 sur les articles parus dans la presse pour effectuer ses choix. Les articles sont également un moyen de les justifier.

compagnies autant de points de repère qui jalonnent toutes les étapes de leur développement, de la presse locale à la presse nationale, voire à la presse spécialisée.

Si la presse nationale a toujours dominé ses équivalents régionaux, il est ainsi important de souligner le travail de repérage qui était effectué par certains journalistes locaux, dès les années 1950 : par exemple, Jean-Jacques Lerrant, journaliste au *Progrès* de Lyon, a été la première plume à écrire sur Roger Planchon, qui lui en est resté reconnaissant toute sa vie[1]. Il faut cependant signaler l'important changement qui s'est opéré dans les profils recrutés au sein des journaux. Souvent lettrés, issus de l'université, les critiques jouaient auparavant un rôle de soutien et d'encouragement de certaines démarches artistiques face aux autorités locales. Aujourd'hui, ce sont des journalistes moins spécialisés dont le rôle principal est de repérer des compagnies et de trancher en faveur de celles qui sont considérés comme les plus méritantes[2].

Cette évolution du rôle du critique est à comprendre en relation avec les changements qui s'opèrent dans la presse écrite à partir du début des années 1980. Les difficultés de la presse quotidienne payante ont pour effet un changement important des rubriques culturelles en terme tant de contenu que de forme. Cette évolution va contribuer à affaiblir la figure et la position du critique théâtral. Dans la presse régionale comme dans la presse nationale, le cinéma concurrence tout d'abord lourdement le théâtre : considéré comme plus populaire (et, dans le cas de la presse nationale, moins parisien) et touchant donc un lectorat plus large, le nombre de pages consacrées au cinéma s'accroît nettement au détriment des celles traitant de l'actualité théâtrale[3]. Au sein des journaux locaux, la critique théâtrale ne fait plus l'objet d'une spécialité mais dépend du goût du critique culturel pour le spectacle. Si la spécialisation disciplinaire est bien conservée au sein de la presse nationale avec le maintien que quelques figures connues de la critique théâtrale[4], le théâtre est en revanche relégué dans des sous-rubriques dont la taille est

---

[1] Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires*, Plon, 2004.

[2] Voir Nathalie Gendre, *Le statut du théâtre dans la presse française*, Projet personnel de fin d'études, ENSATT, 2005. Catherine Guidoni fait par ailleurs à peu près le même constat dans sa thèse concernant le début du XXe siècle. Elle souligne que, jusqu'au début du siècle dernier, le critique était « comme le chef de file des grands courants artistiques, son influence sur les auteurs était culturelle, presque spirituelle, elle s'exerçait sur la pensée critique ou créatrice. La critique de l'après-guerre ne guide le lecteur que dans le choix d'un divertissement occasionnel. Son influence ne s'exerce plus que sur le lecteur et pour une soirée» (Catherine Guidoni, *La critique dramatique au 20ème siècle*, Thèse sous la direction d'André Tissier, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris III, 1977, p. 34-35).

[3] Ce phénomène est également visible dans l'émission de référence qu'est *Le Masque et la plume* diffusée sur France Inter depuis 1955. Tandis que la critique théâtrale était l'objet de la majorité des émissions diffusées jusque dans les années 1970, la proportion s'est inversée puisque le cinéma occupe désormais deux émissions sur quatre, au détriment du théâtre et de la littérature qui ne font l'objet que d'une émission sur quatre.

[4] Parmi quelques noms encore connus, nous pouvons citer Armelle Héliot pour *le Figaro*, Gilles Costaz pour *Politis*, Jean-Pierre Leonardini pour *l'Humanité*, René Solis pour *Libération*, etc.

fortement réduite, ce qui favorise le développement d'articles courts et informatifs au détriment de critiques plus étayées.

Une étude de l'Institut Français de la Presse[1] montre que si, au sein du journal *Libération*[2], de 1986 à 1996, dans une surface globale du journal relativement stable, l'espace consacré au spectacle vivant avait augmenté de 12,4%, en revanche, en 1996, le théâtre représentait 24,7 % de cette place contre 35,2% en 1986. Outre la concurrence des autres disciplines (principalement la musique et la danse), la raréfaction du théâtre dans la presse nationale est plus importante qu'il n'y paraît : si la plupart des journaux et magazines nationaux ont développé à partir des années 1990 des suppléments culture à même de faire face au foisonnement de spectacles, le développement de ces suppléments hebdomadaires a contribué à renforcer le caractère informatif de ces articles au détriment de leur rôle critique et consécrateur.

La presse spécialisée qui survit difficilement grâce à un lectorat passionné mais restreint ne peut jouer le même rôle consécrateur que la presse généraliste en raison de sa diffusion limitée à une fraction seulement de la profession[3]. Les revues les plus spécialisées, situées à la lisière des champs académique et théâtral, comme *Théâtre / Public* ou *Alternatives Théâtrales*, parviennent à subsister en raison du soutien financer octroyés par des établissements culturels (le Théâtre de Gennevilliers pour *Théâtre / Public*) ou des centres de recherches, mais ont un effet prescripteur moindre (sans pour autant être nul) sur les programmateurs car elles ne traitent le plus souvent que d'un théâtre très intellectualisé. Leur pouvoir prescripteur est en revanche probablement plus important sur les pouvoirs publics qui peuvent là légitimer intellectuellement les démarches des artistes qu'ils subventionnent[4].

---

[1] Etude de l'Institut Français de la presse publiée en 1996.
[2] Le journal était particulièrement réputé pour la place qu'il accordait à la culture dans ses pages.
[3] Les journaux culturels gratuits dans les villes (dont l'exemple le plus connu est *La Terrasse* à Paris), s'ils sont quelque part consécrateurs, restent un support informatif plus que critique, et ont un poids somme toute relatif, ne serait-ce parce qu'un soupçon ne peut s'empêcher de planer sur l'indépendance de critiques, financées par des insertions publicitaires issues des pièces critiquées.
[4] Fin 2004, le Centre National du Théâtre recense 117 revues vivantes liées au théâtre, dont un nombre infime est disponible en kiosque. Parmi elles, se trouvent surtout des revues interdisciplinaires comme *Mouvement*, (revue trimestrielle d'abord consacré à la danse et qui s'est ouvert à l'ensemble du spectacle vivant et des arts plastiques) *le Matricule des Anges* (revue bimestrielle sur les auteurs), *Cassandre* (revue trimestrielle axée sur la politique culturelle et les différents courants théâtraux) ou la revue d'origine belge *Alternatives Théâtrales*, qui existe depuis 1979. On trouve aussi de multiples revues très spécialisées, consacrées aux différents secteurs du spectacle vivant comme *l'Actualité de la Scénographie* ou *La Scène* ; ces revues s'adressent à des publics spécifiques, des niches professionnelles précises. Leur comité de rédaction est souvent composé autant d'hommes de presse que de praticiens ou de théoriciens du théâtre. *Alternatives Théâtrales* est par exemple co-dirigé par Bernard Debroux,

Paradoxalement, c'est l'affaiblissement de la position du critique dramatique au sein du champ journalistique qui va contribuer à l'asseoir comme un prescripteur d'autant plus incontournable que ses critiques se font rares. Le journaliste dramatique devient ainsi un intermédiaire clef entre artistes et instances de consécration : cette position sera même objectivée par la nomination de certains d'entre eux au sein de commissions d'experts venant valider les choix opérés par les pouvoirs publics.

III.2- Les commissions d'experts ou l'art de déléguer le jugement

III.2.1 - La notion d'expertise appliquée au champ théâtral : la rationalisation de l'intervention des pouvoirs publics

L'expert se caractérise par la « détention d'un savoir spécifique, de compétences techniques et/ou méthodologiques mises au service d'une action, en réponse à une demande sociale et/ou politique, publique ou privée[1] ». Irène Théry définit l'expertise comme une « activité particulière d'exercice diagnostique du savoir en situation problématique, dans le cadre d'une mission intégrée à un processus décisionnel dont l'expert n'est pas maître[2] » ; d'après cette définition, l'expert agit en qualité d'arbitre qui, grâce aux savoirs qu'il a précédemment acquis, peut aider les décideurs (le plus souvent appartenant au champ politique) à prendre des décisions de la manière la plus neutre et rationnelle possible. L'expert, s'il est un spécialiste de sa discipline, change momentanément de rôle en ce sens où le devenir de ses propositions lui échappe : les décisionnaires les prendront ou non en considération, et les traduiront ou non en actes.

Gérard Mauger a proposé une typologie des rapports que les sociologues entretiennent avec le champ politique ; il distingue l'autonomie, l'engagement et l'expertise, celle-ci résultant de la confiance que certains sociologues accordent à « la direction "éclairée" des élites dirigeantes », soucieux par là même de les aider dans le rendu de leurs décisions et dans la mise

---

fondateur du Centre Dramatique de Namur et George Banu, essayiste et professeur d'Etudes Théâtrales à Paris III. Nicolas Roméas, journaliste pour la rubrique théâtre de *France Culture*, est à l'origine de la revue *Cassandre*.

[1] Ludivine Bantigny, « Usages, mésusages et contre-usages de l'expertise. Une perspective historique », *Histoire@Politique* 2/2011 (n°14), p.3.

[2] Irène Théry, « Expertises de service, de consensus, d'engagement : essai de typologie de la mission d'expertise en sciences sociales », *Droit et Société*, 60, 2005.

en œuvre de leurs actions[1]. L'analyse que le sociologue fait de son champ professionnel peut tout à fait être transposée au champ théâtral : plusieurs agents du champ ont été appelés à devenir experts pour le compte des pouvoirs publics au nom d'une compétence particulière acquise au fil de leurs expériences.

Dans un contexte de rationalisation de l'action publique[2], conjugué à une institutionnalisation croissante du champ théâtral, les pouvoirs publics ont à cœur de légitimer leur intervention[3], tant auprès des artistes et des agents du champ, qu'auprès des élus et des électeurs. La présence d'experts permet de justifier les dépenses du ministère auprès des élus en même temps qu'elle neutralise et atténue le caractère arbitraire de l'intervention de l'État aux yeux du monde artistique.

Ces experts sont en partie recrutés chez les critiques dramatiques ou les chercheurs en arts du spectacle et en études théâtrales ; la fonction d'expertise est également parfois pourvue par des agents directement intégrés au champ, à savoir des programmateurs et des metteurs en scène. Ces différentes figures peuvent faire valoir des connaissances multiples, tant artistiques qu'institutionnelles, professionnelles ou politiques. Leur position d'expert contribue, nous le verrons, à légitimer non seulement les pouvoirs publics pour lesquels ils mettent à profit leurs connaissances, mais également, en renforçant la légitimité de l'institution, à renforcer leur propre position institutionnelle d'intermédiaire. En effet, avec l'autorité du spécialiste que sa spécialisation même lui confère, « l'expertise provoque une évidence de compétence tendant à faire croire que tout parti pris serait neutralisé par le savoir[4] ». Si, pour Walter Lippmann[5], les experts font preuve de leur capacité à servir l'intérêt général en évitant de service leurs propres intérêts, en revanche John Dewey[6] est beaucoup plus critique à leur endroit : ce dernier assure

---

[1] Gérard Mauger, « Pour une sociologie de la sociologie. Notes pour une recherche », L'homme et la société, n°131, janvier-mars 1999, p. 104.
[2] Voir Delphine Dulong, *Moderniser la politique. Aux origines de la Ve République*, L'Harmattan, coll. Logiques politiques, 1997 ; concernant le champ théâtral, voir la thèse de Serge Proust dont est issu sont ouvrage *Le comédien désincarné* (*op.cit.*) : Serge Proust, *La rationalisation de l'activité théâtrale : autonomie artistique et intervention publique*, thèse de sociologie sous la dir. de François Dubet, Université de Bordeaux 2, 1999.
[3] Comme l'a montré Vincent Dubois, la légitimité de l'intervention publique en matière culturelle n'est pas acquise et nécessite d'être constamment justifiée afin d'assurer les artistes de leur autonomie et de leur liberté (Vincent Dubois, *op.cit.*)
[4] Ludivine Bantigny, « Usages, mésusages et contre-usages de l'expertise. Une perspective historique » *op.cit.*
[5] Walter Lippmann, *Public Opinion*, New York, Mc Millan, 1922.
[6] John Dewey, *The Public and its problems*, New York, Henry Holt, 1927. Et sa traduction française, John Dewey, *Le public et ses problèmes*, Folio Essais, 2005 (chapitre IV, « L'éclipse du public », pp.198-236).

que les experts, en dernière instance, en viennent toujours à « défendre le point de vue qui les avantage et qui conforte leur positionnement social comme professionnel[1] ».

III.2.2 - L'institutionnalisation de l'expertise artistique

Le recours à des experts coïncide avec l'intensification de l'intervention de l'État dans les années 1980 : l'augmentation du budget et du nombre de compagnies impose aux pouvoirs publics de justifier des choix qui sont opérés. On peut en outre faire l'hypothèse que la porosité des liens entre certains directeurs d'institution et de hauts-fonctionnaires du ministère de la Culture nécessite d'être contrebalancée par l'établissement de jugements objectifs. Forts d'un soutien assez partagé au sein du monde artistique, les élus et agents administratifs de la gauche de gouvernement ont en outre très certainement à cœur de protéger leur réputation précédemment acquise de défenseurs des arts et de la liberté de l'artiste[2].

Si des artistes ou des animateurs avaient déjà conseillé l'État en matière culturelle dans les années 1970[3], ils l'avaient souvent fait à titre individuel, sans être nommé durablement dans une commission dont la constitution était réglementée. Dans les années 1980, ces commissions se pérennisent et certains membres de notre cohorte sont régulièrement appelés à donner leur avis éclairé au titre de leur expérience passée. C'est le cas de Guy Rétoré qui est intégré à partir de 1981 à une Commission « animation », ou encore, plus tardivement, de Jacques Blanc qui acceptera de siéger au sein du conseil de la création artistique[4] initié par Nicolas Sarkozy. Jean-Pierre Vincent intégrera également au titre d'expert artistique le Commissariat au Plan présidé par Michel Rocard au début des années 1980. Ces commissions, au caractère conjoncturel, ont le plus souvent pour ambition de répondre à un « problème » précis qui s'est constitué dans un contexte politiquement situé. Elles viennent en général accorder une légitimité au pouvoir politique qui tente de mettre en avant un aspect de sa politique.

---

[1] Voir Michael Schudson, « The Trouble with the Experts – and Why Democracies Need Them », *Theory and Society*, n° 5/6, december 2006 et Joëlle Zask, « Pourquoi un public en démocratie ? Dewey versus Lippmann », *Hermès,* n°31, CNRS éditions, janvier 2002.

[2] Nous avons précédemment montré que le parti socialiste fonde sa politique culturelle dans les années 1970 sur le respect de la liberté de l'artiste face à une droite gouvernementale accusée de s'immiscer dans le travail des artistes (en réduisant les budgets ou en imposant un travail d'action culturelle au détriment de la création). Voir chapitre 4.

[3] Parmi les membres de notre cohorte, c'est le cas de Didier Béraud et de Philippe Tiry (voir chapitre 5).

[4] Ce conseil, dirigé par le producteur de cinéma Marin Karmitz, a regroupé une quinzaine de « personnalités » du monde culturel. Il a abouti à la rédaction de 10 propositions susceptibles de favoriser la création contemporaine.

C'est le cas de la commission « animation » qui est réunie dans un contexte de forte disqualification des pratiques d'action culturelle, tandis que Jack Lang travaillait à valoriser la création et à élargir la définition légitime de l'art en délaissant *in fine* le travail de mise en relation avec le public. Tandis que les syndicats salariés contestaient le pouvoir accordé aux metteurs en scène au nom d'un retour vers l'animation, cette commission devait répondre aux attentes des désajustés du champ théâtral. L'intégration d'un metteur en scène comme Rétoré au titre d'expert du « problème » de l'animation était en réalité une manière de justifier la politique existante : Rétoré incarnait certes une perception ancienne de l'animation en raison de sa trajectoire passée, mais il était également représentatif d'une génération de metteurs en scène fortement institutionnalisée et dépendante de l'État. Comme Dewey le suggère[1], on peut difficilement imaginer que son point de vue sur l'animation contredise sa position et déconsidère donc l'opposition entre animation et création : loin de contester l'absence de politique du ministère en matière de pratiques d'animation, Rétoré défendra un maintien du statut de l'artiste tout en insistant sur la nécessité d'élargir les publics[2]. Cette posture s'explique par l'inconfort de sa position à l'époque : tandis qu'il a fondé sa réputation sur son travail précédent d'animation au cœur des quartiers populaires de Paris, il bénéficie de l'institutionnalisation qui a cours dans les années 1980 et qui contribue à pérenniser sa position de directeur (tandis que cette dernière avait été nettement fragilisée pendant les années 1970). Redevable de cette position aux pouvoirs publics bien plus qu'à ses pairs (la qualité des spectacles de Rétoré est alors contestée), Rétoré n'a en réalité d'autre choix que d'avaliser discrètement la politique qui a contribué à le maintenir à un poste avantageux et ainsi à revenir sur les idéaux qui avaient fondé et guidé sa perception de l'animation[3].

Dans les trois cas que nous mentionnons (ceux de Guy Rétoré, de Jacques Blanc et de Jean-Pierre Vincent), la position d'expert dans des commissions informelles ou à visée politique est rarement perçue de manière positive par les autres agents du champ qui soupçonnent les personnalités nommées d'une hétéronomie trop marquée avec le pouvoir politique. Jacques

---

[1] John Dewey, *op.cit.*
[2] Entretien avec Guy Rétoré, 12 février 2014.
[3] Si sa présence au sein de la Commission de l'animation a été abordée sereinement durant notre entretien, Rétoré m'appellera le lendemain pour préciser sa position actuelle. J'avais en effet pointé la possibilité d'une contradiction entre les pratiques sur lesquelles Rétoré avait fondé sa réputation (troupe implantée dans un quartier populaire de Paris, importance du travail d'animation locale) et sa position dans les années 1980 qui s'était institutionnalisée. Au téléphone, Guy Rétoré m'indique avoir « trahi » pour conserver sa position : « Au fond, on a trahi, notre génération a trahi, mais je crois que je n'avais pas le choix à l'époque, je devais finir ma carrière… ».

Blanc a ainsi fait l'objet d'importantes critiques et ce tout particulièrement en raison de sa collaboration avec un gouvernement de droite.

Si la position de Jean-Pierre Vincent au sein de la Commission du plan paraît avoir été moins critiquée (et ce probablement en raison de sa légitimité précédemment acquise comme président du SYNDEAC), il est cependant accusé d'avoir profité de sa proximité avec Michel Rocard pour obtenir la direction de la Comédie Française. Les agents sont suspectés de détourner le jeu des nominations des réels critères sur lesquels il devrait être fondé, à savoir celui de la qualité artistique et des compétences relationnelles nécessaires à la direction d'un établissement. Si la prise de position d'experts au sein de commissions ponctuelles est en quelque sorte accusée de fausser le jeu de la concurrence, ce ne sera pas le cas des commissions d'experts qui se mettent en place et se pérennisent au sein des DRAC à partir du début des années 1990.

A partir de la déconcentration de l'aide aux compagnies théâtrales en 1984[1], le ministère va avoir à cœur de légitimer les directions régionales des Affaires culturelles (DRAC) auprès des équipes artistiques. Si la gestion et l'administration du ministère sont bien déconcentrées, en revanche les logiques de consécration qui président au subventionnement des compagnies trouvent elles leur ancrage à Paris : ce sont les inspecteurs nationaux qui, détachés en région, jugent de la qualité artistique d'un spectacle et opèrent donc la répartition des subventions. Des conseillers sectoriaux sont peu à peu mis en place : les conseillers théâtre, danse ou musique qui voient le jour doivent répondre à la multiplication du nombre de spectacles et assurent, de par leur présence lors des représentations, les artistes du bien-fondé de leurs décisions. A partir du début des années 1990, le ministère adjoint à ces conseillers des experts eux-mêmes sectorisés et recrutés parmi les professionnels du champ artistique élargi[2]. Les comités d'experts qui sont alors constitués doivent donner un « avis consultatif sur l'intérêt artistique des activités de création des compagnies théâtrales professionnelles qui sollicitent une aide[3] ». Ils doivent tenir compte de l'activité dramatique de la compagnie dans la région mais également « à l'échelle nationale ou internationale[4] ». La composition de ces comités est laissée à la discrétion du directeur régional des affaires culturelles qui choisit et nomme les experts pour une durée de

[1] La circulaire du 3 mars 1984 relative à la « déconcentration de l'aide aux compagnies théâtrales » a pour objectif l'application de la loi Defferre au sein du ministère de la Culture.
[2] Note du 3 mars 1994 relative à la « constitution et au fonctionnement des comités d'expert ».
[3] Extrait de la circulaire actuellement en vigueur n°168350 du 12 mai 1999 relative à l'aide apportée par l'Étataux compagnies dramatiques professionnelles pour leurs activités de création et de diffusion.
[4] *Ibid.*

deux ans. Il est cependant préconisé de n'y nommer « ni élus ni fonctionnaires es qualité » puisque le recours au comité « doit permettre d'apporter, en toute indépendance, un fondement technique à des décisions individuelles[1] ». Il est par ailleurs spécifié que pour garantir l'indépendance des experts, leurs travaux doivent rester confidentiels.

La « technicité » du travail des experts vise ainsi à objectiver le jugement artistique des pouvoirs public et à le légitimer dans un contexte de multiplication des propositions artistiques et d'augmentation de la concurrence entre compagnies. Si les experts n'ont qu'un avis consultatif, cette position leur donne en revanche un pouvoir accru qui démultiplie les effets de leur position.

III.2.3 - De la légitimité de l'expertise artistique : le directeur, deux fois juge et une fois partie

Si la nomination d'un agent dans un comité d'experts lui accorde à la fois du prestige et un pouvoir important, le poids de chacun des experts est en réalité pondéré par sa position même dans le champ théâtral.

Une analyse rapide de la composition du comité d'experts en vigueur dans la Région Rhône-Alpes en 2005 nous indique la pluralité des agents investis du rôle d'expert : sur les vingt-cinq nommés, on trouve quatre metteurs en scène directeurs d'établissement (dont trois directeurs de CDN), dix programmateurs (parmi lesquels deux sont issus d'un Centre Dramatique, deux d'une Scène Nationale, les autres dirigent des scènes dites conventionnées[2]), deux administrateurs de Centre Dramatique, huit enseignants (issus du secondaire comme du supérieur, cinq sont professeurs de lettres, deux de théâtre et un de sociologie) et un journaliste culturel. Il est couramment admis parmi les artistes que l'avis de chacun des experts varie fortement en fonction de sa position et influence du coup plus ou moins la décision des pouvoirs publics. Les professeurs sont ainsi jugés de peu de poids face aux programmateurs. On aurait pu attendre que ces comités soient composés majoritairement d'universitaires en études théâtrales et de journalistes dramatiques en raison de leur statut d'intellectuel qui pouvait les amener assez « naturellement » à occuper ces positions d'experts : appelés à témoigner lors de colloques ou de rencontres professionnelles, régulièrement amenés à produire des enquêtes

---

[1] *Ibid.*

[2] Les scènes conventionnées sont soutenues par l'État en raison de la spécificité de leur programmation artistique : le conventionnement opère par discipline (dans, théâtre musical, etc.). L'État consacre par là même le travail d'un programmateur en direction de mouvements artistiques particuliers.

pour le compte du ministère de la Culture, les critiques et les universitaires sont pourtant minoritaires dans les comités d'experts institutionnels. La présence en nombre d'artistes et surtout de programmateurs nous indique *a contrario* l'importance croissante des critères de professionnalité pour juger du travail d'une compagnie : on ne juge pas seulement les qualités artistiques d'un metteur en scène mais également ses dispositions à intégrer le paysage institutionnel et à se constituer un réseau de production et de diffusion.

Le soutien aux compagnies est en effet pensé en termes de parcours et d'évolution et leur passage par des établissements reconnus est ainsi un gage essentiel de qualité, dont le jugement peut essentiellement être émis par ceux qui détiennent les clefs de l'institution. En tant qu'experts, ils doivent juger de la qualité artistique des metteurs en scène (afin de « favoriser l'émergence de nouveaux talents[1] ») en même temps qu'ils doivent s'assurer de la solidité administrative et budgétaire des compagnies (puisque l'objectif affiché est de consolider leur statut dans un cadre contractuel) et préjuger des dispositions des artistes à investir une position plus importante (« distinguer les artistes qui pourraient se voir confier, à un moment donné de leur parcours, la responsabilité d'une institution[2] »).

Les comités d'experts ne contribuent cependant pas seulement à attester des dispositions à une carrière : signe de leur pouvoir et de leur influence, leur présence contribue parfois à atténuer voire à contourner les critères objectifs de subventionnement. Pour être conventionnée, une compagnie doit justifier de tournées suffisantes (120 représentations en 3 ans sont requises) : la compagnie que j'ai eu l'occasion d'observer pendant plusieurs années a été conventionnée malgré une diffusion assez restreinte de ses spectacles et ce, probablement grâce au soutien du comité d'experts qui avait souligné la singularité du travail du metteur en scène et le renouvellement qu'il opérait en terme d'esthétique théâtrale. En voulant assouplir des critères que d'aucuns jugeraient rigides, le comité d'experts contribue à légitimer des critères subjectifs de subventionnement. L'objectivation du jugement esthétique par ces programmateurs assure en réalité la perpétuation de formes et de goûts institués comme légitimes par l'institution et les agents qui la dominent.

En attestant la qualité des spectacles qu'ils contribuent parfois à programmer dans leur établissement, les directeurs (qu'ils soient programmateurs, administrateurs ou metteurs en scène) contribuent à asseoir leur propre légitimité esthétique et s'octroient un pouvoir de vie ou

---

[1] Circulaire n°168350, *op.cit.*
[2] *Ibid.*

de mort sur les compagnies et ce, à plusieurs titres. Ils ont le pouvoir de la programmation de leurs spectacles dans leur établissement, un capital relationnel qui leur permet d'assurer un bouche-à-oreille autour de certaines œuvres, et enfin leur .travail d'expert influence les choix opérés par les pouvoirs publics pour subventionner (ou cesser de subventionner) une compagnie. L'emprise des directeurs d'établissements publics sur le champ artistique est d'autant plus importante que, comme nous l'avons montré précédemment, l'État leur assure une carrière pérenne. Cet état de fait n'est guère contesté que par la fraction la plus dominée du champ théâtral, celle qui ne brigue pas l'institution en raison de la faible qualité de son réseau de production et de diffusion. Ce système institutionnel rendant le coût d'entrée très élevé, on pourrait imaginer que la fraction la plus jeune du champ se rebelle également face à ces programmateurs : le rajeunissement des directeurs ces dix dernières années a contribué à atténuer les critiques à l'endroit du secteur institutionnel auparavant décrié pour la présence de « vieux pontes[1] » à la tête des institutions. Et si, comme nous l'avons observé, nombre de compagnies (jeunes ou moins jeunes d'ailleurs) dénoncent le comportement autocratique des programmateurs, nul ne souhaite se les mettre à dos tant ils détiennent les principales clefs d'accès au champ théâtral et à la reconnaissance des pairs.

Leur statut d'expert leur donne en outre une légitimité scientifique et technique qui rend la dénonciation de l'arbitraire plus difficile encore. Si les programmateurs sont accusés d'être coupés des réalités financières des compagnies et des artistes en général, et d'imposer des contraintes à la liberté de création, eux seuls peuvent cependant assurer des conditions de production confortables et la promesse d'une reconnaissance nationale.

Conclusion du chapitre 6 :

En abordant les pratiques et les fondements organisationnels des activités des intermédiaires, nous avons mis en exergue le renforcement de l'institutionnalisation et de la professionnalisation du champ théâtral à partir des années 1980. Ce chapitre s'est attaché à montrer que ce double processus a été corroboré par la multiplication des agents qui se sont intercalés entre le public et les artistes et entre les créateurs et l'État.

---

[1] Expression fréquemment utilisée au sein du champ et visant à disqualifier les directeurs de centres dramatiques les plus âgés, en poste depuis de nombreuses années.

Nous avons d'abord montré que la relation entre artistes et publics, si elle s'opérait jusque dans les années 1970 soit de manière directe (dans les troupes), soit par le biais d'un animateur, lui-même souvent situé à la jonction des champs artistiques et sociaux (dans les établissements culturels), devient l'apanage d'agents spécialisés à partir des années 1980. Cette spécialisation, déjà amorcée à la fin des années 1970 à travers la professionnalisation et l'homogénéisation des pratiques d'animation, s'institutionnalise et se cristallise par la suite en deux figures distinctes, le programmateur et le responsable des relations publiques. Le premier, souvent directeur d'établissement, repère les artistes, distribue leurs productions, et contribue ainsi au processus de consécration et de construction des carrières. Le recentrement de son activité sur les problématiques artistiques le dévie de son travail de mise en relation avec des spectateurs qu'il conçoit comme des récepteurs de l'innovation et qu'il prend en compte de manière différenciée en fonction de sa position dans le champ et de la réputation de l'établissement qu'il dirige. Le travail d'animation – qu'on qualifie peu à peu de médiation puis de relations publiques – échoit à des personnels situés au bas de l'organigramme des établissements. Les « RP » ont en charge le travail de médiation entre l'œuvre et un public : ils doivent élargir la base socio-professionnelle du public en même temps qu'assurer à l'artiste une bonne réception de son œuvre. Le processus de professionnalisation qui affecte ces métiers à partir des années 1980 (à travers des formations universitaires) contribue à systématiser le métier autour d'une conception très segmentée des publics. La délégation de la relation au public contribue tout d'abord à marginaliser le jugement du public dans les modalités de consécration propres au champ. Elle institue par ailleurs le programmateur comme un agent essentiel de la reconnaissance et contribue, dans un contexte de multiplication de l'offre artistique, à la mise en place d'une concurrence accrue entre artistes pour l'accès aux positions légitimes.

Si le processus de consécration d'une mise en scène ou d'une carrière prend désormais appui davantage sur le jugement des programmateurs que du public, les pouvoirs publics contribuent également à la réussite des parcours artistiques à travers un système de subventionnement fortement institutionnalisé. L'accès au champ politique devient primordial et nécessite un capital relationnel qui peut être investi grâce à des intermédiaires collectifs. L'appartenance au SYNDEAC offre ainsi à ses membres les plus intégrés une proximité à l'État qui peut s'avérer très protectrice. L'institutionnalisation du champ amène le syndicat à assumer davantage son caractère patronal et les modes de revendication qui y sont associés ; composé des membres les plus intégrés du champ théâtral, le syndicat contribue à imposer les normes des agents les plus dominants (programmateurs, metteurs en scène directeurs) à la totalité de la

profession. Si le SYNDEAC est vecteur d'une certaine porosité des relations entre champ théâtral et pouvoirs publics, les relations individuelles des agents les mieux dotés du champ avec certains fonctionnaires permettent en outre de comprendre comment des points de vue autrefois opposés commencent à s'accorder, jusqu'à la naturalisation de l'intervention de l'État en matière culturelle.

Enfin, si l'État parvient à s'instituer comme producteur de normes spécifiques au champ culturel, c'est également parce que les élus comme les fonctionnaires travaillent à partir des années 1980 à la légitimation des choix qui sont opérés : des experts issus du champ théâtral comme de champs annexes (champ universitaire et champ journalistique dont nous avons vu dans les chapitres précédents qu'ils se sont constitués dans une grande hétéronomie avec le champ théâtral) contribuent à objectiver la réussite institutionnelle de certains agents au détriment d'autres et encore une fois à naturaliser certaines formes de talent et de consécration.

Tous ces intermédiaires que nous avons abordés, faisant le lien entre artistes, publics et champs politique et administratif monopolisent les espaces de consécration et verrouillent ainsi l'accès à la reconnaissance sous ses multiples formes : les artistes sont tributaires de ces intermédiaires pour obtenir une reconnaissance du public, une reconnaissance institutionnelle ou encore une reconnaissance par les pairs. Le multipositionnement, qui concernait jusqu'à la fin des années 1970, une poignée de metteurs en scène, est désormais l'apanage d'agents qui ne sont pas forcément artistes : ils sont programmateurs, critiques ou universitaires et contribuent, pour les plus dotés d'entre eux, à imposer une définition légitime de la création et à organiser la concurrence des artistes pour un accès à la parole publique dans un espace fortement délimité institutionnellement. Ceux qui s'écartent des carrières types sont marginalisés artistiquement et ne peuvent pas tout à fait prétendre à un même degré de consécration.

On retrouve là le principe de l'homologie structurale conceptualisé par Bourdieu[1] selon lequel les agents socialement dominants dans un champ collaborent avec les agents dominants d'autres champs. L'institutionnalisation du champ théâtral nous permet de valider cette conclusion de manière éclairante : les metteurs en scène ou les programmateurs situés au haut de la hiérarchie institutionnelle ont un accès facilité au champ politique et renforcent par ce moyen leur propre pouvoir. L'homologie structurale est également valide dans la relation qui

[1] Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'État*, Paris, éd. Minuit, 1989.

s'institue au public, et l'intermédiaire, grâce aux positions qu'il cumule, en est le « magicien ». Comme l'explique Olivier Roueff, « c'est essentiellement par [la] médiation [des intermédiaires] que sont construites et prescrites […] les normes spécifiques du champ en gestation. Ce faisant, les intermédiaires sont en quelque sorte les "magiciens" de l'homologie structurale, c'est-à-dire des spécialistes de sa production puisque ses effets n'adviennent pas "magiquement" d'eux-mêmes. Au fil d'un intense travail collectif tantôt coopératif, tantôt concurrentiel d'ajustements, d'échecs répétés et de réussites exploitées, ils transforment des conditions sociales de possibilité virtuelles en une mise en correspondance pratique – et, en réalité, jamais parfaitement homologue, ce qui constitue l'un des ressorts de la dynamique de transformation des champs – entre l'espace des publics et l'espace des producteurs[1] ».

L'hypothèse d'une homologie entre artiste et public est à notre sens fondamentale car elle permet de comprendre comment le désajustement entre des pratiques de plus en plus éloignées des publics les plus populaires et des discours postulant le caractère émancipateur du théâtre a pu être justifié. La constitution d'un public de connaisseurs n'est pas étrangère à la consécration et à l'institutionnalisation de l'avant-garde[2]. C'est ce que nous allons aborder dans le septième et dernier chapitre de cette thèse.

[1] Olivier Roueff, « La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181-182, mars 2010, p. 34-59.
[2] Voir notamment William Weber, « "Le savant et le général" Les goûts musicaux en France au XVIIIe siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010/1 n° 181-182, p. 18-33.

Chapitre 7

L'engagement sans le peuple
Héroïsation de l'artiste, constitution d'un public « savant » et marginalisation du public populaire

> *« Quel rapport y'a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art ? Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux. Exactement ce que Paul Klee voulait dire quand il disait "Vous savez, le peuple manque". Le peuple manque et en même temps, il ne manque pas. Le peuple manque, cela veut dire que cette affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et un peuple qui n'existe pas encore n'est pas et ne sera jamais claire. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse pas appel à un peuple qui n'existe pas encore. » Gilles Deleuze,* Qu'est-ce que l'acte de création ?

Dans les chapitres précédents, nous nous sommes attachés à saisir la place et le rôle du « peuple » dans les représentations véhiculées par les artistes et dans leurs pratiques de mise en scène ou de direction d'établissement. Nous avons montré que le public, supposé incarner le peuple, est resté un enjeu de légitimité important, mais qu'il a été marginalisé dans son rôle prescripteur par les artistes comme par les intermédiaires qui se sont progressivement imposés.

Si le rôle du public a évolué, on peut se demander si les transformations du champ théâtral ont également affecté sa composition. La composition du public est en effet primordiale et ce, pour deux raisons principales. La première tient bien entendu au constat de la réussite ou de l'échec de la démocratisation culturelle, supposé justifier l'intervention publique. La seconde tient à la bonne réception de la production artistique. La constitution d'un public de « connaisseurs » permet en effet d'assurer l'adhésion des spectateurs à toutes les formes

d'innovation. Car, « pour que les œuvres soient admirées, il faut [bien] qu'un public soit préparé à les admirer[1] ».

Dans les années 1980, le processus d'institutionnalisation et de professionnalisation qui se renforce contribue à inscrire le rapport au public dans cette double dimension. D'un côté, l'artiste est investi par le pouvoir politique d'un rôle social d'une ampleur inédite qui repose tout à la fois sur la croyance en les vertus émancipatrices de l'art et sur l'idéal de la démocratisation culturelle. C'est une des raisons de l'explosion des fonctions de médiation dans les théâtres.

D'un autre côté, la professionnalisation qui touche les secteurs artistiques ainsi que l'héroïsation[2] des artistes par le pouvoir politique contribuent à renforcer l'autonomie du champ théâtral vis-à-vis du public : la hiérarchisation au sein du champ dépend désormais davantage du jugement d'intermédiaires et d'experts autorisés à consacrer ; la complexification des modes d'organisation dans les établissements tend à éloigner les metteurs en scène de leur public ; enfin, le phénomène de sacralisation de l'œuvre et de l'artiste – sur laquelle nous reviendrons dans le présent chapitre – tend à resserrer les activités du champ sur les stricts enjeux de création et d'innovation.

La fonction symbolique du public, renforcée par les attentes politiques, contraste assez nettement avec une radicalisation de l'autonomie du champ théâtral. Ce constat appelle plusieurs interrogations auxquelles ce chapitre va tenter de répondre.

Il interroge d'abord sur la réalité d'une homologie structurale[3] entre la fraction dominante de la production artistique (celle qui est programmée dans les établissements subventionnés) et le

---

[1] Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015.

[2] Dans le dictionnaire Larousse, le terme « héroïsation » est défini comme « l'assimilation d'un homme à une divinité ». Le héros est plus généralement un homme qui se distingue par sa « force de caractère », sa « grandeur d'âme », sa « haute vertu ».

[3] Pour Pierre Bourdieu, « l'ajustement de la production à la consommation résulte pour l'essentiel de l'homologie structurale entre l'espace de production (le champ artistique) et le champ des consommateurs (c'est-à-dire le champ de la classe dominante) : les divisions internes du champ de production se reproduisent dans une offre automatiquement (et aussi pour une part consciemment) différenciée qui va au-devant des demandes automatiquement (et aussi consciemment) différenciées des différentes catégories de consommateurs. Ainsi, […] chaque classe de clients peut trouver des produits à son goût et chacune des classes de producteurs a des chances de rencontrer […] des consommateurs pour ses produits. » (Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs », *Questions de sociologie*, Paris, éd. Minuit, 1980, p.207-215). Le phénomène d'homologie structurale a probablement été favorisé, dans le champ théâtral par l'activité des intermédiaires, réputés « favoriser la correspondance entre des catégories de biens culturels et des catégories de consommateurs » (Wenceslas Lizé, «

public. Nous y répondrons à travers une analyse historique de la composition du public dans ces théâtres. Afin de saisir au mieux son évolution, nous proposons de la situer sur le temps long de notre analyse, entre 1945 et la période la plus récente (I).

Ce constat interroge également les pratiques des agents du champ théâtral. Il s'agit là de comprendre comment la sacralisation du créateur dans le discours public dans les années 1980 a favorisé le renforcement de la singularité des postures et a, dans le même mouvement, entraîné la valorisation d'un public susceptible de recevoir les nouveautés esthétiques (II). De manière induite, il nous faut saisir la manière dont les publics non-initiés (le plus souvent, les publics populaires) ont été appréhendés à cette même époque (III).

L'évolution qui se fait jour dans les années 1980, vers une sacralisation de l'artiste et une marginalisation des publics populaires, va provoquer de nombreuses réactions à la fin de la décennie, tant de la part d'une fraction du champ universitaire[1] qu'à l'intérieur du champ théâtral. Nous tacherons de comprendre comment les metteurs en scène y répondent à partir du début des années 1990, en fonction de leurs positions respectives dans le champ (IV).

Dans ce dernier chapitre, nous continuerons d'appuyer notre démonstration sur les membres de notre cohorte, mais, ces derniers étant, pour la plupart d'entre eux, en fin de carrière à partir des années 1980, nous élargirons notre corpus à des agents plus jeunes, ayant intégré le champ théâtral dans les années 1970, 1980 voire plus tardivement.

I- La constitution historique d'un « public de connaisseurs » (1945-2000)

Nous avons montré que, depuis 1945, les metteurs en scène comme les programmateurs n'ont eu de cesse de prouver la possible coexistence de la radicalité artistique et de l'engagement politique. La fréquentation d'un public supposé incarner le monde social est ainsi restée un critère important permettant de justifier les positions occupées par certains artistes. On peut pourtant postuler que le public qui s'est constitué à la faveur des renouvellements

---

Le goût jazzistique en son champ. L'espace parisien de la jazzophilie », *Actes de la recherche en sciences sociales,* 2010/1 (n° 181-182), p. 60-87).

[1] Voir la partie intitulée « "Défense de la culture" et attaque de la politique culturelle », in Vincent Dubois*, La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, coll. Socio-Histoires, 1999, p. 293-298.

successifs du champ, loin d'incarner le peuple tant recherché, a au contraire correspondu aux attentes des artistes nouvellement consacrés et a de cette manière contribué à les légitimer. S'est ainsi constitué ce que Paul Veyne qualifie de public de connaisseurs :

> « En général, l'artiste travaille pour un spectateur idéal, analogue au " lecteur idéal" dont la sémiologie actuelle dresse à juste raison le fantôme de l'horizon de chaque œuvre littéraire. […] Lorsque ce spectateur idéal – qui est généralement un double de l'artiste – s'incarne, il a nom le "connaisseur", l'homme qui épouse le point de vue du créateur et qui peut comprendre ses intentions[1] ».

A la lumière de ces constats et analyses, nous interrogerons la constitution de ce public de connaisseurs depuis 1945 à la période la plus récente. Une analyse sur le temps long nous permettra d'une part d'opérer une comparaison entre époques et, d'autre part, de saisir la genèse des transformations qui ont affecté la morphologie des publics[2]. Nous le ferons en analysant tour à tour l'effondrement relatif de la fréquentation des théâtres publics (I.1) et le processus d'homogénéisation et de spécialisation des publics (I.2).

I.1 – Le succès relatif de la fréquentation des théâtres publics

I.1.1- La décentralisation dramatique et la constitution d'un nouveau public (années 1950-1960)

La décentralisation dramatique est réputée avoir amené un nouveau public au théâtre. Dans les entretiens que nous avons menés avec les tenants de la décentralisation dramatique – parmi eux, Jacques Fornier en Bourgogne, Georges Goubert à Rennes, Jacques Kraemer et Henri Dégoutin en Lorraine – la plupart de nos enquêtés nous a indiqué avoir fait de gros efforts pour trouver un public dans les villes et villages où ils jouaient. Le travail de publicité et l'action des relais locaux dans les villages ou les quartiers leur a permis de mobiliser un public qui s'est peu à peu fidélisé. La présence de celui-ci était essentielle à deux titres pour ces animateurs : d'une part, elle leur assurait des revenus grâce aux recettes de billetterie récoltées ; d'autre part,

---

[1] Paul Veyne, « Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs », *Diogène*, n°143, juillet-septembre 1988, p.9. Cité préalablement par B. Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau…op.cit.*

[2] Cette partie remonte à 1945 dans un souci d'exhaustivité et ce, d'autant que l'analyse de la fréquentation des publics dans les précédents chapitres a été faite le plus souvent à la marge. En revanche, les deux autres parties du présent chapitres sont exclusivement consacrées au années 1980 et 1990.

une fréquentation importante leur permettait d'être repérés par le secrétariat d'État aux Beaux-Arts dans la perspective d'un éventuel subventionnement. Ainsi Jean Guichard se rappelle-t-il la surprise de l'inspecteur du théâtre devant le nombre de spectateurs venus voir le spectacle de sa troupe :

> *« Il faut dire que la salle était bourrée, c'était archicomble, c'était une salle paroissiale dans le style le plus minable qui soit, mais ça a joué ça. Voir un public bouger autant, pour une représentation là-bas, il en a été très touché, il est venu vers moi et il m'a dit : c'est une heureuse surprise*[1] *».*

L'incessant travail de tournées est complété par la multiplication du nombre de représentations qui leur permet rapidement d'augmenter leurs chiffres de fréquentation. Jacques Fornier nous parle ainsi de la réussite d'un des premiers spectacles du théâtre de Bourgogne (une conférence spectacle) :

> *« La première saison on avait 50 représentations. Et la 2e saison 289 représentations !*
> *Avec le même spectacle ?*
> *Avec la conférence…*
> *289 représentations… !*
> *Quand j'y repense je suis étonné, on jouait trois fois par jour souvent…*
> *Il y avait des représentations scolaires ?*
> *On faisait deux scolaires, et une tout public le soir*[2] *».*

En calquant en partie leur mode de fonctionnement sur le modèle du TNP de Vilar avec la mise en place de séances « en matinée[3] », des principes d'abonnement et des tournées dans les villes et villages alentours, les troupes parviennent assez rapidement à faire venir un public relativement nombreux. Laurent Fleury montre, concernant le TNP, que l'augmentation du public est exponentielle :

> « Le nombre des entrées recensées chaque année est, à cet égard, éloquent : il est compris entre 312 000 et 453 000. Les chiffres de fréquentation sont exactement 312 000 en 1952, 373 000 en 1953, 544 000 en 1954, 453 000 en 1955, 441 000 en 1956, 448 000 en 1957 […]. Entre 1957 et 1963, le nombre d'abonnements double : près de 99 000

[1] Entretien avec Jean Guichard, 14 mai 2014, Feneu.
[2] Entretien avec Jacques Fornier, 28 janvier 2014, Chamont.
[3] Un spectacle « en matinée » désigne dans le jargon théâtral une représentation qui a lieu dans l'après-midi.

places achetées par les abonnés en 1957-1958 et plus de 165 000 en 1963-1964. Lors d'une saison, le TNP accueille à Chaillot jusqu'à 498 000 spectateurs[1] ».

Les chiffres que nous avons collectés concernant les Centres Dramatiques suivent à peu près les mêmes courbes : sur la saison 1961-1962, le ministère des Affaires culturelles fait état de 745 000 spectateurs dans les douze centres dramatiques alors recensés ; deux ans plus tard, le chiffre est de 1 020 700 pour quatorze Centres Dramatiques ; en 1968, plus de 1 308 400 spectateurs ont fréquenté les dix-sept Centres Dramatiques Français[2]. La fréquentation n'augmente pas seulement en raison de la multiplication des Centres Dramatiques ou du nombre de représentations : en témoigne l'évolution de la moyenne de la fréquentation par représentation. Pascale Goetschel indique ainsi que, pour le Centre Dramatique de l'Ouest, la fréquentation moyenne par représentation entre 1952 et 1929 oscille entre 300 et 400 personnes[3]. Par la suite, sur la totalité des Centres Dramatiques, le nombre de spectateurs par représentation augmente pour atteindre la moyenne d'environ 500 sur la saison 1968-69[4]. Même si ces chiffres doivent être ramenés à l'inégale capacité d'accueil des établissements, la progression arithmétique du nombre de spectateurs est avérée.

En revanche, cette augmentation ne doit pas cacher l'inégale répartition des publics selon les types de spectacles proposés. Pascale Goetschel montre en effet, toujours à travers l'exemple du Centre Dramatique de l'Ouest, que les « spectacles connaissent un inégal succès. […] Les pièces classique [tenant] le haut du pavé, les créations, en revanche [étant] systématiquement délaissées[5] ». Les entretiens que nous avons menés confirment ces difficultés. Jacques Kraemer nous explique par exemple :

« Quand je montais Adamov, c'était pas simple. Je vis encore ça aujourd'hui. Vous faites des efforts considérables pour ramener un public, quand le public est devant

---

[1] Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, PUR, 2006, p.226.
[2] Source : Centre de documentation DRAC Rhône-Alpes. Les chiffres sont les suivants : 61-62, 745 000 spectateurs / 62-63 : 721 600 spectateurs / 63-64 : 1 020 700 spectateurs / 64-65 : 1 093 400 spectateurs / 65-66 : 1 251 600 spectateurs / 66-67 : 1 278 400 spectateurs / 67-68 : 1 242 700 spectateurs / 68-69 : 1 308 400 spectateurs.
[3] Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre, 1945-1981*, Paris, PUF, 2004, p.199.
[4] Source : Centre de documentation DRAC Rhône-Alpes. En divisant le nombre de spectateurs par le nombre de représentations, nous avons obtenu les chiffres suivants : 61-62, 439 spectateurs par représentation / 62-63 : 499 spectateurs / 63-64 : 406 spectateurs / 64-65 : 467 spectateurs / 65-66 : 487 spectateurs / 66-67 : 459 spectateurs / 67-68 : 528 spectateurs / 68-69 : 493 spectateurs.
[5] Pascale Goetschel, *Renouveau…* op.cit., p.199.

l'objet, il est pas forcément convaincu, parce qu'il se dit, c'est dur, j'y comprends rien, y'a des références que je comprends pas[1] *».*

Si les Centres Dramatiques sont parvenus à fidéliser un public, au moins s'agissant des spectacles du répertoire, s'agit-il pour autant d'un nouveau public ? On peut émettre l'hypothèse qu'aux débuts de la décentralisation, le public touché dans les villages ou dans les petites villes de banlieue était très certainement un public qui avait auparavant très peu fréquenté les théâtres. En revanche, la centralisation progressive des tournées dans les villes dans lesquelles les établissements se sont construits[2] a très certainement renforcé l'homogénéisation progressive d'un public citadin et fréquentant déjà en partie les théâtres.

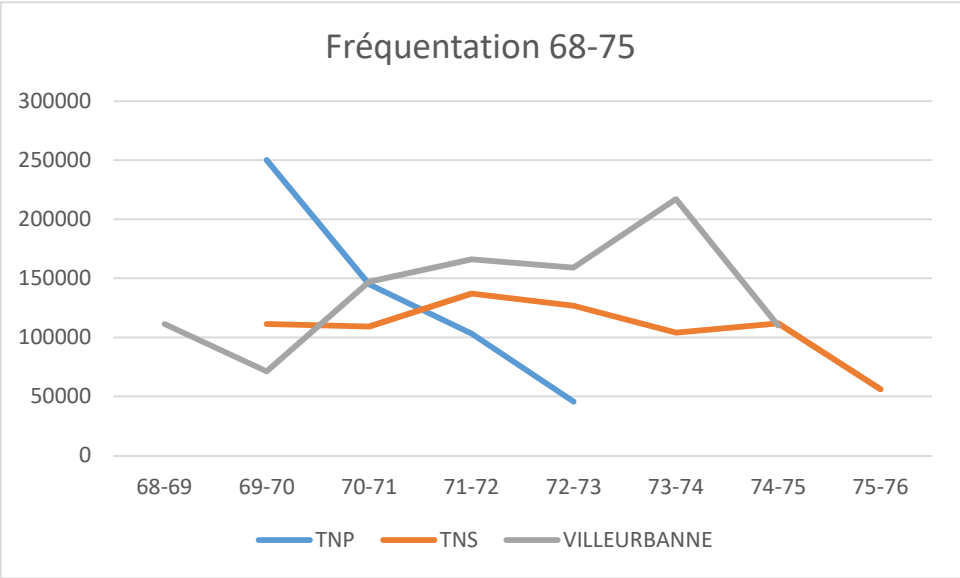
I.1.2 - Les années 1970 ou l'effondrement de la fréquentation

L'augmentation de la fréquentation des établissements du théâtre public est brusquement freinée après 1968. Laurent Fleury montre ainsi que le TNP subit un véritable affaissement du nombre de ses spectateurs[3]. D'un record de 555 000 spectateurs pendant la saison 1966-1967, la fréquentation passe à 261 000 sur la saison 1968-69 puis à 103 354 en 1971-72[4] ; la fréquentation est divisée par cinq en cinq saisons seulement. Laurent Fleury explique ce phénomène par trois facteurs concomitants en 1968[5] : la suppression des abonnements, l'introduction par Francis Jeanson de la notion de « non-public »[6] et la contestation de Jean Vilar lors du festival d'Avignon. Si la réputation de Jean Vilar a pâti en effet des événements de mai 1968, la pérennisation de la baisse de fréquentation est, nous semble-t-il, principalement imputable aux changements brutaux qui s'instaurent dans la manière d'appréhender le public. Tandis que le public était l'allié objectif de Vilar dans les premières années du TNP, il perd de son importance à partir du moment où les pouvoirs publics deviennent le partenaire privilégié du théâtre (sous Georges Wilson) : pour Fleury, « l'impératif de Vilar de conquérir le public perd en quelque sorte son caractère de nécessité[7] ».

---

[1] Jacques Kraemer, 7 février 2014, Paris.
[2] Voir chapitre 2.
[3] Laurent Fleury, *Le TNP… op.cit.*, p.226.
[4] Source : centre de documentation DRAC Rhône-Alpes. Fréquentation du TNP (grande et petite salles) en 66-67 : 555 000 spectateurs / 67-68 : 315000 spectateurs / 68-69 : 261 000 spectateurs / 69-70 : 264000 spectateurs / 70-71 : 145 000 spectateurs / 71-72 : 103 354 spectateurs.
[5] Laurent Fleury, ibid.
[6] Pour Laurent Fleury, « l'introduction de cette nouvelle catégorie induit une mise au ban du public populaire et lui signifie son exclusion définitive » (Ibid., chapitre 9). Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie de ce chapitre.
[7] Ibid.

Le phénomène d'effondrement de la fréquentation est presque similaire dans les autres établissements théâtraux publics, à quelques nuances près. L'analyse des chiffres va nous permettre d'étayer l'hypothèse précédente. A l'instar du TNP, quoique dans des proportions moindres, les Centres Dramatiques voient leur fréquentation globalement baisser entre 1968 et 1975. Ainsi, de 1 308 400 spectateurs en 1968-69, la fréquentation passe à 1 019 988 spectateurs, soit une baisse de plus de 23% du nombre de spectateurs en cinq ans, alors que le nombre de Centres dramatiques est passé de 17 à 19 dans le même temps. La moyenne du nombre de spectateurs par représentation passe de 528 sur la saison 1967-68 à 359 en 1974-75. Ces chiffres globaux cachent cependant d'importantes disparités entre Centres Dramatiques qui ne sont pas tous touchés de la même manière. Les établissements dont la baisse est la plus significative sont ceux qui ont opté pour une programmation d'avant-garde et ont, à l'instar du TNP, revu leurs manières d'aborder le public[1]. Ainsi, le théâtre de la Cité de Villeurbanne (devenu TNP en 1972) voit sa fréquentation passer de 217 000 spectateurs en 1970-71 à 110 051 spectateurs en 1974-75. Le théâtre National de Strasbourg (qui n'est pas intégré aux chiffres des Centres Dramatiques en raison de son statut de Théâtre National) assume également un affaissement très net de son nombre de spectateurs, passant de 144 700 en 1965-66 à 56 146 en 1977-78.



La fréquentation du TNP, du TNS et du théâtre de la Cité de Villeurbanne (1968-1975)

[1] La comédie des Alpes voit elle aussi sa fréquentation baisser de manière importante à la même période mais ce phénomène est plus probablement dû, dans ce cas particulier, à la concurrence de la Maison de la Culture de Grenoble qui est inaugurée en 1968.

Dans le cas de Villeurbanne, c'est sans doute l'abandon des pratiques d'animation au profit d'une relation prétendument directe aux spectateurs qui provoque l'affaissement de la fréquentation. Il paraît peu probable que la nomination de Chéreau aux côtés de Roger Planchon ait eu un quelconque effet sur le public puisque la baisse n'est réellement marquée qu'à partir de 1974 (à l'arrivée de Chéreau en 1972, la courbe a même tendance à remonter). En revanche, le phénomène coïncide avec un tournant dans le répertoire monté par Planchon qui écrit alors ses propres textes et met en scène moins de pièces de répertoire. En outre, le travail d'action culturelle en direction des comités d'entreprise ou du secteur associatif se tarit dès cette époque.

Dans le cas du Théâtre National de Strasbourg, la baisse importante de la fréquentation sous la direction de Jean-Pierre Vincent nous paraît fortement corrélée à un changement de la programmation en faveur de l'avant-garde en même temps qu'au licenciement des animateurs du théâtre[1]. On peut par ailleurs remarquer que, contrairement au TNP, la baisse de fréquentation ne fait pas directement suite à Mai 68 mais s'opère plutôt dans les années qui suivent et particulièrement autour de 1975, date qui correspond à la nomination de metteurs en scène de l'avant-garde à la direction de nombreux établissements. Si les autres Centres Dramatiques font l'objet de baisses de fréquentation, elles sont moins significatives spécifiquement à cette période, même si, comme nous le verrons ultérieurement, les théâtres ne retrouveront jamais le taux de fréquentation par représentation des années 1960.

Les Maisons de la Culture ne sont pas non plus épargnées par la baisse de fréquentation. Si la fréquentation tend à augmenter à la lumière des chiffres globaux, une analyse plus fine des cas nous indique un relatif affaissement. En 1967-68 les sept Maisons de la Culture reçoivent 320 300 spectateurs dans leurs salles, tandis qu'ils seront plus de 618 400 sur la saison 1974-75, pour neuf Maisons de la Culture. Cette augmentation est sans doute en partie due à la fin de la construction des bâtiments dont les salles peuvent ainsi accueillir davantage de spectateurs que lors de leur préfiguration. Une fois analysés dans le détail, ces chiffres nous indiquent cependant la difficulté des Maisons de la Culture à augmenter voire à maintenir leur taux de fréquentation à partir du début des années 1970. Après un pic généralisé de fréquentation sur la saison 1966-67, les taux de remplissage s'abaissent pour se stabiliser dans la première moitié des années 1970 mais sans jamais retrouver leur niveau précédent. Ainsi, les Maisons d'Amiens ou de Grenoble ont une fréquentation relativement stable tandis que la

[1] Voir chapitre 4.

Maison de la Culture de Bourges voit son public s'effondrer après 1968. Ces relatives difficultés sont en partie imputables aux nombreux changements de direction qui sont opérés après 1968 et qui ont fragilisé leur fonctionnement (c'est le cas à Bourges après le départ de Gabriel Monnet, ou encore à Grenoble à partir de 1973). La seule Maison de la Culture qui voit augmenter très sensiblement son public est celle du Havre : nous avons montré dans les précédents chapitres que Bernard Mounier, alors directeur, a travaillé à politiser très nettement sa programmation tout en menant un travail d'animation important auprès des populations locales[1]. Les autres Maisons de la Culture ont eu tendance à recentrer leur activité autour de la création soit directement après 1968, soit après le départ de leur directeur, le plus souvent au détriment des pratiques à destination des publics. Pour ces dernières, cette stratégie s'est soldée par une stagnation voire une baisse de la fréquentation, certes moindre que dans les Centres Dramatiques, mais tout de même significative.

A l'instar du TNP, ce phénomène renforce notre hypothèse selon laquelle l'abandon ou la déliquescence des pratiques d'animation à partir du début des années 1970 a eu tendance à freiner l'augmentation de la fréquentation.

I.1.3 - La stabilisation de la fréquentation (années 1980-90)

La fréquentation des théâtres publics, Maisons de la Culture comme Centres Dramatiques, va à nouveau progresser à partir des années 1980. En 1981-82, les Centres Dramatiques accueillent 1 488 000 spectateurs, ils sont 1 685 000 en 1987-88, atteignent le nombre de 2 118 000 en 1994-95 pour enfin se stabiliser à la fin des années 1990 autour de 1 900 000. Si le nombre brut de spectateurs augmente à partir des années 1980, il est cependant nécessaire de contextualiser les chiffres donnés et de les nuancer à la lumière d'autres données.

Une fois mis en regard avec ceux de la population totale, passée de 40 millions en 1946 à près de 59 millions en 2000[2], les chiffres bruts de fréquentation des Centres dramatiques nous montrent que le théâtre touche une proportion plus importante de la population française : le rapport fréquentation / population totale est de 1,63 % en 1960, 2,63 % en 1968, 1,94 % en 1975 et augmente ensuite nettement à partir des années 1980 puisqu'il est de 2,75 % en 1981 et enfin de 3,3 % en 2000. Cependant, ce mode de calcul ne prend pas en compte le système

---

[1] *Ibid.*
[2] Chiffres INSEE, « Evolution de la population française ».

d'abonnement et donc le fait qu'un même spectateur est susceptible d'assister à plusieurs spectacles pendant une même saison. Ce phénomène peut diviser par deux voire par trois la proportion de la population française fréquentant les Centres Dramatiques.

Cette augmentation brute de la fréquentation doit en être outre analysée corrélativement à l'augmentation très sensible du niveau de diplôme de la population française[1]. Le public de théâtre est en effet composé, pour une part non négligeable d'étudiants, jeunes et diplômés : c'est à ce titre que la généralisation de l'accès à l'université pour une fraction importante de la jeunesse à partir des années 1970 peut avoir eu un effet sur la fréquentation des théâtres. Les études de l'INSEE montrent que le nombre d'étudiants n'a cessé de croître passant de 123 000 en 1946, 500 000 en 1968, 773 600 en 1975, 858 000 en 1981 à 1 396 760 en 2000[2]. Le nombre de diplômes délivrés a également explosé : tandis que 3 522 licences de lettres et sciences humaines étaient délivrées en 1960, elles sont au nombre de 21 482 en 1975, 19 150 en 1980, 31 445 en 1990 et enfin 60 822 en 2000[3]. Ainsi, l'augmentation des chiffres bruts de la fréquentation est-elle à analyser en prenant en compte tout à la fois la multiplication du nombre d'établissements publics et l'accroissement du nombre de diplômés.

L'accroissement du public doit être nuancé à la lumière de l'évolution du taux de fréquentation par représentation : tandis qu'il avait fortement cru lors des décennies précédentes – passant d'une moyenne de 300 spectateurs dans les années 1950 à presque 500 en 1968 – celui-ci chute à 359 en 1975 et ne remontera jamais à son niveau d'origine. Le taux moyen de fréquentation par représentation au sein des Centres dramatiques est de 285 spectateurs en 1981, 272 en 1990 et 210 en 1999[4]. Cela s'explique par l'explosion du nombre de spectacles à partir des années 1980 : les jauges ne sont pas réduites par rapport à la période précédente, mais l'éclatement du nombre de propositions artistiques et de compagnies conduit à une réduction assez nette du nombre de spectateurs venant voir leur spectacle, contribuant ainsi à précariser les compagnies tant du point de vue de leur légitimité que d'un point de vue financier.

L'affaiblissement du taux de fréquentation par représentation peut être expliqué par l'augmentation du nombre d'établissements culturels municipaux à partir des années 1970 qui

---

[1] Les différents travaux statistiques relatifs aux pratiques montrent qu'aller au théâtre est principalement l'apanage des plus diplômés. Un nombre élevés de diplômés devrait ainsi en principe favoriser la fréquentation des théâtres (voir Olivier Donnat, *Les publics de la culture*, Paris, Presses de Sciences-Po, 2012).
[2] Chiffres INSEE, « Evolution du nombre d'étudiants sur le temps long ».
[3] Antoine Prost, Jean-Richard Cytermann, « Une histoire en chiffres de l'enseignement supérieur en France », *Le Mouvement Social* 2010/4 (n° 233), p. 31-46.
[4] Source : Centre de documentation DRAC Rhône-Alpes.

a contribué à mettre en concurrence les théâtres pour toucher le public. Les différentes analyses relatives au public de théâtre montrent cependant que la multiplication des spectacles ne contribue pas nécessairement à la multiplication des publics : ce sont souvent les mêmes spectateurs qui fréquentent les différents établissements[1].

Face à l'augmentation que les chiffres de fréquentation laissent présumer au premier abord, on peut affirmer qu'on assiste davantage, depuis le début des années 1980, à une stabilisation de la fréquentation.

I.2 – Spécialisation et catégorisation des publics

L'analyse des simples chiffres de fréquentation permet, en les corrélant à l'évolution des pratiques telles que nous les avons analysées dans les chapitres précédents, de saisir dans le temps les différents facteurs susceptibles de favoriser la sortie au théâtre : incontestablement, les propriétés de la salle, le contenu formel des spectacles (répertoire et type de mise en scène) et les modalités de médiation mises en œuvre sont les facteurs principaux permettant d'expliquer l'augmentation ou au contraire l'affaiblissement de la fréquentation.

S'intéresser à la composition du public va maintenant permettre de tester notre hypothèse d'une homologie structurale grandissante entre le champ de production artistique et l'espace de réception.

I.2.1 - L'homogénéité sociale du public

Les différentes enquêtes relatives à la composition des publics qui ont pu être menées entre les années 1950 et la période la plus récente mettent en exergue les difficultés rencontrées par les équipes des théâtres pour « élargir » sociologiquement les publics. Différents documents d'archives nous laissent penser que les troupes de la décentralisation ont bien touché un public dit populaire[2] mais celui-ci est cependant resté assez marginal parmi l'ensemble des spectateurs ayant fréquenté les représentations.

---

[1] Dominique Pasquier, « La sortie au théâtre », *Sociologie* [En ligne], n°1, vol. 3, 2012.

[2] Nous retiendrons ici une définition restrictive des « classes populaires » : si elles sont définies par Olivier Schwartz comme des propriétés de position sociale (groupes dominés professionnellement notamment) et des propriétés de type « culturologiques », nous ne conserverons que le premier aspect de la définition. Le public

Les études menées pour le compte du Centre Dramatique de l'Ouest en 1952 et 1956[1] indiquent la faiblesse de la proportion d'ouvriers et d'artisans au sein du public touché. En 1952, sur les spectateurs recensés, seul 1 % appartient à la catégorie « ruraux ouvriers » et 7,6 % à celle des « artisans et commerçants ». En 1956, les chiffres sont encore plus bas puisqu'ils sont respectivement de 0,2 % et de 6,3 %. *A contrario*, la même année, les enseignants représentent 20,8 % du public et les étudiants 16,3 %.

Les photographies prises par Ito Josué pour la Comédie de Saint-Étienne dans les années 1950 (ci-dessous) montrent certes la présence d'un public populaire mais laissent également apparaître toute une foule d'individus plus susceptibles d'être des notables ou des fonctionnaires locaux. Ainsi la photographie de gauche montre, en arrière-plan, différents individus probablement issus d'une fraction plus aisée de la population, reconnaissables par leurs vêtements (costumes, cravates, chaussures cirées), une hexis corporelle assez distinguée (posture droite alors qu'ils sont assis sur des bancs en bois, jambes croisées) et une attention distanciée au spectacle. Leur aspect contraste avec les trois individus qui composent l'avant-plan de la photographie et qui incarnent des figures populaires paysannes (ils portent casquettes et foulards, ont les yeux éberlués comme s'ils n'étaient pas capables de prendre de la distance par rapport au spectacle).

---

populaire dont nous parlons ici correspond donc aux ouvriers, employés et artisans. Nous montrerons par la suite que les pratiques théâtrales des classes populaires diffèrent en effet assez nettement de celles des classes bourgeoises (Olivier Schwartz, « Peut-on parler des classes populaires ? », *La Vie des idées*, 13 septembre 2011).

[1] Léon Métayer, *La comédie de l'ouest, un exemple de décentralisation dramatique. Etude des rapports entre une troupe de théâtre et son public*, Université de Rennes 2, thèse de troisième cycle de sociologie, 1972, p.124 ; cité par Pascale Goetschel, op.cit., p.200.

Photos: Ito Josué

Ito Josué : le public de la Comédie de Saint-Etienne

Ces photographies représentent une source intéressante mais elles doivent cependant être analysées avec toutes les précautions nécessaires tant la probabilité d'une mise en scène des spectateurs est grande. Ces photographies ont en effet contribué à dessiner une imagerie du public populaire qui s'est avérée extrêmement légitimante pour la Comédie de Saint-Étienne pendant les années 1950[1].

On retrouve cette difficulté à faire venir les publics populaires au sein du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers à la fin des années 1960. L'établissement, dirigé par Gabriel Garran, est alors souvent évoqué comme un modèle de conciliation entre qualité théâtrale et élargissement du public[2]. Aubervilliers est une banlieue populaire dont la population active est alors constituée à 56 % d'ouvriers et 18 % d'employés[3]. Les non-diplômés représentent 63 % des aubertivillariens. Le travail de l'équipe du théâtre pour toucher ce public populaire est considérable : rencontres régulières avant et après les spectacles, porte-à-porte, lectures dans les foyers HLM, annonces dans les cantines et devant les usines sont organisées pour publiciser l'activité du théâtre. La fréquentation de l'établissement par le public ouvrier, malgré tout

---

[1] Sur la mise en scène du peuple, voir Nicolas Mariot, *Bains de foule. Les voyages présidentiels en province. 1888-2002*. Belin, coll. « Socio-Histoires », 2006.
[2] Voir chapitres 2 et 3.
[3] Daniel Urrutiaguer, « Les visions d'un théâtre populaire à Aubervilliers sous les directions de Gabriel Garran et de Didier Bezace », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 49, 2011, p. 93-111.

décevante eu égard pour les efforts mobilisés, est cependant plus importante que dans nombre d'établissements équivalents : la part des ouvriers a été estimée à 14,1 % du public en 1967 par Jack Ralite[1] et à 15,3 % par l'association des « Amis du Théâtre » en 1966[2]. La proportion n'est pas si faible compte tenu du refus de Garran de mettre en place un système d'abonnement afin de laisser un libre arbitre aux spectateurs.

La politique d'abonnement est en effet un levier efficace qui permet de populariser le public à travers les comités d'entreprises ou les organisations syndicales. En étudiant de près l'analyse que Laurent Fleury fait du public du TNP, on constate que Vilar a bien réussi à faire venir un public issu des classes populaires dans son théâtre essentiellement grâce aux entreprises, associations culturelles, mouvements de jeunesse et groupements professionnels[3].

La question de l'accès des publics populaires au théâtre se pose à partir des années 1970 de manière encore plus pressante en raison de l'affaissement quasi-généralisé de la fréquentation et du renforcement des discours autour de la nécessaire politisation du théâtre. L'évolution générale de la fréquentation des théâtres en France laisse apparaître la même homogénéité sociale entre cette période et les années 2000. Les données avancées par Olivier Donnat sont, à ce titre, éloquentes :

Nombre de français ayant assisté à (au moins) une pièce de théâtre interprétée par des professionnels (exprimé en pourcentage)

Année	1973	1981	1988	1997	2008
Population française	12	10	14	16	**19**
Agriculteurs	4	4	5	5	10
Ouvriers non-qualifiés	5	5	7	10	8
Ouvriers qualifiés	7	7	7	9	11

[1] Pierre Gaudibert, *Action culturelle, intégration et / ou subversion*, Casterman, 1972, p. 123 ; cité par Daniel Urrutiaguer, op.cit.
[2] Gabriel Garran, « Gabriel Garran parle », dans Philippe Madral (dir.), *Le théâtre hors les murs*, Seuil, 1969, p. 45-72 ; cité par cité par Daniel Urrutiaguer, op.cit.
[3] « La composition du public des avant-premières est la suivante : 327 associations, dont 186 ont souscrit des abonnements au cours de la saison 1958-1959 ; 73 entreprises ont souscrit 7206 abonnements ; 55 associations culturelles ont souscrit 5 468 abonnements ; 31 mouvements de jeunesse ont souscrit 7395 abonnements ; 22 grandes écoles ont souscrit 738 abonnements ; 5 groupements syndicaux et professionnels ont souscrit 137 abonnements » (Laurent Fleury, op.cit.).

Employés	11	11	14	14	15
Patrons industrie	16	11	15	11	21
Cadres sup.et prof. lib.	19	29	40	44	**44**
Cadres moyens	16	21	21	23	**27**
Retraités	9	7	9	10	**16**
Autres	21	10	11	22	12

Source : Olivier Donnat, « Pratiques culturelles 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », Département des études et prospectives, Ministère de la culture et de la communication, juillet 2011.

Ces chiffres nous montrent d'abord une augmentation globale du taux de fréquentation des théâtres. En revanche, l'analyse sur le temps long (de 1973 à 2008) de l'évolution de ces taux laisse entrevoir un différentiel de sortie au théâtre très marqué par l'appartenance sociale et le niveau de diplôme. La fréquentation au théâtre est multipliée par 1,58 au niveau de la population globale. Les groupes pour lesquels le multiplicateur est inférieur sont les ouvriers non-qualifiés (1,16), les ouvriers qualifiés (1,5), les employés (1,36) et les patrons (1,3). La distinction avec les autres groupes sociaux laisse d'abord apparaître l'importance du capital économique et culturel dans la fréquentation des théâtres. La moindre fréquentation des patrons peut s'expliquer de deux manières : pour les patrons les plus diplômés, la fréquentation des théâtres est supplantée principalement par celle des salles de concert classique et des opéras ; s'agissant des petits patrons, la faiblesse de leur niveau de diplôme et de leur capital culturel peut venir expliquer leur absence des salles de théâtre. La variable décisive expliquant la fréquentation des théâtres est en effet celle du niveau de diplôme. L'augmentation du taux de fréquentation des théâtres par les agriculteurs s'explique probablement par la meilleure répartition des établissements sur le territoire depuis les années 1970.

Ainsi, malgré une sensible augmentation de la fréquentation des théâtres, il n'y pas eu de rattrapage des milieux sociaux les moins investis dans la vie culturelle. Comme le souligne Olivier Donnat :

> « La progression observée à l'échelle de la population française, dans la plupart des cas, renvoie au gonflement des catégories de population les plus familières des équipements culturels (les cadres, les professions intermédiaires et les étudiants notamment) ou à une intensification de leurs pratiques plus qu'à un réel élargissement des publics ».

La stratification entre classes semble même s'être creusée au regard des multiplicateurs observés pour les classes les plus favorisées, particulièrement chez les cadres supérieurs (2,3)[1].

En termes d'âge, si le public semble vieillir (la fréquentation des retraités double), il faut cependant prendre en compte les chiffres de fréquentation des 15-25 ans : tandis que seulement 11 % s'entre eux déclaraient être allés au moins une fois au théâtre en 1981, ils sont 28 % en 2008[2]. Cette augmentation peut être comprise à la lumière de la proportion importante d'étudiants qui se rendent au théâtre (souvent dans le cadre de leur cursus universitaire) et de l'importance prise par le public scolaire et sur lequel nous reviendrons.

Ces données sont intéressantes car elles donnent à voir une stratification des écarts de classes en terme de fréquentation des théâtres, mais elles mériteraient d'être affinées : ces chiffres ne prennent pas en compte la diversité des types de théâtre. Or, on sait que le profil sociologique des spectateurs diffère très nettement entre le théâtre privé et le théâtre public, entre les spectacles de one-man-show et ceux se réclamant d'un théâtre d'art[3], ou encore entre un spectacle lyrique et un spectacle de théâtre, les uns et les autres ne nécessitant pas les mêmes ressources économiques et culturelles[4]. De la même manière, les catégories socio-professionnelles utilisées nécessiteraient d'être à leur tour affinées, particulièrement s'agissant des cadres supérieurs et professions libérales qui recouvrent des réalités économiques et culturelles très différentes[5]. Il faut ainsi prendre en compte les logiques d'homologie structurale à l'œuvre qui tendent à spécialiser les publics en fonction des types de spectacles proposés[6].

A cet égard, nous pouvons faire l'hypothèse que la multiplication des lieux de divertissement a provoqué un éclatement des publics de théâtre, socialement différencié selon l'offre artistique proposée[7]. A l'appui des chiffres précédents et du présent constat, nous faisons ainsi l'hypothèse que la fréquentation des théâtres publics s'est resserrée à la fraction la plus

---

[1] Le multiplicateur est de 1,68 chez les cadres moyens.
[2] Données issus de la même étude, variable d'âge.
[3] Une enquête organisée par l'association Avignon Festival & Compagnies, organisatrice du festival OFF d'Avignon, montre ainsi que 22% des spectateurs viennent au festival pour assister à des spectacles d'humour (« Enquête d'opinion 2009 », consultable sur www.avignonleoff.com/telechargements).
[4] Economique parce que les spectacles du théâtre privé ou les spectacles lyriques sont souvent beaucoup plus onéreux. Culturel parce que les ressources culturelles nécessaires à la compréhension mais également à la curiosité pour des spectacles jugés plus « intellectuels » sont plus importantes.
[5] A cet égard, les données statistiques composées par Bourdieu dans *La Distinction* restent tout à fait pertinentes (Pierre Bourdieu, « Goûts et pratiques culturelles », *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, éd. Minuit, 1979, p.615-624).
[6] Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs », *op.cit.*
[7] Voir à ce propos le rapport de Dominique Pasquier pour le ministère de la Culture et de la Communication, « La sortie au théâtre » (2012).

intellectualisée de la population depuis les années 1970. L'homogénéité du public dans ces théâtres est cependant contrebalancée par le travail d'ampleur mené en direction du public scolaire, nous y reviendrons.

I.2.2 - Les effets différenciés du lieu de représentation sur la composition du public

L'écart qui s'est cristallisé entre les classes populaires et une fraction des classes bourgeoises dans la fréquentation des théâtres peut s'expliquer à l'aune des différentes dynamiques et transformations mises en avant dans les chapitres précédents[1], et notamment à travers l'évolution des espaces de représentation. Les deux vagues de la décentralisation dramatique[2] entendaient répondre à l'absence de lieux théâtraux sur certains territoires, c'est-à-dire dans les campagnes, les villes de provinces et les villes de banlieue. C'est de cette manière, pensait-on, qu'on toucherait un public large, voire populaire. La première décentralisation, à défaut de toucher une partie importante des classes populaires, a néanmoins contribué à constituer un nouveau public qui ne se rendait pas précédemment dans les théâtres des villes. Les tournées en tréteaux dans les salles des fêtes ou de patronage réunissaient en effet un public de petits fonctionnaires et de cadres moyens qui découvraient alors le théâtre. Dans les villes de province, les troupes du théâtre populaire offraient une alternative au théâtre bourgeois qui était habituellement fréquenté par la notabilité locale. Comme l'explique Pascale Goetschel,

> « la pénétration du théâtre dans les sociétés urbaines de province semble passer par le mélange entre les notables et les professions intermédiaires […] Quand bien même on peut imaginer qu'ailleurs [qu'au Centre Dramatique de l'Ouest], et notamment dans l'est ou à Saint-Étienne comme à Villeurbanne, la part des ouvriers est plus élevée, ce sont ces couches moyennes, représentatives de l'administration, des services, des entreprises publiques, qui semblent être les principales bénéficiaires des spectacles des CDN[3]».

Le recentrement progressif de l'activité des troupes dans les grandes villes va être corroboré par l'abandon des tournées dans les petites villes de province et les campagnes et va contribuer

---

[1] Voir chapitres 5 et 6 qui insistent sur l'évolution des pratiques d'animation comme des normes esthétiques en vigueur.
[2] Pour rappel, la première décentralisation a été initiée par les pionniers dans les campagnes et les villes de province au début des années 1950, la deuxième décentralisation correspond aux initiatives d'implantation dans les villes de la couronne rouge parisienne au début des années 1960 (voir chapitres 2 et 3).
[3] Pascale Goetschel, *Renouveau*…op.cit., p.200.

à renforcer la proportion du public citadin dans les salles. Par exemple, le Centre Dramatique de l'Est tend, comme nous l'avons précédemment montré, à abandonner progressivement ses tournées dans les villes alentours (en Alsace mais également en Lorraine) au profit de Strasbourg où un bâtiment est construit. Certes les villes lorraines vont voir d'autres troupes se constituer (Dégoutin à Nancy, Kraemer à Thionville) mais la « citadinisation » des espaces de représentation est néanmoins actée. Le deuxième effet de ce recentrement de l'activité sur les villes est la concentration des spectacles dans des lieux dédiés.

Précédemment, les tournées avaient lieu dans de petits théâtres ou des amphithéâtres culturels dédiés à des activités multiples (animation, troupes amateurs, cabarets, etc.) ou encore, comme nous l'avons mentionné, dans des salles des fêtes ou de patronage. A partir des années 1960, période de la construction de lieux spécialisés, on assiste à un resserrement sociologique des spectateurs, non seulement du fait de la relocalisation citadine des activités théâtrales, mais aussi parce que l'espace physique détermine indirectement les classes sociales qui viendront l'utiliser.

L'impact de l'espace physique sur la fréquentation a été démontré à plusieurs reprises. Christophe Charle a montré comment la relation spectacle / spectateur s'est progressivement « sophistiquée[1] » tout au long du XIXe avec, outre « le développement de la presse et de la publicité », la transformation des lieux de représentation (uniformisation des publics, recherche de lieux « alternatifs ») qui a contribué à faire migrer l'audience populaire vers d'autres distractions[2]. Richard Schechner a également analysé les lieux théâtraux comme « modèles scénographiques des structures sociométriques[3] ». Selon chaque époque, les théâtres reflètent selon lui la structure économique et sociale d'une société donnée[4]. Les théâtres ainsi bâtis dans les années 1960 deviennent en effet des lieux spécialisés pour le théâtre (tandis que les salles

---

[1] Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008, p.243.

[2] Christophe Charle montre ainsi que l'augmentation des prix, les nouvelles salles et les nouveaux horaires ont peu à peuraison de l'audience populaire et du tohu-bohu d'antan. Ceux-ci migrent alors vers d'autres distractions, café-concert, music-hall, fêtes foraines ou spectacles sportifs, où la licence émotionnelle continue de s'exprimer librement. Au théâtre se rôdent en revanche de nouvelles formes d'écoute et de comportement, inspirés du concert (*Ibid.*)

[3] Richard Schechner, « Vers une poétique de la représentation », in Régis Durand (dir.), *La relation théâtrale*, Lille, presses universitaires de Lille, 1980, p.107-146.

[4] Reprenant l'histoire des lieux de théâtre, il montre par exemple que le théâtre à l'italienne était à l'image du public auquel il s'attachait : d'un accès délimité, proposant des représentations très cadrées, le théâtre à l'italienne ciblait les classes moyennes sans pour autant les détourner de leur travail. « Le théâtre à l'italienne est un modèle du capitalisme dans sa phase classique[4] » dit Schechner. A l'aune de cette conception, il considère que les centres culturels, « forteresses de l'art », représentent un capitalisme qui a évolué vers une spécialisation grandissante (Ibid.).

des fêtes ou les amphithéâtres avaient des fonctions plurielles) qui tendent à exclure les non-initiés. Bien que souvent situés sur des places centrales, face à la mairie comme à Villeurbanne ou dans un quartier central et populaire comme à Saint-Étienne, ces bâtiments, construits dans l'idée d'en faire des « cathédrales » de la culture, impressionnent par leur taille, et sont d'accès restreint en ce sens où il faut avoir quelque chose à y faire pour y entrer (il faut être abonné, ou suivre des ateliers).

L'expérience du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers montre cependant que l'impact du lieu physique sur le public a pu être atténué par un travail d'animation important. Comme nous l'avons précédemment montré, Gabriel Garran et son équipe étaient parvenus à ouvrir le théâtre aux ouvriers qui ont représenté jusqu'à 15 % du public. Ce travail auprès du public passait notamment par la pratique amateur des habitants qui avaient ainsi l'opportunité de jouer dans le cadre du festival annuel d'Aubervilliers[1]. L'ouverture, en 1965, d'un lieu dédié aux activités de la troupe de Garran va obliger l'équipe à transformer assez radicalement ses pratiques d'animation : la pratique amateur s'étiole et faire venir les habitants dans l'enceinte du théâtre devient plus difficile. C'est le travail de publicité devant les usines et au cœur des quartiers populaires tout autant que l'activité des animateurs au sein des comités d'entreprise ou des organisations syndicales qui permettent de maintenir une proportion assez conséquente d'ouvriers dans le public du Théâtre de la Commune. Les effets de la construction d'un lieu physique ont ainsi pu être contrecarrés par un travail d'animation au plus près des classes laborieuses. On observe cependant, à partir des années 1970, le rétrécissement progressif du public populaire du théâtre de la Commune au profit d'un public initié, parisien et mieux doté intellectuellement. Ce phénomène s'explique tout à la fois par l'abandon de ces pratiques d'animation et par le recentrement des activités du centre dramatique sur la création : ce changement dans les pratiques va même, comme l'explique Daniel Urrutiaguer, provoquer, après le départ de Gabriel Garran, « l'hostilité des comités de quartier [quant] à un théâtre perçu comme un ghetto parisien à la programmation élitiste, injustement financé par les impôts locaux[2] ».

Les années 1960 puis 1970 voient donc se constituer un public plus citadin et socialement plus homogène et ce, même dans les établissements qui étaient parvenus à créer et conserver

[1] La troupe amateur réunissait 88 personnes ; le festival a duré quatre ans, de 1961 à 1964.
[2] Daniel Urrutiaguer, *op.cit*.

une certaine mixité sociale. Cette évolution est tout à la fois liée à la transformation des pratiques de mise en relation avec le public et à la construction, symboliquement impressionnante, d'espaces physiques susceptibles d'accueillir les pièces de théâtre « de qualité ».

I.2.3 – L'abandon de l'explication des œuvres : vers une homologie structurale assumée entre champ artistique et monde social

Le théâtre de la décentralisation est marqué par une tentative constante de « désintellectualisation » de l'image du théâtre auprès du public. Au sein du théâtre populaire, les nombreuses mises en scène de Molière, propres à susciter le rire des spectateurs[1], partaient de cette intention. Les programmes de salle sont également écrits pour donner au spectateur des outils de compréhension du spectacle présenté. Dans les années 1970, l'affaiblissement du travail d'animation et la revendication du caractère intrinsèquement émotionnel de l'œuvre[2] laissait à penser que ces pratiques explicatives seraient abandonnées. Ce n'est pas encore le cas, puisque les animateurs en poste continuent de mener un travail de désacralisation des œuvres auprès des publics. Cela est d'autant plus vrai quand ils espèrent toucher un public populaire. Dans un article paru en avril 1978 dans la revue *Théâtre / Public*, Jean-Jacques Barrey, animateur au sein des usines Renault de Rueil, explique le travail qu'il mène au sein du comité d'entreprise:

> *« Notre rôle est de faire découvrir à un travailleur que tel spectacle est susceptible de lui procurer du plaisir. Je crois que, par l'intermédiaire du CE, une approche plus profonde des pratiques artistiques est possible ; dans ce travail de pré-sensibilisation, la collaboration des créateurs nous est indispensable. […] Il existe une certaine réticence de leur part à se déplacer sur les lieux de travail[3] ».*

---

[1] Le répertoire comique est constamment utilisé par les tenants d'un théâtre civique car, pour reprendre les termes de Romain Rolland, « le rire est une force. La satire intelligente des vices satisfait la raison ». Le rire suscite pourtant toujours une méfiance au sein du champ théâtral, sans doute en raison de la « facilité » supposée de ce type de répertoire. Sur les réceptions du répertoire comique, nous invitons le lecteur à consulter l'article de Laure Flandrin, « Rire, socialisation et distance de classe. Le cas d'Alexandre, héritier à histoires », *Sociologie*, N°1, vol.2, 2011.

[2] Voir chapitre 4.

[3] « Public Théâtre. Entretien avec Jean-Jacques Barrey », *Théâtre / Public*, n°24, 1978, p.34-37.

Les artistes abandonnent en effet définitivement les entreprises et les usines dès le début des années 1980[1]. On assiste à cette même époque, à un processus qui tend à réduire la représentation théâtrale à sa seule dimension artistique et qui abandonne tout travail explicatif auprès des publics[2]. Dans un numéro de *Théâtre / Public* consacré aux réceptions du festival d'Avignon, Michel Simonot souligne l'absence de « repères [3]» fournis au public par la direction du festival, une direction qui souhaite « favoriser une découverte "libre", par chacun, de ses goûts propres ». Le changement de paradigme en termes de relation au public est palpable à cette époque à travers le bannissement du terme « pédagogie » : Jean-Jacques Barrey, précédemment cité, s'excuse par exemple d'utiliser ce terme, même s'il considère que donner des outils de compréhension des spectacles est indispensable pour faire venir les ouvriers au théâtre.

Au sein du champ théâtral, on défend au contraire le principe d'une relation directe avec le spectateur, considérant qu'une explication de l'œuvre lui ôterait son caractère de mystère[4]. Michel Simonot souligne à l'époque que ces nouvelles pratiques risquent de tendre vers la constitution d'un « nouveau public », composé des couches moyennes [qui se sont] progressivement intellectualisées et cultivées[5] ». Ce nouveau public correspond selon lui à une partie, « numériquement non majoritaire mais pour une part socialement dominante, des couches sociales qui ont porté le parti socialiste au pouvoir ».

Ce public de classes moyennes intellectualisées qui se constitue au début des années 1980 est pourtant progressivement devenu majoritaire. Comme nous l'avons montré, la stratification entre publics se renforce en effet à partir des années 1980. Ce public majoritaire, particulièrement doté intellectuellement, incarne un véritable ajustement aux nouvelles formes de création qui ont cours depuis le milieu des années 1970.

---

[1] Le travail avec les comités d'entreprise était un passage « obligé » dans les années 1970. Ces collaborations entre CE et théâtres disparaissent dans les années 1980. On observe aujourd'hui au sein des théâtres un regain d'intérêt pour le secteur privé, mais il s'agit davantage de toucher le « monde de l'entreprise » que la classe ouvrière.
[2] Voir partie II de ce chapitre.
[3] Michel Simonot, « Enjeux esthétiques, enjeux politiques », *Théâtre / Public* n°42, 1981.
[4] Ce sont des postures que j'ai très régulièrement entendues tout au long de mon observation du champ théâtral, les créateurs pestant le plus souvent contre les chargés de relations publiques, accusés de réduire la compréhension d'une œuvre à sa seule dimension narrative. .
[5] « Cette attitude pourrait être l'indice d'une phase de transition, de recherche et d'adaptation à de nouveaux publics dont les goûts en matière artistique sont en cours de cristallisation, d'extériorisation. […] On pourrait se demander si ne s'y dessine pas l'empreinte de valeurs proches de celles qu'entretiennent avec la culture les nouvelles couches moyennes (ou petite bourgeoisie nouvelle, nouveaux cadres, techniciens et travailleurs sociaux), progressivement intellectualisées et cultivées » (Michel Simonot, *Ibid.*).

1.2.4 – La hiérarchisation de la réception

La constitution de ce public de « connaisseurs » corrobore la disqualification du public non-initié, incapable de produire le comportement attendu face à un spectacle. Dans une enquête récente sur le public de la Maison de la Culture d'Amiens[1], Philippe Cibois montre que les attentes des spectateurs diffèrent assez fortement en fonction des caractéristiques socio-professionnelles de ces derniers. Il distingue trois catégories de spectateurs. Tout d'abord, un public constitué par les professeurs de français qui insiste sur le rôle éducatif du théâtre, qui dépasserait la simple acquisition de connaissances en touchant les individus par l'émotion. Ensuite, un public de professionnels (ou d'apprentis professionnels comme les étudiants en arts du spectacle) qui s'intéresse aux conditions matérielles et dramaturgiques de la production théâtrale. Enfin, un public composé de spectateurs qui s'éloigne de l'expertise littéraire ou scénique : ceux-ci réclament de passer « un bon moment », une « bonne soirée » et sont les plus enclins à qualifier un spectacle d' « intello » ou « d'élitiste » quand ils s'ennuient. Au-delà de la typologie proposée, l'intérêt de l'étude réside à notre sens dans la réaction des employés de la Maison de la Culture à ces différents types de réception. Selon Cibois, les deux premières catégories ne « posent pas de problèmes particuliers » à l'équipe, puisqu'il s'agit d'un « public homogène dans ses aspirations et le plus apte à accepter les productions les plus novatrices, voire les plus difficiles ». La dernière catégorie n'est malheureusement pas soumise à l'appréciation des équipes de la Maison de la Culture. Il aurait pourtant été intéressant d'analyser la manière dont le public de « non-initiés » était perçu : tandis que l'ouverture d'esprit des deux premiers types semble, aux dires de Cibois, appréciée par l'équipe du théâtre, il est très probable que la dernière catégorie de spectateurs suscite la déception des responsables de la médiation (manque d'ouverture, désintérêt pour le spectacle, etc.).

Le caractère socialement situé de la réception a été nuancé par différentes études. Plusieurs travaux menés sur le public du festival d'Avignon[2] ont par exemple montré que la réception des spectacles pouvait parfois, selon certaines conditions, dépasser les clivages sociaux. Emmanuel Ethis montre que le public du festival, certes socialement situé[3], contient

---

[1] Philippe Cibois, « Les publics du théâtre contemporain », *Communications* n° 83, 2008, pp. 37-46.

2 Emmanuel Ethis (dir.), *Avignon, le public réinventé, Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Ministère de la Culture, DEPS, 2002 ; Jean-Louis Fabiani, *L'éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*, Grenoble, PUG, coll. « Art, culture, publics », 2008.

[3] Emmanuel Ethis montre en effet que « 20% des spectateurs ont quelque chose à voir professionnellement avec le monde du théâtre, que près de 60 % d'entre eux possèdent une formation universitaire, et 90 % sont titulaires

tout de même en son sein pas loin de 6 % d'ouvriers, ce qui se situe au-dessus des chiffres nationaux avancés par Olivier Donnat concernant les pratiques culturelles des classes populaires. Si le public d'Avignon est « curieux, critique et passionné », transcendant parfois les critères socio-économiques, c'est parce que « ce ne sont pas des spectateurs de théâtre comme les autres auxquels on a affaire » : en effet, « la singularité commune des spectateurs d'Avignon, c'est d'être à la fois fidèles et assidus, une singularité qui consacre, là bien plus qu'ailleurs, le public du Festival en public expert ». Cette spécificité du public avignonnais tient ainsi à la fois à la forme festivalière ainsi qu'à la réputation du festival (qui fait qu'un passionné de théâtre ne peut pas manquer cet événement, qui plus est situé pendant la période des vacances). L'étude menée par Jean-Louis Fabiani complète avantageusement la précédente : à travers une analyse les débats organisés pendant le festival par les CEMEA, il montre en effet que l'éducation populaire, comme espace d' « explicitation des choix et d'interprétation des gestes artistiques[1] », pouvait contribuer à la constitution de ces spectateurs « experts », tels qu'Emmanuel Ethis les désigne.

Les théâtres que nous étudions dans la présente thèse n'offrent pas les mêmes conditions de réception : ils n'ont pas l'exceptionnalité de la forme festivalière et l'action culturelle mise en œuvre se refuse souvent à expliquer les œuvres. Les chiffres de fréquentation que nous avons mis au jour dans la première partie de ce chapitre indiquent dans ces lieux la constitution progressive et assez généralisée d'un public homogène dont les caractéristiques sociales (niveau de diplôme et capital culturel élevés) et géographiques (un public de citadin) sont très proches de celles des artistes qui produisent les œuvres. Ce processus peut être expliqué à la lumière de deux phénomènes concomitants et corrélés. D'une part, la sacralisation du champ artistique tout au long des années 1980 comme « domaine à part[2] » contribue à inscrire l'artiste aux côtés des dominants et est donc à ce titre accompagné par la constitution d'un public également dominant (II). D'autre part, la constitution d'un public savant ne peut se comprendre *a contrario* que par la marginalisation parallèle du public et de la culture profanes à la même période (III).

---

du baccalauréat » (Emmanuel Ethis, « Distances esthétiques, proximités sociales. Les conditions de l'élaboration du jugement critique des publics du Festival d'Avignon », *Communications* 2008/2 n° 83, p. 47-64).

[1] Jean-Louis Fabiani, *ibid.,* p.51.

[2] Bernard Lahire, *Ceci n'est pas …op.cit.* (Livre 2, chapitre 4).

II- Sacralisation du créateur et constitution d'une esthétique de la réception (années 1980)

A partir des années 1980, le metteur en scène, déjà central au sein de l'organisation professionnelle et institutionnelle, voit sa position encore renforcée du fait du soutien et de l'encouragement apportés par les pouvoirs publics aux recherches esthétiques les plus singulières. L'évolution de la position du metteur en scène s'accompagne d'un travail d'héroïsation de sa figure à travers une certaine mythification du travail créateur (favorisée par la nécessité de se singulariser pour se démarquer). La sacralisation du créateur dans le discours public favorise la revendication de la spécificité de l'art de la part des créateurs (II.1). Elle ouvre par ailleurs la voie à une nouvelle radicalisation des œuvres, notamment par la nouvelle garde qui émerge au début des années 1980. Ces innovations sont justifiées auprès du monde social par une conception individualisée de la réception qui permet d'assumer, fait nouveau, la constitution d'un public de connaisseurs (II.2).

II.1 – La sacralisation du créateur dans le discours public (années 1980)

Les années 1970 ont vu s'imposer une certaine suprématie de la création sur les pratiques d'animation, mais l'opposition du champ théâtral à la droite incitait les metteurs en scène à inscrire leur discours dans une lutte commune aux côtés des classes populaires. Dans les années 1980, l'investissement par le pouvoir politique de la figure du créateur et l'autonomisation renforcée du champ vont contribuer à imposer la figure d'un créateur situé au-delà du monde social. Le caractère magique - voire sacré - de l'art est tout à la fois invoqué par le pouvoir politique et par le champ théâtral pour justifier de cette position inédite.

II.1.1 – L'investissement par le pouvoir politique de la figure de l'artiste

Dès 1945, l'artiste fait l'objet de discours le plaçant au-dessus du commun des mortels. On souligne généralement le caractère religieux du langage utilisé pour qualifier l'art et les artistes[1] et l'État comme le pouvoir politique ont contribué à ce processus de singularisation de l'artiste. En 1955, Jeanne Laurent, secrétaire d'État aux Beaux-Arts, définit les « créateurs » comme des « hommes acharnés à la réalisation de leur œuvre, […] dont la sensibilité est si vive

[1] Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau…*, *op.cit.,* p.220.

qu'elle est vite blessée[1] ». C'est, selon elle, en raison de cette singularité que les pouvoirs publics ne doivent pas attendre du réconfort ou une certitude de la part des artistes qu'ils auront soutenus car, ajoute-t-elle « le domaine des arts est celui de la passion ». Si Jeanne Laurent développe une conception passionnelle – presque mystique – de l'artiste, elle ne l'imagine pas pour autant moins en relation directe avec la population dans le cadre des troupes de la décentralisation.

André Malraux définit l'artiste d'une manière assez similaire et voit en lui un individu nécessairement séparé des contingences de la vie : incarnation de l'esprit, l'artiste est vecteur « d'images humaines qui portent en elles une telle puissance qu'elles transcendent non seulement les siècles, mais les civilisations toutes entières[2] ». Chez Malraux, l'art a ceci de supérieur qu'il a une vocation universelle. Cette conception d'un artiste situé au-dessus de la banalité du monde se perpétue avec ses successeurs ; dans un éditorial du bulletin d'information du secrétariat d'État à la culture, Michel Guy assimile la culture à la liberté et conditionne même cette dernière à la première : « la culture et la liberté sont une même chose, et à la différence de ce qu'on croit souvent, ce n'est pas la liberté qui veille sur la culture, mais la culture qui anime et nourrit la liberté[3] ». Mus par une rhétorique classique sur l'art, ces discours permettent de justifier du bien-fondé de l'intervention publique au nom de l'universalité et de l'intemporalité de l'art et du geste artistique, porteurs de valeurs unanimement partagées comme l'est la liberté.

L'invocation du caractère supérieur de l'art se généralise à partir de l'élection de François Mitterrand qui fait de la politique culturelle un symbole de son septennat. La culture occupe à partir de là une place inédite dans le champ institutionnel et politique, et elle bénéficie d'un très large traitement médiatique. A compter de ce moment, se développe dans les discours publics l'idée que l'art n'est pas seulement universel mais qu'il a vocation à changer le monde. Dans un entretien accordé aux *Nouvelles Littéraires*[4] la semaine précédant son élection, François Mitterrand détaille sa conception des politiques culturelles. Il y compare « l'homme de création » à « l'homme politique » : doués d'un « sens poétique, en tout cas d'un sens visionnaire », l'artiste et l'homme politique bénéficient du pouvoir de changer le monde comme « Molière ébranlant le pouvoir royal » ou « l'architecte recomposant l'espace ». Il invite les

---

[1] Jeanne Laurent, *La République et les Beaux-Arts*, Paris, Julliard, 1955, p.164-169. C'est nous qui soulignons.
[2] André Malraux, « Intervention à l'Assemblée Nationale le 9 novembre 1967 », in *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux*, Paris, La documentation française, 1996, p.307-309. C'est nous qui soulignons.
[3] Michel Guy, « L'État et la culture en l'an 2000 », *Bulletin d'information du secrétariat d'État à la culture*, n°63, 15 septembre 1975.
[4] « François Mitterrand : le premier des patrimoines, c'est l'homme », *op.cit*.

artistes à apporter leur contribution et à devenir les « artisans du changement », en mettant « la création au cœur de la cité et non à sa lisière ».

Tandis que les artistes avaient précédemment maintenu une posture ambivalente vis-à-vis du champ politique, c'est une « alliance objective » entre dominants des deux champs qui semble se constituer tout au long des années 1980. Le créateur est en effet l'objet de discours récurrents de la part du pouvoir socialiste qui l'érige en vecteur d'une « nouvelle citoyenneté » et d'une « éthique sociale[1] ». Comme cela a été soulevé dans plusieurs recherches[2], Mitterrand et son ministre Jack Lang élargissent la notion de « création » comme de « culture » pour y intégrer des arts moins légitimes et des pratiques situées à la marge du champ culturel. C'est en raison de son caractère supposément unificateur que la création est mise en avant :

> *« C'est la création qu'il faut privilégier, c'est l'esprit de conquête qu'il faut rétablir, c'est l'enthousiasme de la jeunesse qu'il faut galvaniser, ce sont les énergies de tous qu'il faut mobiliser pour sortir de la crise [3]»[4].*

Les artistes sont mis dans une situation quelque peu ambiguë : le statut de créateur est certes valorisé de manière inédite dans les discours politiques, mais le projet culturel de la gauche socialiste tend à relativiser la hiérarchie sur laquelle les metteurs en scène qui dominent le champ ont fondé leur légitimité. La majorité des membres de notre cohorte fera pourtant alliance avec le pouvoir socialiste. Ce mouvement s'explique par différents facteurs : tout d'abord, si l'intervention publique tend à devenir un vecteur important du processus de légitimation des artistes et des œuvres, elle n'en remet pas pour autant en question les artistes qui sont déjà à la tête des institutions qu'elle subventionne[5] et renforce même plutôt leur pouvoir à travers les réseaux institutionnels qui se formalisent[6]. En outre, la rhétorique qui s'instaure autour de la notion de « création » reste suffisamment floue pour que les agents du champ théâtral se l'approprient et l'adaptent aux dispositions qui sont les leurs : l'idée qu'un créateur pourrait jouer un rôle profondément civique correspond *in fine* à la rhétorique du terreau

---

[1] Jack Lang cité par François Cusset, *op.cit.*
[2] Vincent Dubois, *op.cit* ; Philippe Urfalino, *op.cit.*
[3] Jacques Renard, *L'élan culturel, La France en mouvement*, Paris, PUF, 1987, cité par Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Hachette, 2004, p.335.
[4] Vincent Dubois montre cependant que cette ouverture est d'ordre symbolique : les moyens alloués à ces nouvelles pratiques sont en réalité faibles et le gouvernement comme le ministère de la culture travaillent davantage à changer les « représentations ». Il s'agit d'une politique symbolique censée permettre la « remise en cause des hiérarchies culturelles […] au profit d'un relativisme d'institution permettant l'avènement d'une démocratie culturelle » (Vincent Dubois*, La politique culturelle. op.cit.,* p.278-279.).
[5] *Ibid.*
[6] Voir Chapitre 6

militant des années 1970 dans lequel se sont formés nombre des artistes qu'on retrouve à la tête des Centres Dramatiques à partir de 1981.

L'alliance objective qui se constitue est visible dans la porosité croissante de points de vue entre agents des deux champs[1] mais également, parmi les membres de notre cohorte, par leur présence dans différentes commissions ou espaces de célébration organisés par le pouvoir autour des créateurs. Nous avons déjà mentionné la présence de Jean-Pierre Vincent au sein du Commissariat au plan : le rapport produit par la commission préparatoire du IXe Plan contient l'idée selon laquelle l'État devrait « mettre la culture au pluriel » tandis qu'il a jusqu'ici privilégié la défense de la « culture cultivée[2] ». L'État doit, selon ce rapport, assurer une fonction « d'extraction » de la création et mettre en œuvre « ses conditions de possibilité ». Le rapport suggère l'importance de la culture au sens « le plus quotidien » comme « facteur de changement social » en même temps qu'il la différencie de la « création artistique » qui est « par excellence, le domaine de l'interrogation, de la commotion[3] » et dont l'importance « se mesure au dérangement[4] ». Cette habile liaison entre culture pour tous et singularité de la création se retrouve dans la majorité des rapports publiés suite à des colloques ou des commissions réunissant artistes et experts de la question culturelle.

En 1983, le ministère de la culture organise deux journées de rencontres intitulées « Création et développement » réunissant à la Sorbonne des chercheurs et des artistes renommés. Parmi eux, Ariane Mnouchkine ou encore Susan Sontag, toutes deux figures d'un théâtre indépendant et engagé. Il s'agit là encore de porter aux nues une définition élargie de la créativité susceptible de « stimuler nos imaginations » et de « garantir une société libre[5] ». Dans son discours inaugural, François Mitterrand insiste sur le rôle spécifique « d'initiation et d'interpellation[6] » des artistes et les appelle à « s'associer à la vie de la communauté », tout en rappelant, quelques minutes plus tard, les enjeux économiques de la création au sens élargi

---

[1] *Id.*
[2] *Rapport du groupe de travail long terme culture. L'impératif culturel*, Ministère du plan et de l'aménagement du territoire, commissariat général du plan, Paris, La Documentation française, 1983.
[3] *Ibid.*, p. 78. C'est nous qui soulignons.
[4] *Ibid.*, p.79. C'est nous qui soulignons.
[5] *Le complexe de Léonard ou la société de création*, Rencontres internationales de la Sorbonne, Paris, éd. du nouvel observateur, 1983, p.122.
[6] Allocution de François Mitterrand à l'occasion du colloque « Création et développement » à la Sorbonne, notamment sur le rôle de l'innovation face à la crise internationale, Paris, 13 février 1983 (discours.vie-publique.fr).

(« produire et consommer, travailler et fabriquer, innover dans les techniques et les relations, c'est participer à la mise en place d'une société de création »).

On peut émettre l'hypothèse qu'à la contradiction inhérente du discours de la gauche socialiste autour de la notion de culture (qui entendait nier les hiérarchies culturelles mais contribuait à légitimer une certaine définition de la création) correspondait la contradiction qui anime le champ théâtral depuis les années 1970 entre engagement social et autonomisation artistique : dans les deux cas, la création est autonomisée du jugement du public au nom d'un travail d'innovation en même temps que le public est l'enjeu de constantes tentatives de légitimation. Le flou qui entoure la définition de la culture comme de la création permet de ne pas pointer ces contradictions et assure les agents des deux champs d'un renforcement mutuel de leurs positions politiques et institutionnelles. Le rôle émancipateur du théâtre n'a donc cessé d'être valorisé par le pouvoir politique en même temps que la singularité de l'artiste contribuait à sa sacralisation.

II.1.2 – Revendiquer le potentiel critique de l'art face à la fonction civique de la culture

Si les agents les plus institutionnalisés du champ théâtral soutiennent objectivement la politique culturelle mise en place par le gouvernement socialiste, l'ambiguïté de leur position les amène à prendre position face à l'effacement des hiérarchies culturelles défendu par le Parti Socialiste. La définition élargie que le gouvernement socialiste propose de la culture tend en effet à réactiver d'anciennes polémiques sur la définition même de la culture[1]. Au sein du champ théâtral, les agents qui se sont légitimés par la défense d'un théâtre de création vont renforcer l'opposition rhétorique entre art et culture. La dichotomie entre les deux termes prend certes ses racines dans l'opposition qui préexistait entre animation et création depuis les années 1960, mais elle se cristallise à partir des années 1980.

Ce phénomène est visible à travers l'affirmation constante de l'autonomie de l'art comme espace de subjectivité face à l'unanimisme qu'est censée véhiculer la culture. Bruno Bayen, dramaturge, écrit dans le journal *Le Monde* du 30 août 2003 : « On nous dit que la culture

[1] Vincent Dubois explique cet élargissement du domaine couvert par la culture « a conduit à réactiver les polémiques sur la définition de la culture, la légitimité des pouvoirs publics à la définir, et finalement, sur les fondements mêmes de la politique culturelle » (Vincent Dubois, *op.cit.,* p.279).

rassemble, on oublie de dire que l'art divise ». On observe à partir des années 1980 une méfiance croissante face à l'injonction à donner un rôle social au théâtre. Le dédain des metteurs en scène pour les ateliers de pratique amateur peut se comprendre dans cette perspective. Dans la rhétorique alors véhiculée, c'est dans la spécificité même de l'acte artistique que se situe le caractère politique du théâtre. Dans un article publié dans la revue *Théâtre / Public*, le dramaturge Jean-Marie Piemme affirme en 1983 que c'est l'excentricité du théâtre qui « lui assure une forte capacité critique[1] ». Citant Antoine Vitez, metteur en scène réputé engagé, il renforce cette idée que le théâtre est en lui-même porteur de singularité :

> *« La scène est le laboratoire de la langue et des gestes de la Nation. [Il travaille à les] mettre en crise. C'est pourquoi le théâtre d'art – oui, d'art, il faut dire cela – a une position critique […]. Oui, faire autre chose que les gestes jugés acceptables et normaux, épurer les comportements corporels ou vocaux, bref, gifler le goût du public a toujours eu et aura toujours une importance politique considérable[2] ».*

Si le théâtre porte les germes de la contestation, ce n'est pas nécessairement le monde social qui le nourrit directement, mais le regard que porte l'artiste sur le monde. L'idéal d'un art détaché du banal et des circonstances de la vie s'affirme dans les discours tenus. C'est ce que soulève Michel Simonot en 1981, alors directeur de l'ATAC :

> *« Il existe bien une création artistique qui se connaît comme rapport social, mais elle est limitée par là même. Quand on dit par exemple aux artistes : « intéressez-vous aux travailleurs ! »… ou tout autre mot d'ordre… Ils peuvent le faire, s'ils sont de bons artisans, mais il s'agit alors d'un art de circonstance, que cette circonstance absorbe complètement. Car ils ne font alors que reproduire un sens qui répète le sens social d'origine comme une illustration idéologique. Alors que l'art véritable ouvre sur plusieurs niveaux de sens et donc de lectures[3] ».*

On observe dans les revues théâtrales de cette époque la multiplication des postures artistiques suggérant de penser le monde social à partir des œuvres et non pas du monde social lui-même. Joël Jouanneau, metteur en scène engagé à gauche et investi dans les questions d'action culturelle[4] affirme en 1983 :

---

[1] Jean-Marie Piemme, « Du théâtre comme art minoritaire », *Théâtre / Public* n°50, 1983, p.8.
[2] Antoine Vitez, « Traduire, mettre en scène », *Théâtre / Public* n°44, p.8.
[3] Michel Simonnot, « Enjeux esthétiques, enjeux politiques », *op.cit.*, p.68. C'est nous qui soulignons.
[4] Rédacteur des pages culture au sein de la revue *Révolution*, Joël Jouanneau a également été secrétaire général de l'Union des Maisons de la Culture. Il est alors également metteur en scène au sein d'une compagnie théâtrale.

« Peut-être faut-il préférer la notion de pouvoir à la création artistique à celle de pouvoir aux créateurs, ce qui évite que le débat se focalise sur le dilemme gestionnaire / artiste […]. Vous me dites que certaines équipes artistiques n'affrontent pas la question de leur relation au corps social. Eh bien, il appartient au corps social – aux instances politiques, syndicales, associatives, aux usagers – de la leur dire, mais encore une fois, pas dans l'abstrait, à partir du concret des œuvres [1]».

La différenciation entre art et culture s'appuie enfin sur une opposition renforcée des agents du champ théâtral à la « culture de masse » : ce discours est particulièrement marqué chez les plus marxistes des metteurs en scène. Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc insistent dès 1978 sur la différence existant entre un artiste « improductif » et les attentes de la « culture de masse » qui tend à réduire « un parcours esthétique, sensible et politique » à « l'hédonisme de la consommation[2] ». Cette opposition entre sujet et masse affirme la spécificité de la discipline théâtrale face à une industrie culturelle en plein développement ; elle permet également aux metteurs en scène qui s'en réclament d'inscrire la singularité de leur travail dans le cadre de la lutte anticapitaliste et de réactiver ainsi leur positionnement politique.

II.1.3 – L'affirmation de la singularité de l'acte créateur

Le caractère sacré du créateur et la réaffirmation de l'art face à la culture tendent à favoriser le développement de discours visant à valoriser l'exceptionnalité des trajectoires artistiques. La singularité est généralement posée comme une caractéristique essentielle de l'acte créateur. Comme le souligne Pierre-Michel Menger, l'exceptionnalité supposée du créateur est cultivée par les agents du champ artistique à travers la valorisation de la « précocité du don » de l'artiste et le « hasard de la découverte » de son talent[3]. Jean-Marc Leveratto souligne de son côté les caractéristiques qui feraient de l'artiste un « héros culturel » : outre l'autodidaxie, l'imagination et la fulgurance sont des caractères régulièrement mis en avant pour justifier des qualités supérieures de l'artiste[4]. L'absence de prise en compte des conditions

---

[1] Entretien avec Joël Jouanneau, *Théâtre / Public* n°54, 1983, p.10.
[2] Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc, « Sur le théâtre, le public et la société », *Théâtre / Public* n°19, 1978, p.6-11.
[3] Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain,* Paris, Gallimard -Seuil, « Hautes études », 2009.
[4] Jean-Marc Leveratto, *La Mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000.

sociales et historiques de réussite comme d'échec des carrières artistiques correspond à la croyance en l'existence de son talent intrinsèque.

Cette croyance est ancienne et est partagée par tous les membres de notre cohorte, quelle que soit leur génération ou le contexte dans lequel ils ont travaillé. En revanche, la manière d'exprimer et de valoriser sa propre singularité évolue au fil des décennies. Les agents qui se revendiquent du théâtre populaire dans les années 1950 tendent à insister fortement sur le hasard qui les a amenés à prendre une voie artistique. C'est cet engagement inattendu dans le travail artistique qui constitue à leurs yeux leur singularité bien davantage que le contenu des pièces qu'ils montent[1] ou la manière dont ils les montent. A partir des années 1960 se distinguent deux nouvelles façons de mettre en avant sa singularité et son talent. La première appartient aux animateurs proches de l'éducation populaire chez qui les capacités d'innovation sont liées à la relation particulière qu'ils parviennent à nouer avec le monde social. A ce titre, des trajectoires comme celles de Roger Planchon ou de Gabriel Garran sont à l'époque particulièrement valorisées puisqu'elles incarnent la part tout à la fois d'inné et de hasard dans le processus d'incursion de l'art chez ces enfants d'origine populaire. La seconde manière de valoriser la singularité se retrouve chez les metteurs en scène formés au sein du Théâtre Universitaire à partir de 1965 : chez des individus comme Chéreau, c'est l'inventivité et la capacité à être en dehors de la norme qui sont valorisées. Les modes de valorisation de la singularité sont ainsi très dépendantes des profils sociologiques des artistes.

Le processus d'autonomisation du champ théâtral corrélé à la transformation du profil des artistes (plus dotés, à partir de la fin des années 1960, en capital économique, social et culturel) va contribuer à renforcer la mise en avant de la singularité esthétique des œuvres, au détriment de la singularité sociale des trajectoires. Quand les artistes travaillaient à désacraliser l'œuvre d'art afin de la « rendre accessible au plus grand nombre », leur valeur se situait assez logiquement dans la relation qu'ils pouvaient nouer au monde social (que ce soit par l'émotion, les techniques de jeu, des aptitudes relationnelles, etc.). A partir du moment où les problématiques esthétiques se renforcent, les artistes sont davantage enclins à valoriser leur singularité au titre de leur talent propre. Dès lors, l'individualisation des carrières et des discours artistiques est assez nette à partir de là : tandis que la troupe est le noyau à partir duquel toute activité était revendiquée dans les années 1950 et 1960, que le collectif avait pris le relais dans

[1] Nous avons montré dans le chapitre 3 que les animateurs de l'époque montent souvent les pièces du répertoire dans un grand respect du texte.

les années 1970, les années 1980 voient s'affirmer la figure individuelle du créateur[1]. Cette figure s'incarne à la fois dans la gestion des carrières et dans les discours tenus par les agents.

Ariane Mnouchkine, promotrice du travail collectif avec sa troupe du Théâtre du Soleil, s'impose peu à peu comme chef de troupe davantage que comme membre d'un groupe au fonctionnement horizontal et égalitaire. Nous avons précédemment montré que les sujets que le théâtre du Soleil abordait à partir des années 1980 étaient notoirement marqués par les centres d'intérêt d'Ariane Mnouchkine. Elle semble peu à peu imposer ses vues et agir véritablement comme patronne de sa troupe, tout à la fois dans la relation qu'elle développe aux comédiens et dans la représentation publique qu'elle offre du théâtre du Soleil. Laurence Labrouche, biographe de Mnouchkine, indique que « depuis le début des années 1980, entrer dans la troupe du Soleil signifie respecter le cadre d'Ariane Mnouchkine. […] C'est ce qu'exprime Caubère [un ancien comédien de la troupe] lorsqu'il dit qu'il a pris conscience, à un moment donné, que le Soleil était l'espace de création de Mnouchkine ». Elle brosse le portrait d'une « femme de pouvoir » qui correspond assez nettement au portrait de l'artiste idéal, « une femme qui tient à sa liberté », qui ne peut « aller contre ses convictions les plus profondes et déterminantes, contre ses propres raisons de vivre » qui sont incarnées dans la troupe du théâtre du Soleil. Laurence Labrouche ajoute que « Mnouchkine assume davantage cet état de fait aujourd'hui que dans les années 1970[2] ». Ce phénomène d'individualisation des postures se retrouve également chez Jean-Pierre Vincent qui, lorsqu'il quitte la Comédie Française, défend publiquement l'importance pour lui de retrouver une liberté individuelle, liberté qui prend alors corps dans la compagnie indépendante[3].

La posture individuelle de l'artiste semble s'être renforcée dans la génération suivante à travers une « subjectivation revendiquée » de l'acte créateur et cela très probablement sous l'effet de l'évolution des formations au jeu dramatique, par lesquelles passent nombre de metteurs en scène, et qui tendent à valoriser, davantage qu'auparavant, la personnalité de l'acteur[4]. C'est à notre sens une des raisons qui a favorisé le développement de spectacles

---

[1] Il est évident que la logique de singularisation des démarches préexiste aux années 1980, mais il nous semble qu'elle est davantage revendiquée à partir de ce moment-là.
[2] Laurence Labrouche, *Ariane Mnouchkine. Un parcours théâtral*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.260-262.
[3] Il justifie ainsi son choix : Jean-Pierre Vincent, entretiens avec Dominique Darzacq, *Le désordre des vivants. Mes quarante-trois premières années de théâtre*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2001, p.79.

[4] Voir à ce propos les travaux d'Adrien Thibault qui montrent comment se constitue le talent dans les écoles de formation à l'art dramatique (Adrien Thibault, « Être ou ne pas être. Genèse de la consécration théâtrale ou La constitution primitive du talent », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n°2, automne 2015, p. 87-111).

autobiographiques ou, tout au moins, très marqués par la personnalité et la trajectoire de leur metteur en scène à partir des années 1980 puis 1990. La revendication de la subjectivité du metteur en scène s'inscrit notamment particulièrement bien dans la mouvance du théâtre post-dramatique[1] qui suggère de remettre totalement en cause la narration et le texte :

> *« Au cours des trente dernières années, le projet collectif et politique a cédé la place, dans notre dramaturgie, à de multiples voix individuelles. Chacune de ces voix donne à chacun de ces auteurs droit de cité en tant qu'individu. Voilà, il me semble, le principal outil d'un tel théâtre post-dramatique, post-événementiel: la parole individualisée, sincère et vraie, bien que jouée et miroitée[2] ».*

Le processus de sacralisation de l'artiste dans le discours public – qu'il émane du champ politique ou du champ artistique – va favoriser une nouvelle radicalisation de l'innovation esthétique dès le début des années 1980. Et ce d'autant que le système de consécration institutionnelle et professionnelle en place valorise l'originalité et la singularité des démarches.

II.2 – Innovation postmoderne et intellectualisation de la réception

L'innovation théâtrale qui a cours au début des années 1980 va être fortement influencée par le courant post-moderne, qui offre un cadre intellectuel utile tout à la fois pour penser l'éclatement des formes et pour défendre une vision politisée du monde.

II.2.1 – La transposition des théories postmodernes au théâtre : enjeux professionnels et esthétiques d'une innovation

Dès le début des années 1980, le constat d'une « mise en crise du drame et de la représentation » semble se généraliser au sein du champ théâtral. Des metteurs en scène et des dramaturges appellent à dépasser l'ancien et à « remettre en mouvement le drame traditionnel[3] ». L'artisan principal de ce changement en France est le dramaturge et universitaire

---

[1] Mouvement théorisé dans les années 1990 par Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique,* Paris, L'Arche, 2002. Nous y reviendrons.
[2] Louis-Patrick Leroux, « Théâtre autobiographique, quelques notions », *Jeu, Revue de théâtre*, n°111, 2004, p.75-85.
[3] Ibid.

Jean-Pierre Sarrazac. Issu de la mouvance brechtienne (il a notamment été très actif au sein de la revue *Travail théâtral* et ce, dès 1971), Sarrazac va opérer un basculement des théories du dramaturge allemand vers une esthétique prônant l'éclatement des récits. Il voit chez Brecht « l'introduction d'une esthétique du discontinu[1] » et considère que face aux « conceptions organicistes » du drame qui continuent de faire loi, « la modernité [les metteurs en scène d'avant-garde] répond par le paradoxe de l'hybridation ». Sarrazac défend la nécessité de rompre la narration chronologique du récit au profit d'un « ordre logique » et appelle à passer d'un système qui « mime la nature[2] » à « un système de la pensée ». Dépassant Brecht, la représentation ne doit plus, selon lui, représenter des personnages typiques, mais proposer une « hétérogénéité de matériaux[3] ».

Cette conception théorique du drame moderne est défendue par des agents qui font de l'innovation un moyen de percer dans un champ théâtral alors plutôt verrouillé. C'est le cas justement de Jean-Pierre Sarrazac qui occupe une position marginale au sein du champ universitaire depuis que la revue *Travail théâtral* a cessé d'être publiée. La nouvelle théorie qu'il propose du drame reçoit rapidement un écho favorable : cette réception est très probablement favorisée par le capital relationnel qu'il a accumulé en tant que dramaturge et, ponctuellement, comme metteur en scène. Cette réussite sera progressivement objectivée à travers sa position académique : il fonde en 1995 le Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain à l'Université Paris 3, puis dirige à partir de là de nombreuses thèses traitant du « théâtre rhapsodique[4] » qu'il a lui-même contribué à théoriser. On peut présumer que c'est le succès de ses théories, écrites en tant qu'essayiste, qui lui ont permis d'accéder à ces fonctions.

Des metteurs en scène s'emparent également de ces théories post-modernes pour asseoir leur singularité au sein du champ. C'est notamment le cas d'Alain Françon qui parviendra à accéder à une notoriété nationale grâce à ses mises en scène d'auteurs privilégiant l'éclatement dramatique (voir encadré).

---

[1] Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : écritures ramatiques contemporaines*, Vevey, L'Aire, 1981, p.44.
[2] Ibid., p.56.
[3] Ibid., p.64.
[4] Le « théâtre rhapsodique » peut se définir comme l'hybridation, au sein d'une même représentation, de différentes types de textes (principalement issus du théâtre, du roman et de la philosophie). Selon Sarrazac, cette forme rhapsodique apparaît comme une réponse à la condition post-moderne, c'est-à-dire à l'éclatement du monde (Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir… op.cit.*).

Alain Françon et le « théâtre éclaté »

Alain Françon naît en 1945 à Saint-Étienne. Engagé jeune dans le théâtre, il met d'abord en scène des textes principalement issus du théâtre de l'absurde. Son goût précoce pour Beckett ou Ionesco indique l'intérêt qu'il porte pour les dramaturgies éclatées. C'est sans doute de là que vient le nom de sa première compagnie, fondée en 1971, le « Théâtre éclaté ». Installé à Annecy, il joue principalement dans le réseau des MJC locales, même si ses spectacles sont ponctuellement programmés dans des salles d'envergure nationale (Théâtre de l'Est Parisien en 1976, Théâtre de Chaillot en 1979). Son répertoire répond alors aux enjeux politiques de l'époque puisqu'il met en scène des auteurs dits « engagés » comme Brecht, Gatti ou encore Horvath.

Le choix qu'il opère du répertoire change subitement à partir des années 1980 puisqu'il se consacre à nouveau à des textes à la dramaturgie plus éclatée. Il est probable qu'il ait été influencé par les conceptions du drame moderne défendues par Sarrazac : il met en scène successivement August Strindberg, Henrik Ibsen et d'autres auteurs que le dramaturge compte parmi les tenants d'un éclatement du drame. Sarrazac considère Ibsen comme un des premiers auteurs à se confronter à la crise de la représentation (la mimesis) et à « déterritorialiser la forme dramatique » en la confrontant aux formes du roman ou de la poésie. Ce choix s'avère porteur d'opportunités professionnelles importantes pour la carrière de Françon : il quitte le réseau de MJC pour être programmé dans des théâtres nationalement reconnus (Théâtre de l'Odéon, Comédie Française, Théâtre Ouvert, Festival d'Avignon, etc.). Cette réussite sera enfin couronnée par sa nomination à la tête du Centre Dramatique de Lyon en 1989.

Ce sont notamment ses mises en scène d'Ibsen qui l'ont fait indéniablement accéder à la notoriété et à la consécration institutionnelle. Françon trouvera par la suite dans les textes d'Edward Bond une occasion de radicaliser ses pratiques esthétiques, en mettant en scène des récits à la narration non-linéaire (Françon est considéré comme un des découvreurs de Bond en France). C'est suite à ces succès dans les années 1990 qu'il obtiendra la direction du prestigieux Théâtre National de la Colline en 1996. Si les partis-pris esthétiques ne peuvent expliquer à eux seuls la réussite d'une carrière, ils sont, dans le cas de Françon comme de Sarrazac, un élément explicatif du rebond de leur trajectoire professionnelle à partir du début des années 1990.

Si la conception proposée par Sarrazac du drame moderne a eu un tel succès, c'est que les agents dominants au sein du champ théâtral étaient prêts à la recevoir. Sa conception de la mise en scène recoupe en effet les préoccupations des metteurs en scène au début des années 1980. Les théories de Sarrazac confortent et légitiment les pratiques de ces derniers puisqu'elles renforcent la place du metteur en scène au cœur de la production théâtrale en laissant place à

une plus grande subjectivité de l'artiste et la possibilité d'un discours scénique plus personnel et auto-référencé. C'est la raison pour laquelle cet appel à une « émancipation du drame[1] » trouve une oreille attentive également parmi les metteurs en scène déjà consacrés. Patrice Chéreau se fait ainsi le découvreur de Koltès - un auteur qui pose dans ses pièces la difficulté du langage - dont il va monter les pièces tout au long des années 1980. Le succès du concept de « mise en crise de la représentation » chez les metteurs en scène les plus institutionnalisés s'explique également par le fait que ce renouvellement dramaturgique leur permet de préserver leur avance dans l'innovation et donc de justifier et de conserver leur position.

L'appel à la rupture narrative formulé par Jean-Pierre Sarrazac a eu des échos jusqu'à récemment. La reformulation la plus récente – et aussi la plus radicale - du « dépassement du drame moderne » est l'œuvre théorique de Hans-Thies Lehmann[2]. Ce dernier appelle à un « théâtre post-dramatique » qu'il définit comme « juxtaposition et mise à niveau de tous les moyens confondus qui permettent au théâtre d'emprunter une pléthore de langages formels hétérogènes au-delà du drame ». Sorte de postmodernisme appliqué au théâtre, la théorie post-dramatique suggère, face à la crise de la représentation, de dépasser la narration, même éclatée, et développe les oppositions suivantes : « le théâtre contre le spectacle, la présentation et non la représentation, l'évidence d'une présence quasi énergétique de la réalité et non l'illusion dramatique de sa reproduction… ». La théorie de Lehmann a fait l'objet d'une réception large au sein du champ théâtral, principalement parce qu'elle est devenue par la suite la référence centrale d'un théâtre politique d'avant-garde. Nous y reviendrons.

Les années 1980 voient se cristalliser des conceptions très intellectualisées de l'acte créateur. Ces innovations esthétiques, difficiles à appréhender car elles brouillent la narration et les formes dramaturgiques, nécessitent la constitution d'un public suffisamment doté pour les recevoir. Les théories de la réception qui se développent contribuent par ailleurs à légitimer l'émergence de ce théâtre.

---

[1] L'expression est de Jean-Pierre Sarrazac.
[2] Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op.cit.*

II.2.2 – Recevoir l'innovation (1) : Le traitement du public dans la revue **Théâtre / Public** *: des enjeux sociaux aux enjeux esthétiques de la réception (1974-1990)*

Le public fait en effet l'objet de représentations et d'enjeux qui diffèrent fortement entre les années 1970 et 1980. Une analyse des théories de la réception exposées dans la revue *Théâtre / Public* depuis sa création, en 1974, jusqu'aux années 1990, laisse apparaître le passage d'enjeux proprement sociaux à des enjeux centrés sur l'esthétique. La revue, initialement créée par des metteurs en scène, des dramaturges et des universitaires, sur un même modèle un peu équivalent à celui de la revue *Travail Théâtral*, est toujours publiée. Lue par la fraction la plus intellectualisée du champ théâtral et par les agents du champ universitaire, *Théâtre / Public*, à l'aune de ses prédécesseures, a pour ambition d'être « un espace collectif pour tenter de saisir le monde[1] » selon les termes de Marco Consolini. Publiée par le théâtre de Gennevilliers, la revue se veut généraliste. Elle défend à ses débuts un théâtre « fondé sur le public[2] », et entend être un lieu de débat plutôt que de polémiques[3]. Si les prises de position de la revue sont plurielles, *Théâtre / Public* couvrant une grande diversité de formes et de propos, l'intérêt pour le caractère politique du théâtre est manifeste dans le contenu de ses sommaires comme dans le profil des agents qui ont successivement dirigé la revue[4]. L'évolution de l'appréhension du public dans la revue est tout à fait éclairante.

Dans les années 1970, la revue consacre régulièrement des numéros à la question de la réception des spectacles et à la relation que le théâtre entretient avec le monde social. La revue se fait l'écho des débats qui animent alors le champ théâtral sur la question de la réception des œuvres par le public : y sont publiés à la fois des articles défendant la relation spontanée du spectateur à l'œuvre et des papiers suggérant la prise en compte des conditions sociales de la réception d'un spectacle. L'universitaire Anne Ubersfeld y défend une analyse sémiologique de la relation au public[5] et insiste sur l'importance de rejeter « toute accusation de formalisme » qui empêcheraient la bonne compréhension d'un spectacle puisque « les formes portent sens ». Selon elle, si la compréhension de ces formes peut éventuellement nécessiter un apprentissage

---

[1] Marco Consolini, « Les revues théâtrales au XXe siècle. Un espace collectif pour tenter de saisir le monde », in « Les revues théâtrales », *Revue d'études théâtrales, Registres* n°8, 2004.
[2] Référence à Barthes qui qualifie le théâtre de Brecht de « théâtre fondé » (Evelyne Ertel, entretien avec Alain Girault, « Théâtre / Public, le débat plutôt que la polémique », », in « Les revues théâtrales », *Revue d'études théâtrales, Registres* n°8, 2004).
[3] Ibid.
[4] On retrouve par exemple aujourd'hui dans le comité de rédaction Bernard Sobel, metteur en scène proche du parti communiste, et l'universitaire Olivier Neveux, qui a commis une thèse et de nombreux travaux sur le théâtre politique.
[5] Anne Ubersfeld, « La liberté du spectateur », *Théâtre / Public* n°16, 1977, p.6-9.

préalable, il ne faut pas oublier que le spectateur fait partie intégrante de la création puisque « tout théâtre, même le plus subjectif, est théâtre de la cité ».

Le principe d'une relation spontanée au spectateur entraînant une compréhension et un ressenti quasi-instinctif des spectacles est également relayé par les artistes qui bénéficient d'entretiens réguliers au sein de la revue. Sans surprise, Jacques Blanc et Jean-Pierre Vincent sont amenés à faire part de leur perception du public dans un numéro : ils dénoncent le principe de satisfaction du public ainsi que le « pédagogisme » qui semble l'emporter sur la complexité de la création. L'unité entre public et artiste qu'ils appellent de leurs vœux doit cependant être « non servile ou démagogique mais contradictoire, créatrice, vivante ». Dans ces deux exemples, la relation au public doit être pensée dans sa spontanéité. La dimension sociale de la réception d'une œuvre est le plus souvent rejetée au nom du risque de misérabilisme comme de populisme que son analyse sous-tendrait. Pour autant, la revue accorde alors de nombreuses pages à des sociologues et animateurs qui fondent leur analyse des publics sur les travaux de Bourdieu, alors régulièrement cité. Un article de Michel Simonot[1], maître assistant en sociologie et animateur culturel à la maison de la culture du Havre, propose ainsi dans un numéro une analyse de l'écart entre les productions artistiques et leur réception par le public, avant de suggérer différentes stratégies visant à réduire cet écart : loin de défendre la supériorité de la création, ces solutions amènent à réfléchir sur une « mise en cause du processus de création dans sa nature » ou encore sur une prise en compte des thèmes ou du langage propres aux classes populaires. Cet article semble avoir eu une excellente réception dans le champ théâtral[2], preuve s'il en est que ce type de position n'était pas encore perçu par une fraction des agents comme remettant fondamentalement en cause la liberté de l'artiste.

Il va longtemps être reproché à la revue de faire coexister ces points de vue et de refuser de prendre position dans le débat opposant « la recherche individuelle » et la « question du non-public[3] ». Si la revue assure aujourd'hui faire coexister au sein de ses pages cette double approche, il nous semble cependant que la ligne éditoriale s'est recentrée sur des problématiques esthétiques et ce, en raison de sa monopolisation progressive par les universitaires en études théâtrales, discipline nouvellement baptisée « théâtrologie[4] » par une

---

[1] Michel Simonot, « Productions artistiques et pratiques sociales », *Théâtre / Public* n°33, 1980.
[2] Cet article est cité à plusieurs reprises jusqu'en 1983 comme une référence obligée. C'est le plus le fait souvent d'animateurs mais également parfois de metteurs en scène engagés et très actifs dans la revue.
[3] Editorial du directeur de la revue, Alain Girault, *Théâtre / Public* n°42, 1982.
[4] Signe de la volonté de « scientificiser » la discipline, ce terme apparaît dans les universités comme dans la revue au début des années 1980.

fraction du champ. Le public ne fait l'objet que de peu d'articles (on assiste à la multiplication des numéros consacrés à la dramaturgie entre 1984 et 1988) et l'appréhension qui en est faite est néanmoins radicalement différente.

Un numéro consacré au « rôle du spectateur[1] » et paru en 1984 a particulièrement retenu notre attention. Il fait suite à une série de débats organisés par la revue et le Théâtre de Gennevilliers à l'occasion de la publication de l'ouvrage *Théâtre, public, perception*[2] par l'universitaire en études théâtrales Anne-Marie Gourdon. La rencontre réunit principalement des chercheurs et des « théâtrologues » pour évoquer ensemble la question du public[3]. A l'exception de Michel Simonot (qui a, entre temps, complètement intégré le champ théâtral et quitté son poste d'assistant en sociologie à l'Université), les sociologues sont absents des débats. L'approche proposée par les intervenants en présence évacue cette fois majoritairement[4] les problématiques sociales qui sont attachées à la réception d'une œuvre. S'ils reconnaissent qu'il est nécessaire de connaître certains codes préalablement à la représentation théâtrale, tous affirment le caractère également « indicible, informulable, ce par quoi le spectateur échappe aux déterminations de son groupe social[5] » : pour Anne Ubersfeld, cet indicible agit par le partage de signes, « par exemple le rapport du comédien à l'espace et le sens que peut avoir ce rapport[6] » ; pour Dort, « le théâtre ne peut [en effet] se passer de l'immédiateté » ; Mnouchkine acquiesce aux propos de Dort pour ajouter que « l'apprentissage [des formes, des codes spécifiques au théâtre] se fait au moment du spectacle ».

Tandis que dans les années 1970 la création pouvait encore être pensée à l'aune de la réception sociale des spectacles, on assiste progressivement à la marginalisation des analyses sociologiques au sein du champ de production artistique au profit d'études centrées sur l'esthétique. Les recherches sur les publics de théâtre se partagent ainsi en deux catégories susceptibles d'être appliquées à deux champs distincts. D'un côté, les travaux menés en études théâtrales analysent le public à travers le processus de création et considèrent que « pour

---

[1] *Théâtre / Public* n°55, 1984.
[2] Anne-Marie Gourdon, *Théâtre, Public, Perception*, Paris, CNRS éditions, 1984.
[3] Nombre des agents que nous avons précédemment évoqués sont présents : parmi les artistes, on retrouve notamment Ariane Mnouchkine, Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdheuil, des membres de la troupe de la Salamandre, Bernard Sobel, etc. ; parmi les universitaires, Bernard Dort, Anne Ubersfeld, Denis Bablet ainsi que François Aubral, auteur de l'ouvrage *Le Génie de la création. Politique esthétique*, Paris, éd. Le Sycomore, 1982.
[4] Seuls Michel Simonot et un animateur de l'association Peuple et Culture rappellent les conditions sociales de la réception. Mais ils sont assez minoritaires en nombre et en temps de parole.
[5] Intervention de Bernard Dort pendant le débat.
[6] Elle insiste sur l'effort à fournir « pour déconnecter le spectateur du récit, pour ne pas le laisser s'engluer dans l'histoire afin qu'il écoute et regarde aussi la performance et qu'il repère des systèmes de signes ».

comprendre l'assistance, il ne faut pas l'extraire du champ de son apparition comme le fait la sociologie, [qu']il faut regarder le théâtre si l'on veut voir le spectateur[1] ». On assiste d'un autre côté à l'émergence des théories de la médiation qui, rattachées à la sociologie ou à l'information –communication, s'attachent à donner des outils aux médiateurs permettant de toucher les publics les plus éloignés des champs artistiques[2].

II.2.3 - Recevoir l'innovation (2) : l'émergence du spectateur face au public

La théorisation de la réception sur des critères esthétiques est corroborée à la même époque par l'individualisation de la relation entre le public et la représentation théâtrale. Cette conception de la réception est d'abord portée par des agents qui s'opposent à la demande des pouvoirs publics de comptabiliser le public.

A la fin des années 1970, le SYNDEAC et plusieurs metteurs en scène de notre cohorte élèvent la voix contre la rationalisation dont le public de théâtre fait l'objet. Le ministère de la Culture développe en effet tout au long de la décennie des enquêtes destinées à connaître les pratiques culturelles des français et la fréquentation des établissements qu'il subventionne[3]. Suite à l'affaissement des chiffres de fréquentation en 1975, certains directeurs font l'objet de vives critiques de la part du gouvernement qui semble dénoncer la fermeture des établissements au monde social. Jean-Pierre Vincent réagit au nom de la profession pour dénoncer une conception du public trop « chiffrée » :

> *« Ainsi, le peuple est transformé en public. C'est au théâtre de remettre en question ce rapport de confort passif qui s'est installé entre lui-même et son public. Le public n'existe pas, il est un effet de l'imagination d'un nombre finalement limité de « gens du métier », agissant comme représentants idéels du « peuple » et comme représentants effectifs du pouvoir. Cette chose nommée public aurait paraît-il des besoins et ces besoins paraît-il ne correspondraient pas à ce que certains créateurs produisent[4] ».*

Relativisant l'analogie entre le public et le peuple, le directeur du Théâtre National de Strasbourg contre en outre l'argument comptable du ministère, jugeant que le public ne peut être réduit à des chiffres et à une relation entre offre et demande. Pointer la composition du

---

[1] Marie-Madeleine Mervant Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, 2002, p.9.
[2] Voir chapitre 6
[3] Le service des études et de la recherche (SER) en est le principal outil.
[4] Jean-Pierre Vincent, *Théâtre / Public*, n°16, 1977, pp.6-11.

public semble même, à ses yeux, inutile puisque c'est bien dans la relation entre deux individus (le spectateur et l'artiste) que réside l'enjeu principal de la représentation théâtrale.

A l'instar de Jean-Pierre Vincent, on observe à partir des années 1980 une généralisation des discours suggérant une individualisation du rapport au spectateur. Ainsi, le metteur en scène communiste Bernard Sobel affirme-t-il en 1993 s'adresser « justement à des individus, pas à une collectivité », puisque c'est sur cette « déchirure » que travaille le théâtre, « cette contradiction entre l'Un et le multiple[1] ». Selon Marie-Madeleine Mervant-Roux, le terme de spectateur a supplanté celui de public à partir des années 1980[2].

Cette analyse est confortée par nos propres observations. Tandis que des pièces plus formelles et expérimentales sont programmées au sein des établissements publics[3], se développe toute une rhétorique autour de la relation théâtrale et de la réception que le spectateur est supposé faire des pièces. La compréhension de ces nouvelles formes étant difficile en raison principalement de la nature éclatée des récits, on juge que le spectateur va réagir de manière sensible, et donc individualisée. C'est pour cette raison que les discours autour du spectateur comportent alors une grande part de mystère : « le spectateur est là, et en même temps il n'est pas là… » dit Peter Brook dans son ouvrage devenu célèbre, *L'Espace vid*e[4], indiquant ici l'abstraction dont le spectateur commence à faire l'objet. Cette mythification de la relation entre spectateur et œuvre d'art est renforcée par les travaux théoriques dont la « relation théâtrale » fait alors l'objet : la sémiologie, qui avait été importante dans le champ des études théâtrales tout au long des années 1970, y est désormais critiquée en raison d'une part du simplisme de son analyse (celle-ci, proposant un codage / décodage, ne prend pas en compte la complexité de la relation), et d'autre part des risques de « sociologisme » qu'elle induirait (et qui tendait à donner une place trop importante aux variables socio-économiques dans l'analyse de la réception)[5]. Pour faire face à ces critiques, se développe alors une analyse de la représentation théâtrale qui se fonde sur une dimension tout à la fois plus psychologique et philosophico-politique de la réception puisque le « moi antérieur » et la « production d'une nouvelle

---

[1] Bernard Sobel, avec Sylviane Gresch, *Un art légitime*, Actes Sud, Arles, 1993.
[2] Marie-Madeleine Mervant-Roux, *op.cit.*
[3] Voir nos remarques précédentes sur la trajectoire des spectacles de Régy, chapitre 6.
[4] Peter Brook*, L'espace vide*, Paris, Seuil, 1977, p.76.
[5] Patrice Pavis, « Pour une esthétique de la réception théâtrale », in Régis Durand (dir.), *La relation théâtrale*, Presses universitaires de Lille, 1980, pp.27-54.

conscience » sont convoqués[1]. Ces analyses esthétiques de la réception, en individualisant l'expérience théâtrale, occultent les caractéristiques sociales de la réception.

Cette nouvelle définition de la réception est influencée par les théories de la médiation qui ont cours dans les départements de médiation culturelle à la même époque : comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, la segmentation des publics sur le modèle instauré en partie par le ministère de la Culture tend à favoriser une conception du monde social segmentée selon des critères extra-sociaux (critères psychologiques, territoriaux, etc.). Le recrutement aux postes de relations publiques d'agents justement formés à l'Université concoure à la généralisation de ces discours.

III- La disqualification du public profane à partir des années 1980

La sacralisation du créateur et ce faisant, la mythification de la réception des œuvres par le public ont pour corolaire un éloignement progressif du public profane puis sa disqualification. Nous désignons par « profane » le public « non-initié », qui ne possède ni l'habitus susceptible de l'orienter vers la fréquentation des théâtres, ni les codes pour appréhender les formes les plus radicales. Ce public, le souvent issu des fractions les plus populaires de la société, revêt, nous l'avons vu, un enjeu de légitimation très fort. Le public populaire n'a jamais beaucoup fréquenté les théâtres, mais, il était, jusqu'à la fin des années 1970, le principal objet du travail d'animation mené dans les théâtres. A partir des années 1980, le public populaire disparaît des catégories ciblées par les services de relations publiques (III.1) en même temps que la rhétorique traditionnelle d'un théâtre populaire ou politique prenant appui sur les classes populaires perd peu à peu de son évidence (III.2).

[1] Freud comme Althüsser sont ici les références convoquées par Patrice Pavis.

III.1 – L'abandon des pratiques en direction du public populaire

III.1.1 – Le décalage grandissant entre champ artistique et classes populaires

A partir des années 1980, le public populaire, s'il n'est pas moins absent des salles qu'auparavant, disparaît en revanche des préoccupations des équipes théâtrales. Une des raisons de cette désaffection tient au décalage grandissant entre le champ artistique et le monde ouvrier.

Les archives laissent apparaître une réticence de plus en plus forte du côté de la classe ouvrière comme du champ théâtral à collaborer. Dans un numéro de *Théâtre / Public* consacré aux pratiques culturelles de la classe ouvrière à Gennevilliers, plusieurs voix dissonent quant à l'attitude des artistes à leur égard : Jean, électricien de 42 ans, reproche aux intellectuels du Parti Communiste de « ne pas tenir compte des possibilités de la classe ouvrière[1] ». Assimilant la direction du théâtre Gennevilliers aux cadres du parti, il accuse les metteurs en scène de s'être enfermés dans leur propre logique :

> *« Je crois que vous satisfaites vos propres besoins intellectuels, sans tenir compte des besoins de la classe ouvrière. Je pense qu'il faudrait qu'il y ait adaptation entre votre monde à vous et le monde ouvrier. Je ne dis pas qu'il faut monter Molière ou Racine, mais au moins faire en sorte que la classe ouvrière puisse y venir, au théâtre ! […] Pour nous, il n'y a rien. On est rejetés. Les travailleurs qui produisent à Gennevilliers sont rejetés par le monde intellectuel[2] ».*

Précisant sa position, Jean explique à quel point les spectacles proposés par le théâtre sont déconnectés des besoins et des envies des ouvriers :

> *« Si tu prends* Au théâtre ce soir[3]*, alors là, c'est moins que les intellectuels, c'est du rien du tout. De ce côté-là on se fout de la gueule des travailleurs, ils sont juste bons pour des trucs cons, qui ne tiennent pas debout, où il n'y a aucune réflexion. Là, c'est de la merde. Mais entre les deux, il n'y a rien. D'un côté on prend les ouvriers pour des cons, de l'autre côté, c'est le contraire, c'est le truc où il faut réfléchir trop, le mec s'endort. Il ne peut pas, il ne peut pas. Pour vous êtes malhonnêtes d'un côté et de l'autre[4] ».*

---

[1] « Le reste. Des travailleurs de Gennevilliers parlent des loisirs et de la culture », *Théâtre / Public* n°26, 1979.
[2] Ibid., p.19.
[3] *Au théâtre ce soir* est une émission télévisée qui diffuse des pièces de théâtre enregistrées. Ces pièces, qui présentent principalement un répertoire de Boulevard, sont produites par des théâtres privés parisiens (théâtre Marigny et théâtre Edouard VII). Voir Pascale Goetschel, « Décors parisiens dans Au théâtre ce soir. Rituels et stéréotypes », *Sociétés et représentations*, nº 17, Mars 2004, p. 272-287.
[4] « Le reste. Des travailleurs de Gennevilliers parlent des loisirs et de la culture », *Théâtre / Public* n°26, 1979.

Le rejet de Jean pour ces propositions artistiques tient tout à la fois à l'intellectualisation des œuvres et à l'abandon progressif du travail d'explication et de médiation au sein des usines[1]. Le décalage de perception entre les agents du champ théâtral et les classes populaires tient en effet également à la disparition progressive, à la fin des années 1970, des relais locaux et, parmi ceux-ci principalement du Parti Communiste[2]. En effet, les théâtres implantés dans des villes communistes, réputés mener un travail important dans des quartiers populaires, ne bénéficient plus de l'ancrage populaire du parti. Julian Mischi et Olivier Masclet ont en effet mis en exergue l'écart grandissant, au début des années 1980, entre les élus communistes et les populations ouvrières, notamment immigrées. Ce décalage creuse encore l'écart déjà existant entre des artistes professionnalisés et des populations ouvrières représentées par des animateurs culturels de quartiers désormais plus proches du secteur socio-culturel.

Cette fracture ira en s'amplifiant tout au long de la décennie notamment parce que les pratiques de médiation en direction des classes populaires seront davantage démonétisées par les pouvoirs publics dans le processus de consécration. Un rapport du Commissariat Général du Plan publié en 1982[3] explique en effet que, si des efforts doivent certes être faits pour « élargir l'accès » à la culture, « on ne voit guère pourquoi il serait nécessaire d'y acculturer un public qui y reste structurellement rétif[4] ». A l'instar de cette déclaration, certains metteurs en scène disent la lassitude qu'ils éprouvent face à ce public qui ne vient toujours pas dans leurs théâtres. Ainsi, Jean-Pierre Vincent nous raconte-t-il en entretien la difficulté qui était celle des médiateurs quand il dirigeait le Théâtre des Amandiers à Nanterre :

> *« Rechercher des publics qui viennent pas au théâtre tout ça, est un boulot encore plus difficile et encore plus fatiguant que de faire du théâtre. S'il faut faire les deux, on n'y arrive pas. On y arrive à certaines périodes. On a eu à Nanterre, des périodes assez intenses, et puis il y avait du personnel pour ça, pas tellement fortiche d'ailleurs. Avec des poussées, on a fait un mois du théâtre maghrébin, on a fait des choses comme ça. Je dois dire que je fais plus confiance à l'excellence du théâtre, à sa rareté, voire à sa*

---

[1] On peut également faire l'hypothèse que l'accaparement de la problématique culturelle par le parti socialiste ou, au sein du PCF, par les nouveaux militants, a pu contribuer à un rejet de l'animation culturelle par les ouvriers (voir partie III.2).
[2] Sur l'affaiblissement de l'encadrement social et culturel par le PCF et les syndicats, voir Stéphane Beaud et Michel Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière*, Paris, la Découverte, 1999.
[3] Commissariat général du Plan, *Rapport du groupe long terme culture L'impératif culturel*, novembre 1982.
[4] Ibid.

violence dérangeante pour attirer des gens qu'on n'imagine pas venir au théâtre qu'à l'animation systématique et appauvrissante du discours[1] ».

Ce discours est alors permis en raison du phénomène de retour critique sur Mai 68 qui s'impose dans les années 1980 au sein des intellectuels proches de la gauche[2]. C'est ainsi au nom du réalisme et du rejet des erreurs passées, ce « sentimentalisme, ce romantisme politique, ce ressentiment politique, tout ce [qu'il a] vu de navrant en mai 68 dans les assemblées de la profession[3] », que Jean-Pierre Vincent assume l'abandon du travail en direction des classes populaires[4].

III.1.2 - Du « non-public » au public captif

L'abandon des classes populaires comme catégorie cible ne signifie pour autant pas l'abandon du travail de médiation culturelle. Mais le processus de catégorisation des publics, que nous avons précédemment abordé[5], ne se fonde plus sur une lecture classiste de la société. La politique culturelle développée par le gouvernement socialiste initie une distinction croissante entre les publics en fonction de leur appartenance géographique, sociale ou générationnelle, l'objectif étant que chacune de ces catégories ait une offre adaptée à son profil. La professionnalisation du métier de médiateur tend à renforcer ce processus de catégorisation car c'est à travers une théorisation poussée des pratiques d'animation que ces nouveaux agents essaient de légitimer leur fonction. La rationalisation des discours autour de l'animation tend ainsi à favoriser une relation professionnelle au public au détriment du militantisme qui avait fondé l'action des animateurs jusqu'à la fin des années 1970. Ce terreau militant, très lié au Parti Communiste et dans lequel se formaient nombre de futurs animateurs, tendait à favoriser chez ces derniers une lecture très politique des rapports sociaux ; dans ce contexte intellectuel, l'enjeu principal de l'animation résidait dans la nécessité de toucher les classes populaires, tout particulièrement incarnées par le monde ouvrier.

La notion de « non-public », aussi maladroite fût-elle, prenait d'ailleurs ancrage dans ce terreau militant. Théorisé par Francis Jeanson lors des assises de Villeurbanne en 1968, le terme

---

[1] Entretien avec Jean-Pierre Vincent, *op.cit.*
[2] Voir François Cusset, *La décennie. Le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006, 2008. ; dans une optique plus pamphlétaire, Guy Hocquenghem, *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary*, Paris, Albin Michel, 1986.
[3] Entretien avec Jean-Pierre Vincent, *ibid.*
[4] Dans ce même entretien, il nous dira être « aussi engagé que sceptique et aussi sceptique que politique ».
[5] Voir chapitre 6.

sera utilisé tout au long des années 1970 par les metteurs en scène et les animateurs pour dénoncer la rupture existante entre la culture bourgeoise et le prolétariat. Elle sera par la suite vivement critiquée par les organisations ouvrières qui dénoncent son caractère réducteur et le risque, à partir de ce constat, d'abandonner le travail d'animation. L'animateur Jean-Jacques Barrey refuse de considérer les ouvriers comme un « non-public » car le terme entérine leur différence :

> *« Les obstacles sont réels, dit-il, les travailleurs sont plus enclins, à la pause de midi, à bavarder avec leurs copains devant un café, à jouer au baby-foot ou aux tarots, qu'à participer à un débat ou assister à un concert de musique baroque… Mais il y a des contre-exemples…*[1] *».*

Laurent Fleury analyse l'émergence de l'expression comme un prélude à la désertion du TNP par les classes populaires :

> « L'invention de la notion de « non public » correspond à une disqualification implicite du public populaire ou à la re-catégorisation d'un tiers-exclu : ce même public populaire. […] La catégorie de « non public » réifie une régularité statistique, sociologiquement explicable et expliquée, en la substantialisant, en en faisant un univers clos. Le « non public » se voit interdire le droit même d'appartenir au public[2] ».

Si considérer que cette catégorie de « non-public » a contribué à l'affaissement de la fréquentation du TNP mérite à notre sens d'être empiriquement étayée, en revanche l'analyse du processus de cristallisation des rapports sociaux à travers l'usage de ce terme nous paraît tout à fait pertinente.

L'idée qu'il existerait un « non-public » avait été invoquée en 1968 pour repenser le mode de relation entre les artistes et le monde social. A partir des années 1980, cette conception devient un outil rhétorique autorisant l'abandon des classes populaires comme public à cibler spécifiquement. Sous l'effet du constat de l'impossibilité à toucher ce « non-public », l'expression a disparu pour faire place à celles de « publics empêchés », « publics spécifiques » ou « publics en difficulté[3] ». Toutes désignent de manière très abstraite un public qui est structurellement éloigné du théâtre en raison de ses caractéristiques non plus seulement sociales

---

[1] Jean-Jacques Barrey, *op.cit.*
[2] Laurent Fleury, *op.cit.*
[3] Marie-Christine Bordeaux et Lisa Pignot, « Il n'existe pas de public spécifique », *Observatoire des politiques culturelles*, n°32, septembre 2007.

mais également psychologiques ou physiques. La multiplication des critères de « difficulté » ou « d'empêchement » tend à affaiblir la lecture sociale de la fréquentation des théâtres et, partant, à dépolitiser les pratiques d'animation et de médiation.

Parmi les publics recherchés, le monde scolaire fait l'objet d'une attention assez systématique dans les théâtres. L'intérêt pour les étudiants, lycéens ou collégiens remonte en réalité au moins aux débuts de la décentralisation théâtrale : Jacques Fornier comme Jean Dasté organisaient des représentations en « matinée » à destination d'un public d'enfants et d'adolescents : considérés comme un public à éduquer en raison de leur jeune âge, les écoliers représentaient en outre un levier financier important pour les troupes itinérantes. Les expériences menées par la suite dans le cadre de la deuxième décentralisation s'appuient aussi en partie sur l'univers scolaire. Sans savoir si l'attention au monde scolaire s'est statistiquement accrue à partir des années 1980, on peut cependant penser qu'elle est aujourd'hui un enjeu de justification plus décisif. Les attentes du champ politique quant au rôle éducatif du théâtre se sont en effet renforcées. Aujourd'hui, la plupart des dossiers de subventions mentionnent le nombre de représentations scolaires organisées par les compagnies. Le travail auprès des scolaires est à ce titre devenu un critère de subventionnement même si, comme nous le verrons, jouer exclusivement pour des scolaires peut être disqualifiant artistiquement.

Le travail auprès des scolaires est en outre favorisé parce qu'il est plus simple à mettre en œuvre : les relais de ce public sont les mêmes professeurs de lettres qui suivent la programmation des théâtres et figurent parmi les principaux abonnés des théâtres.

Le caractère captif du public scolaire assure la présence d'un public nombreux : « peu conscient de ses motifs d'apprentissage, prisonnier d'une institution [l'école] dans laquelle il a été placé obligatoirement pour apprendre[1] », le public scolaire permet également de construire artificiellement une hétérogénéité sociale de la fréquentation. Ce public mis en situation involontaire d'apprentissage, s'il permet de légitimer une assise parfois populaire, provoque cependant la méfiance des metteurs en scène. Dans le champ théâtral, il est de bon ton de critiquer les théâtres qui « font du remplissage avec des scolaires » : les artistes, en particulier, se plaignent de jouer devant des publics peu concentrés voire dissipés. Le plus souvent, les responsables de relations publiques ou les directeurs arguent de la nécessité de former les jeunes

[1] Janine Courtillon citée par Lénia Andrade, « Appréhender l'interculturel dans un établissement secondaire au Portugal », Université de Saint Etienne, Master 1 Pro Français Langue Etrangère, 2007.

générations au théâtre et insistent sur le caractère social de leur action[1]. L'investissement dans la fonction éducative du théâtre à travers le champ scolaire permet ainsi de renouer avec la fonction civique et sociale de l'art.

C'est autour du caractère captif des publics recherchés que se situe au fond la plus grande différence avec les pratiques d'animation qui ont précédé les années 1980 : en travaillant sur des publics reliés à des institutions et dont le public scolaire est l'incarnation la plus parfaite, les théâtres abandonnent *in fine* l'idée de constituer un nouveau public, qui serait volontaire et non captif. Il ne s'agit pas de nier l'apport de l'école dans la découverte des arts, mais de saisir que l'espace qui est offert par les théâtres est souvent contraint par un souci de légitimation sociale et politique plutôt qu'inscrit dans une démarche d'élargissement du public à des fins d'émancipation.

III.2 – Disparition et disqualification des thématiques populaires

L'abandon du souci des publics populaires est soutenu par la disparition de la rhétorique classiste au sein de la gauche traditionnelle ainsi que par la disqualification populiste de l'intérêt porté au public.

III.2.1 – La disparition de la thématique classiste dans les discours

Le recours au peuple comme mode de légitimation, encore récurrent à la fin des années 1970, va progressivement s'essouffler au profit d'un vocabulaire moins connoté politiquement. Dans les éditoriaux des théâtres, dans les revues théâtrales, dans les discours, si la référence au monde social reste présente, c'est plutôt à travers l'usage des termes « monde », ou « population ». Le terme « populaire » disparaît à peu près de la rhétorique du champ théâtral : à titre d'exemple, il n'est pas utilisé à une seule reprise dans les éditoriaux du festival d'Avignon entre 1980 et 2003 (voir encadré).

L'absence du peuple comme du terme « populaire » dans les discours des agents du champ théâtral tout au long des années 1980 doit être comprise dans un contexte général de

[1] Je fais ici particulièrement référence à une discussion, à laquelle j'ai assisté, entre professionnels du champ autour du public d'un grand centre dramatique français.

sous-représentation des classes populaires dans l'espace public[1]. Ce processus d'abandon des classes populaires est plus spécifiquement concomitant au processus de désinvestissement de la rhétorique des classes au sein de la gauche[2]. Julian Mischi a mis en évidence le processus d'intellectualisation qui a touché le Parti Communiste à la même époque. Il montre que le parti, tout en étant concurrencé par ses adversaires socialistes, s'est progressivement « désarmé lui-même, en abandonnant l'ambition de représenter prioritairement les classes populaires et de promouvoir sur la scène politique des militants issus des groupes sociaux démunis[3] ». Le processus d'intellectualisation des forces militantes du PCF (composées de moins en moins d'ouvriers et de plus en plus de cadres de la fonction publique) ressemble à s'y méprendre à l'évolution de la structure du public de théâtre.

La thématique de la lutte des classes perd sa position centrale au sein du Parti Communiste à partir des années 1980 pour laisser place à « une multitude de combats ciblés ». Les initiatives individuelles et la « liberté d'engagement » sont fortement valorisées par les cadres du parti au détriment du « collectif et du capital militant ». Cette évolution est analogue au mouvement d'individualisation de la réception et de défense des causes observé au sein du champ théâtral. La nouvelle rhétorique du Parti Communiste a comme autorisé la fraction des metteurs en scène qui orientaient leur action vers les classes populaires, à dépolitiser[4] à leur tour leur positionnement.

Les années 1980 sont également une période où « la vision de l'espace social divisé en classes antagonistes[5] » s'affaiblit en même temps que la représentation marxiste du monde social. Cette évolution est liée, selon Gérard Mauger, à trois discours concomitants qui s'imposent au sein de l'espace public : le premier souligne l'extension des classes moyennes, le deuxième insiste sur l'individualisation de la société, et le troisième analyse l'émergence de nouveaux clivages (générationnels, sexuels, raciaux, etc.) qui atténueraient les clivages sociaux[6]. Notre analyse montre que le champ théâtral a été complètement perméable à cette

---

[1] Patrick Lehingue, « Les classes populaires et la démocratie représentative en France », *Savoir/Agir*, n° 31, mars 2015.
[2] Stéphane Beaud, *L'éclipse… op.cit.* et Stéphane Beaud, Michel Pialoux, « Pourquoi la gauche a-t-elle perdu les classes populaires ? », *Savoir/Agir* 2015/4 (N° 34), p. 63-70.
[3] Julian Mischi, *Le communisme désarmé. Le PCF & les classes populaires depuis les années 1970*, Marseille, « Contre-feux », Agone, 2014.
[4] On entend ici par dépolitisation un déplacement de l'engagement politique sur des causes plus consensuelles et désormais éloignées d'une lecture classiste de la société.
[5] Gérard Mauger, « De la classe ouvrière aux classes populaires », *Savoir/Agir* 2015/4 (N° 34), p. 9-12.
[6] Ibid., p.10.

conception du monde social. Comme nous l'avons précédemment constaté, les agents les plus dominants du champ tendent à dépolitiser leurs pratiques dès la fin des années 1970[1], et le renforcement de l'institutionnalisation du secteur culturel[2] contribue, à partir des années 1980, à favoriser la rhétorique artistique face à une rhétorique classiste considérée comme dépassée.

La disparition de la référence au peuple au sein des éditoriaux du festival d'Avignon

(début 1970- fin des années 1980)

Une analyse des éditoriaux du festival d'Avignon entre 1947 et la période la plus récente laisse apparaître les représentations dont le public fait l'objet. Le festival d'Avignon a le mérite d'incarner tout à la fois l'idéal du théâtre populaire de Vilar en même temps qu'il est toujours resté représentatif de la fraction la plus dominante du champ théâtral. La succession des différents directeurs constituait un panorama assez représentatif de l'état du champ à chacune des époques considérées[3]. A ce titre les éditoriaux du festival représentaient un terrain prometteur[4].

La pratique éditoriale n'apparaît qu'en 1970. Avant cela, le programme du festival se cantonne à mentionner les spectacles programmés, auxquels sont parfois ajoutées quelques citations supposées représenter la tonalité de l'édition en cours. Le festival ne fait globalement l'objet d'aucun discours par son directeur. A partir de 1970, l'éditorial devient quasiment systématique : rédigé par le directeur, il

[1] Voir chapitre 4.
[2] Voir chapitre 6.
[3] Le Festival a été dirigé par sept directeurs différents et les spectacles programmés ont le plus souvent été un miroir fiable de l'Étatdu champ théâtral. On y retrouve ainsi la majorité des membres les plus reconnus de notre cohorte. Créé en 1947 par Jean Vilar, le festival d'Avignon est d'abord étroitement lié au TNP. Ce n'est qu'avec le départ de Vilar du TNP en 1963 qu'on assiste à un important renouvellement des propositions artistiques (Planchon, Lavelli). Paul Puaux succède à Vilar en 1971. Sa programmation s'inscrit dans le prolongement de ce qu'avait initié son prédécesseur avec un effort marqué pour diffuser les spectacles créés en décentralisation (Wilson, Bourseiller, Maréchal, Garran et Rétoré sont programmés). Si le choix opéré ne correspond pas à l'avant-garde du moment, il recoupe en revanche les positions dominantes occupées alors dans l'espace théâtral, tout au moins jusqu'en 1975. Bernard Faivre d'Arcier, en prenant la tête du festival en 1980, va « moderniser » la programmation en invitant les metteurs en scène qui se sont distingués à partir du début des années 1970 (Vincent, Lavaudant et Mnouchkine). La nomination de Faivre d'Arcier, énarque et haut-fonctionnaire du ministère de la culture, à la tête du Festival est un indice de l'institutionnalisation du champ théâtral et de son acceptation par ses agents. Faivre d'Arcier cède sa place en 1985 quand il est nommé conseiller culturel auprès du premier ministre Laurent Fabius. C'est Alain Crombecque qui le remplace : responsable de la presse au festival d'automne, conseiller artistique de Patrice Chéreau au théâtre de Nanterre Amandiers entre 1981 et 1985, il appartient à l'avant-garde des années 1970 qu'il continue de programmer au sein du festival. Faivre d'Arcier retrouve la direction du festival de 1993 à 2003, où il programme les metteurs en scène issus de la nouvelle génération (Françon, Lassalle, Nordey), avant d'être remplacé par Hortense Archambault et Vincent Baudriller, administrateurs de formation et qui orientent le festival vers une plus grande radicalité artistique. Depuis 2014 et la nomination du metteur en scène Olivier Py, la programmation est revenue à un théâtre de facture plus classique.
[4] Archives festival d'Avignon, BNF, Site Richelieu (Paris) et Maison Jean Vilar (Avignon). Cotes WNG1 et suiv. Les programmes sont en outre désormais accessibles sur le site du festival d'Avignon (www.festival-avignon.com).

positionne le plus souvent le festival dans un contexte socio-politique et indique la cohérence artistique de la programmation.

Une rapide analyse lexicométrique des éditoriaux entre 1970 et 1994[1] fait ressortir deux thématiques récurrentes : d'une part celle de l'art et de la création (avec l'omniprésence des termes « création », « spectacle », « scène » et « artistique ») et d'autre part celle du rassemblement collectif (avec les termes de « public », « équipes », « populaire », « rencontres », « relation », « besoin » ou encore « monde »). Le vocabulaire proprement artistique apparaît à partir de 1976 pour se généraliser ensuite à la totalité des éditoriaux, ce qui semble bien correspondre à l'évolution des modes de justification propres au champ théâtral ; en revanche si le terme de « public » est constant, le vocable « populaire » disparaît tout à fait après 1980 pour ne réapparaître que dans les années 1990.

Quand on aborde plus précisément le contenu des éditoriaux, l'évolution de l'invocation du public est plus nette encore. Sous la direction de Jean Vilar, la référence au public populaire est constante et précède le plus souvent la présentation même des spectacles[2]. A l'image de la programmation qu'il met en œuvre, Paul Puaux perpétue dans ses éditoriaux (qui sont d'ailleurs signés par « l'équipe du festival ») la posture de Jean Vilar vis-à-vis du public : outre les citations du créateur du festival, on y mentionne le rôle du théâtre pour « éveiller les publics[3] », la nécessité de « former un public[4] », ou encore la « fête populaire[5] » que doit représenter l'événement. A partir de 1976, sous la même direction, les éditoriaux sont davantage orientés sur la présentation artistique de la programmation : en 1976, l'éditorial insiste sur la nécessité de chercher les « conditions d'un théâtre lié au peuple[6] » mais axe ensuite son propos sur les spectacles proposés ; en 1978, si la fonction sociale du théâtre est soulignée, c'est parce qu'on invite le public à réfléchir à « l'avenir de la création[7] ». L'éditorial de 1979, signé par le dramaturge Denis Bablet[8], insiste en revanche sur le rôle social du théâtre dans un contexte de « crise de civilisation », considérant que la « découverte [réside] dans la confrontation entre des spectateurs et des comédiens[9] ». L'évolution du discours tenu sur le public tout au long des années 1970 – et sous une même direction, celle de Paul Puaux – est un miroir assez saisissant des transformations des modes de justification qui ont cours dans le champ théâtral : s'il se recentre assez nettement sur la création au

[1] Analyse lexicométrique réalisée sur le logiciel SONAL.
[2] Dans les éditoriaux écrits de 1970 et 1971, l'expression « public populaire » est utilisée systématiquement.
[3] Editorial festival d'Avignon 1972.
[4] Editorial festival d'Avignon 1973.
[5] Editorial festival d'Avignon 1974.
[6] Editorial festival d'Avignon 1976.
[7] Editorial festival d'Avignon 1978.
[8] Concernant Denis Bablet, voir chapitre 4.
[9] Editorial festival d'Avignon 1979.

milieu des années 1970, on perçoit encore une ambivalence constante entre défense de l'art et invocation du public au nom du rôle social ou politique du théâtre[1].

Le rôle « fondamentalement » social du théâtre disparaît quasiment des éditoriaux entre 1980 et 2003, sous les directions de Bernard Faivre d'Arcier et d'Alain Crombecque, au profit de la mise en valeur de la dimension artistique des spectacles programmés. Si le public est invoqué à quatre reprises (en 1980, 1981, 1982 puis 1993), c'est soit de manière quantitative pour justifier, auprès du champ administratif, de l'importante fréquentation du festival[2], soit pour montrer qu'il participe « à faire émerger et reconnaître les courants poétiques[3] », mais jamais parce qu'il justifierait de l'utilité politique ou sociale du théâtre. Dans le contexte des années 1980, le public est ainsi présenté comme une ressource qui fait du festival un espace original et dont le nombre viendrait de fait soutenir les créateurs dans leur démarche. Nous verrons ultérieurement que les éditoriaux connaîtront un net regain de politisation avec la prise de direction d'Hortense Archambault et de Vincent Baudriller en 2004.

III.2.2 – La disparition de la thématique classiste dans les spectacles : les mises en scène de **George Dandin** *par Roger Planchon (1958 / 1987)*

La disparition de la thématique classiste s'observe également dans les spectacles présentés dans les établissements subventionnés. A cet égard, le parcours artistique de Roger Planchon est intéressant car il a été un des premiers de notre cohorte, avec Patrice Chéreau, à atténuer la dimension classiste de ses spectacles, alors qu'il avait fondé une partie de sa réputation sur cet aspect de son travail.

On peut en effet observer un mouvement de dépolitisation de sa démarche, particulièrement flagrante si on compare les deux mises en scène qu'il a faites de *George Dandin* de Molière, respectivement en 1958 et en 1987. Dandin, paysan enrichi, a épousé une « demoiselle », et a, ce faisant, trahi sa classe. Cette nouvelle position lui vaut les foudres de son milieu d'origine en même temps que les moqueries de sa classe d'adoption. La lecture que Planchon propose de cette histoire en 1958 est volontairement sociale, et fortement inspirée de Brecht. Il y présente un homme « partagé, divisé, écartelé, portant témoignage de son erreur, de toute classe qui s'est trahie elle-même, bourgeoisie fascinée par la féodalité[4] ». Il insiste dans

[1] Voir chapitre 4.
[2] Par exemple, l'éditorial de 1980 fait référence au nombre de spectateurs qui fréquentent le festival et qui « donnent ainsi à des équipes de créateurs les moyens d'exprimer leur univers ».
[3] Editorial du festival d'Avignon 1993.
[4] Extrait de la critique de Bernard Dort parue alors dans *Théâtre populaire*. Bernard Dort, « 1958-1959. George Dandin ou le mari confondu », *Théâtre populaire. Itinéraire de Roger Planchon*, l'Arche, Travaux 5, p.59

sa mise en scène sur des procédés de distanciation brechtiens[1], qui permettent de situer socialement Dandin plutôt que de s'arrêter sur l'aspect psychologique de son personnage.

Trente ans plus tard, toujours à Villeurbanne, Planchon propose une deuxième mise en scène du même texte de Molière et la lecture qui en est alors faite est pour le moins différente. Comme l'indique Bernadette Bost dans la critique de la pièce qu'elle écrit pour le compte du journal *Le Monde* en 1987, « le Planchon de 1987 ne parle pas de critique sociale. Ce qui l'intéresse le plus aujourd'hui, semble-t-il, c'est l'histoire d'un couple en crise […] Au-delà de ces traits de classe, Planchon a voulu dire la passion de Dandin pour sa femme […] et ce moment de la vie d'un couple où l'on ne sait plus si tout est fini ou si la réconciliation reste possible[2] ». Planchon y fait preuve d'une « attention de psychologue » et décortique le personnage de George Dandin pour créer un sentiment d'identification auprès du spectateur. Le caractère pictural du spectacle est, selon les critiques, tour à tour vanté pour ses beautés, ou critiqué pour ses effets spectaculaires[3].

L'évolution de la mise en scène peut être comprise de plusieurs manières : il faut bien sûr prendre en compte le changement de contexte artistique comme politique qui tend à valoriser des lectures différentes à chaque époque, sociale en 1957, et clairement dépolitisée en 1987. Au-delà, il nous semble que l'évolution de la trajectoire et de la position de Planchon permet également de comprendre ce que ce dernier a pu personnellement investir dans chacune des mises en scène proposées. Le spectacle qu'il propose en 1957 est non seulement influencé par la lecture qu'il a faite de Brecht (dans sa forme, dans l'importance qu'il donne aux positions sociales des personnages) mais également par sa propre trajectoire : issu du monde rural, Planchon donne aussi à voir son enfance et, quelque part, la trajectoire d'un homme qui a lui-même trahi sa classe en intégrant le monde du théâtre. La dénonciation des clivages et la politisation du discours peuvent être pour lui un moyen de mettre en scène sa propre trajectoire de désajusté, en même temps que cette lecture le confirme comme un metteur en scène

---

[1] « « La forme même de George Dandin participe du *Lehrstück* [une pièce didactique] : dès le lever du rideau Dandin s'adresse au public et lui expose la situation ; à la fin de chaque acte c'est encore lui qui conclut, tirant la morale, la leçon des événements qui viennent d'avoir lieu » (*Id.*, p.60).

[2] Bernadette Bost, « Retour à " George Dandin ". Au TNP de Villeurbanne, Roger Planchon " revisite " la pièce mal aimée de Molière », Le Monde, 16 mars 1987.

[3] Michel Cournot, dans la critique qu'il écrit pour le journal Le Monde indique que le spectacle représente « trois heures de belles images. Un travail magistral. Le public en a plein la vue », tout en lui reprochant son aspect trop spectaculaire : « ces trésors spectaculaire prennent trop de temps. […] Les phrases successives du dialogue sont disjointes, écartées, par des minutes et des minutes de tableaux animés qui sont étrangers au propos même ou qui, à la rigueur, lui font écho, mais de loin. » (Michel Cournot, « George Dandin de Molière chez Planchon. Vers la mort de l'art dramatique », Le Monde 24 mars 1987).

extrêmement novateur pour l'époque. Trente ans plus tard, Planchon n'a plus à justifier sa position, devenue totalement légitime, et il semble avoir incorporé un habitus plus dominant : intégrant de nombreuses vedettes à la distribution de la pièce[1], il fait aussi le vœu d'en faire un film, qui sortira sur les écrans un an plus tard sous le titre de « Dandin » et qui reprendra les mêmes acteurs. S'il dépolitise complètement son propos, il signe également une mise en scène qui, par son aspect « sensible» et la distribution proposée, est à la fois plus consensuelle en même temps qu'elle est censée lui assurer un certain succès public (grâce à la transposition de la pièce au cinéma, opportunité rare pour les metteurs en scène de théâtre[2]).

III.2.3 – La disqualification du public profane à travers le « socio-culturel »

La délégitimation de la rhétorique classiste tend à faire disparaître les classes populaires des préoccupations des agents du champ théâtral et à marginaliser ainsi l'intérêt porté à ce public profane. Le renforcement de l'opposition entre artistique et socio-culturel au début des années 1980 va tendre à sa progressive disqualification au sein du champ théâtral.

La réactivation de l'opposition entre animation et création transparaît à plusieurs niveaux. Elle est d'abord visible, nous l'avons vu dans les prises de position respectives de la CGT et du SYNDEAC à la fin des années 1970[3] et au début des années 1980, les premiers défendant un théâtre au fonctionnement horizontal axé sur les publics et les seconds un théâtre de création centré sur la figure du metteur en scène. Elle apparaît ensuite dans la spécialisation des équipements. Comme le montre Laurent Besse, on assiste à la fin des années 1970 à un véritable infléchissement de l'animation vers l'action sociale. Ce glissement est favorisé tout à la fois par l'abandon du socio-culturel au profit du culturel par le champ politique ainsi que par une plus grande spécialisation des équipements publics qui destinent les MJC aux pratiques amateurs[4]. Au sein du champ artistique, cette spécialisation se traduit par l'exclusion des MJC ou des centres sociaux comme espaces possibles de tournées.

La sélection préalable des lieux de tournées tient également à la hiérarchie qui s'est progressivement instaurée entre établissements publics et qui sera même progressivement

---

[1] Claude Brasseur, Daniel Gélin et Zabou font partie de la distribution.
[2] Dans notre cohorte, seuls Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine et Roger Planchon parviendront à accéder à la réalisation de films.
[3] Voir chapitre 6.
[4] Laurent Besse, *Les MJC, de l'été des blousons noirs à l'été des Minguettes*, 1959-1981, Rennes, PUR, 2008, p.341-351.

objectivée par la labellisation des équipements[1]. Le degré de subventionnement par l'État et la stature du directeur génèrent pour ces établissements une valeur symbolique décisive pour l'accès à la reconnaissance et contribuent à dévaloriser encore davantage les établissements identifiés comme socio-culturels. La hiérarchisation des espaces de diffusion contribue en outre, nous l'avons esquissé dans le précédent chapitre, à une hiérarchisation implicite des publics.

Celle-ci est renforcée par l'idéalisation dont le public fait l'objet tout au long des années 1980. L'intellectualisation de la réception contribue en effet à la constitution d'un public idéal susceptible d'appréhender les œuvres. Les publics les plus populaires (ceux assimilés aux établissements socio-culturels), moins dotés culturellement, ne peuvent, face à cet idéal, que provoquer la déception. Les arguments vilipendant la démagogie supposée des agents recherchant le public face à la pureté tout aussi supposée de la création se généralisent. Un projet artistique est qualifié de « démagogue » quand il s'intéresse de près à des populations visées par les politiques publiques ; un spectacle est jugé « facile » quand il plaît à un public non-initié. Être aimé d'un public populaire peut ainsi contribuer à disqualifier un spectacle ou un metteur en scène. Ce rejet du « populisme[2] » est au fond corroboré par l'idée que, s'il ne faut pas donner au peuple ce qu'il attend, il faut en revanche l'amener à saisir et à comprendre les codes de l'excellence artistique[3].

La disqualification du public profane sous couvert d'exigence artistique s'est maintenue jusqu'à aujourd'hui et ce malgré, nous le verrons, le renouvellement des tentatives pour toucher le public populaire. Elle est particulièrement visible dans la réticence des artistes situés dans le pôle le pur du champ à l'égard des ateliers de pratiques amateurs. Refuser un travail d'action culturelle correspond d'abord à une manière de s'affirmer comme artiste véritable ; *a contrario*, ceux qui intègrent ces ateliers à leur pratique artistique prennent le risque d'être délégitimés. L'exemple d'un chorégraphe que j'avais rencontré à l'occasion d'un « pot de première[4] » est

---

[1] La labellisation d'un établissement par l'État préjuge de la qualité artistique de sa programmation et contribue donc à le situer à un niveau plus élevé dans la hiérarchie institutionnelle.

[2] Federico Tarragoni, « La science du populisme au crible de la critique sociologique : archéologie d'un mépris savant du peuple », *Actuel Marx* 2013/2 (n° 54), p. 56-70.

[3] Ces mêmes artistes qui dénoncent la démagogie des autres, ne manquent pas de considérer le peuple comme « un être de nature marqué du sceau éternel de la nécessité, du besoin » (Déborah Cohen, *La Nature du peuple. Les formes de l'imaginaire social (XVIIIe-XXIe siècles),* Paris, Champ Vallon, 2010).

[4] Les « pots de première », c'est-à-dire les cocktails organisés à l'issue de la première représentation d'une « création » sont des moments d'observation privilégiés. S'y trouvent tout à la fois des programmateurs venus voir

assez éclairant. Discutant de « sa création » avec les programmateurs venus le voir, il est amené à parler du quotidien de sa compagnie et du travail qu'il mène depuis plusieurs années dans un quartier assez populaire de la ville. Il dirige en effet de nombreux ateliers de pratique amateur ainsi que des stages réguliers, destinés tout à la fois aux habitants du quartier et aux danseurs professionnels de la région. Ces ateliers, qu'il revendique comme liés à sa pratique artistique, lui permettent également d'assurer un équilibre financier à sa compagnie. Bien que conventionné par la Direction régionale des Affaires culturelles, diffusant assez largement ses spectacles (mais pas au sein des établissements labellisés au niveau national), le chorégraphe avouera, une fois les « pros » partis, la difficulté qu'il y a à assumer le travail d'ateliers. « *Lorsqu'on est considéré comme trop sociocul'– et j'en fais partie – on est critiqué dans le milieu artistique comme n'étant pas des artistes purs* » dira-t-il. La disqualification joue alors sur deux tableaux : le recours aux ateliers est l'indice de problèmes financiers et pointe donc la difficulté à vivre de son travail de création ; le recours à l'animation suggère également que la teneur d'un projet est plus sociale que véritablement artistique.

La disqualification des pratiques « socio-culturelles » peut également être imputable au refus des artistes d'être instrumentalisés par les pouvoirs publics au profit de problématiques sociales. G., le metteur en scène déjà évoqué dans cette thèse, disait fréquemment :

> *« Ils veulent qu'on fasse du sociocul, y'a que ça qui les intéresse… moi je ferai pas du sociocul, certains font ça très bien, c'est pas le problème, mais moi c'est pas mon métier, ce que je sais faire, c'est de la mise en scène… ».*

L'intériorisation de l'opposition entre métiers artistiques et métiers socio-culturels est d'autant plus grande qu'elle a été objectivée dans les nomenclatures existantes[1]. Elle se confronte cependant à la réactivation récente des problématiques politiques au sein du champ théâtral français.

---

le spectacle et des professionnels du champ qui sont présents afin de cultiver leur réseau. Une observation des discussions et des postures des agents met en perspective les enjeux artistiques et institutionnels propres au champ en même temps que les modes de relations entre agents (et dans lesquels on perçoit assez aisément les logiques de domination à l'œuvre).

[1] Chapitre 6.

IV- La réactivation du « théâtre politique » : pour une genèse des représentations contemporaines du public (années 1990 à nos jours)

A partir des années 1990, le champ théâtral fait l'objet de violentes critiques. Les ouvrages d'Alain Finkielkraut[1], Marc Fumaroli[2] et Michel Schneider[3], publiés entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, fustigent d'un côté la politique culturelle socialiste et interrogent de l'autre la « culture de cour[4] » et le pouvoir dévolu à certains artistes dans le cadre des institutions[5]. Le pouvoir de lcettegénération qui est réputée avoir « pris le pouvoir » à la faveur de Mai 68 est également contesté de l'intérieur par les tenants d'une nouvelle esthétique. Ces différentes critiques amènent les agents dominants du champ à réaffirmer leur position artistique et institutionnelle et à justifier des « faveurs » qui leur sont accordées. Ils le feront à travers la mobilisation du caractère démocratique et politique du théâtre. Le regain d'intérêt pour le théâtre politique va par la suite être prolongé par une nouvelle génération d'entrants qui va avoir à cœur de légitimer l'activité artistique dans un contexte de remise en question de l'intermittence[6] ; ces agents trouvent également là l'opportunité de développer des stratégies de distinction susceptibles de contrer la prééminence de leurs aînés au sein des théâtres publics.

Cette dernière partie se présente comme un épilogue à l'analyse socio-historique que nous avons jusqu'ici déroulée. Elle a pour objectif de mettre en perspective la réactivation récente du rôle social et politique du théâtre à la lumière de nos constats précédents[7]. Nous proposons ici de donner des pistes de réflexion permettant de saisir la réalité de ce retour au politique (IV.1) et les modalités de réinvestissement du rôle social du théâtre. Ces éléments doivent être étudiés à l'aune de trois facteurs concomitants : la critique dont les dominants du

---

[1] Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris, Folio, 1987.
[2] Marc Fumaroli, *L'Étatculturel. Une religion moderne*, Paris, Le livre de poche, 1991.
[3] Michel Schneider, *La comédie de la culture*, Paris, Seuil, 1993.
[4] Michel Schneider critique la proximité entre artistes et politiques en ces termes : « Que l'art divorce d'avec le sens, la forme, le beau, qu'il ne dise plus rien à personne, qu'il n'y ait plus d'œuvres ni de public, qu'importe, du moment qu'il y a encore des artistes et des politiques, et qu'ils continuent de se soutenir : une subvention contre une signature au bas d'un manifeste électoral. Le rideau tombe, il faut juger la pièce. Ministère de la Culture ? Non, gouvernement des artistes » (Michel Schneider, quatrième de couverture, *op.cit.*).
[5] Sur le caractère polémique de ces ouvrages et les raisons expliquant leur large réception, voir Vincent Dubois, « Politiques culturelles et polémiques médiatiques. Lectures croisées en guise d'introduction », *Politix*. vol. 6, n°24, 1993. p. 5-19.
[6] Mathieu Grégoire, *Les intermittents du spectacle: enjeux d'un siècle de lutte*, Paris, La Dispute, 2013.
[7] A partir des années 2000 (soit les IV.2 et IV.3), nous fondons notre analyse principalement sur l'observation que nous avons pu mener ainsi qu'à travers de nombreuses lectures de la littérature théâtrale, ce qui pourra donner le sentiment d'une analyse moins étayée empiriquement.

champ font l'objet, la lutte de plus en plus âpre pour la reconnaissance institutionnelle et professionnelle et un contexte de marginalisation des classes populaires dans l'espace public. C'est de cette manière que nous pourrons poser un regard sociologique sur la genèse des représentations contemporaines du public, qu'il soit pensé comme un « spectateur à émanciper » (IV.2) ou comme un « public populaire » avec lequel faire communion (IV.3).

IV.1- La fin des années 1990 et le retour au politique ?

A partir des années 1990, les critiques dont le champ théâtral fait l'objet amène les agents les plus dominants du champ à réactiver les fondements politiques du théâtre[1]. Si cette prise de position répond à un contexte politique général, elle a également pour objectif de re-légitimer les anciens face aux *outsiders* qui tentent de se frayer une place dans un espace théâtral institutionnellement verrouillé.

Les éditoriaux du festival d'Avignon à partir de 2003 : une repolitisation des discours ?

C'est au début des années 2000 que va réapparaître, dans les éditoriaux du festival d'Avignon, la problématique de l'utilité de l'art et de l'artiste dans la société. Le dernier éditorial rédigé par Bernard Faivre d'Arcier avant qu'il ne quitte la direction du festival s'inscrit dans le contexte mouvementé des grèves de 2003[2]. C'est sans doute pour cette raison qu'il donne une tonalité particulièrement politique à son éditorial, avec un souci très net de justifier de la place du théâtre dans le monde social : insistant sur les « liens qui unissent Avignon et des créateurs à son public[3] », le directeur appelle les spectateurs à former un « public libre[4] », à « choisir, comprendre, refuser » grâce à un théâtre qui donne à voir « des mondes qui se rencontrent et s'apostrophent [5]». Les éditoriaux des directions suivantes (celles d'Hortense Archambault et Vincent Baudriller entre 2004 et 2013 puis d'Olivier Py à partir de 2014) auront tous une teneur politique au moins équivalente. On y rappelle que le théâtre est « engagé dans

[1] Voir encadré « Les éditoriaux du festival d'Avignon à partir de 2003 : une repolitisation des discours ? »
[2] En 2003, le festival d'Avignon sera annulé en raison de la mobilisation des intermittents du spectacle. Voir Mathieu Grégoire, *Les intermittents du spectacle: enjeux d'un siècle de lutte*, Paris, La Dispute, 2013 ; Jérémy Sinigaglia, *Artistes, intermittents, précaires en lutte. Retour sur une mobilisation paradoxale*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Salariat et transformations sociales », 2012.
[3] Editorial du festival d'Avignon 2003.
[4] Ibid.
[5] Ibid.

une réalité sociale, civique et politique[1] » et que par la « rencontre essentielle entre l'œuvre et le spectateur », il en vient à « changer le monde, à y résister » ; l'art est apparenté au sacré, à l'universel et peut à ce titre « ré-enchanter le monde[2] » ; l'art est un outil pour lutter contre « les replis identitaires » et « créer du commun[3] » ; enfin, de par sa complexité et la relation qu'il propose aux spectateurs, le théâtre est un art éminemment « politique[4] ».

L'explosion des références à l'utilité sociale et politique du théâtre est à notre sens révélatrice de la crise de légitimité que traverse le théâtre public depuis maintenant une vingtaine d'années[5]. Si l'artiste est toujours évoqué comme un créateur qui transcende le temps et les mondes sociaux, il n'est plus l'objet d'un investissement politique important. Le retour à la rhétorique d'un théâtre politique au début des années 1990 peut être compris comme une réponse aux menaces qui semblent peser sur le champ théâtral. Comme toujours, c'est le caractère émancipateur du théâtre qui justifie de sa nécessité.

IV.1.1 - L'émergence de « l'assemblée théâtrale » : la défense de l'universalisme politique

Dans un entretien récemment accordé à Laure Adler pour France Culture, Ariane Mnouchkine, parlant des metteurs en scène, déclarait : « On est des druides, des gens qui réunissons une assemblée à partager un banquet de l'esprit et des sens qu'est le théâtre. C'est

---

[1] Editorial du Festival d'Avignon 2004.

[2] Editorial du Festival d'Avignon 2005, 2014 : « En sondant l'intimité [des corps], [les artistes] affirment la possibilité de trouver quelque chose qui s'apparenterait à l'universel ou au sacré pour, peut-être, réenchanter le monde. En quête d'utopies, ces poètes recherchent aussi de nouvelles formes théâtrales pour transcender leur paysage intérieur, leur vision du monde et les partager dans l'espace et le temps de la représentation » (2005) ; « Les valeurs du Festival d'Avignon sont celles de l'universalisme. Le destin de la France est l'universalisme et ce destin s'exprime par la culture » (2014).

[3] Editoriaux 2006, 2010, 2011 : « Dans une époque menacée par des replis identitaires, par des affrontements entre communautés, entre générations, où les questions d'égalité se posent douloureusement, le spectacle vivant, art collectif, qui n'existe que dans le partage immédiat et fragile avec le public, a un rôle essentiel à jouer » (2006) ; Cet "être ensemble" nécessaire pour que le théâtre advienne, qui rassemble artistes et spectateurs, nous aide à résister au repli sur soi et aux tentations de dissolution de la notion même de bien public » (2010) ; malgré les replis identitaires qui montent en Europe, les artistes, les chercheurs, les penseurs sont porteurs d'une espérance en notre capacité de modifier profondément les données de notre société (2011).

[4] Editoriaux 2008, 2014, 2015 : « Cette édition est politique et résiste aux tentations de simplification qui nous entourent. Elle nous rappelle que le théâtre porte en lui, depuis son origine, ce désir paradoxal d'une représentation commune du monde que partagent des spectateurs assistant ensemble à une expérience, mais qui les marquera chacun différemment. En ce sens, il dépasse symboliquement le lieu même du théâtre et investit la cité » (2008) ; « Voilà ce qui, dans une ville faite de remparts et d'ouverture, redevient possible : un autre rapport au monde dans lequel le politique n'est pas séparé de la pensée et de l'espoir, dans lequel culture et politique sont synonymes. Notre avenir passe par la culture, il n'en est pas d'autre » (2014) ; « …la culture ne sera plus un ornement touristique ou un luxe superfétatoire mais un lien transcendant les classes, une richesse à faire fructifier et le destin même de la Politique » (2015).

[5] Nous évoquerons ultérieurement la manière dont la notion « d'assemblée théâtrale » est venue justifier du caractère politique du théâtre dans un contexte de banalisation des politiques culturelles et de remise en cause du travail mené auprès des publics.

ça le théâtre, c'est pas moi qui invente, c'est ça ![1] ». A partir des années 1990, le recours à la comparaison du théâtre avec la notion d'assemblée se généralise dans les revues et dans les entretiens que les artistes accordent aux journalistes. Les metteurs en scène sous-entendent par là le caractère éminemment social de la représentation théâtrale, l'argument étant le suivant : puisque la représentation théâtrale met en présence différents groupes d'individus, le théâtre est un art éminemment collectif.

Le caractère d'assemblée revêtu par la représentation théâtrale fait alors l'objet d'importantes théorisations par les dramaturges et universitaires en études théâtrales qui s'attèlent à saisir les ressorts de l'« assemblée théâtrale ». C'est Denis Guénoun, dont nous avons déjà abordé le parcours en tant que directeur du SYNDEAC, qui formule le premier une définition de cette expression. Dans un entretien filmé consacré à la relation entre sa pratique de metteur en scène et de directeur et sa théorie du théâtre, Guénoun définit l'assemblée théâtrale comme un acte de nature politique, c'est-à-dire comme un « acte libre d'une communauté humaine ayant le sentiment de sa propre existence commune ». La scène est analysée comme un espace « métaphysique par excellence », puisqu'on y « convoque un élément non visible du texte pour le présenter à la vue » du spectateur. C'est, selon Guénoun, « dans cette tension, entre le caractère politique de l'assemblée et le caractère métaphysique de la scène, que [se situe] la nécessité du théâtre[2] ».

Le caractère politique que suggère la relation entre scène et salle offre un espace de justification idéal aux metteurs en scène qui dominent le champ au début des années 1990 : il permet en effet de couper court aux critiques d'élitisme dont le théâtre fait l'objet en même qu'il réactive le principe politique qui avait fondé la carrière d'un bon nombre d'entre eux. En 1987, la revue *Théâtre / Public*[3] rassemble les « grands noms » du théâtre public (dramaturges, metteurs en scène, responsables politiques sont conviés) pour réfléchir à l'avenir de la décentralisation dramatique. Ce débat s'inscrit dans un contexte pour le moins difficile

---

[1] Citation extraite de l'émission *Hors Champs*, produite par Laure Adler et diffusée sur France Culture entre les 16 et 19 décembre 2014.

[2] Denis Guénoun, « Le théâtre, de la pratique à la théorie », entretien video avec P.Stockinger, Archives audiovisuelles de la recherche, Maisons des sciences de l'homme, ESCOM (vidéo consultable sur le site http://www.archivesaudiovisuelles.fr).

[3] La revue Théâtre / Public peut être considérée comme l'héritière indirecte de Travail Théâtral. Fondée en 1974, publiée régulièrement jusqu'à aujourd'hui, elle est le fruit d'une collaboration étroite entre le Centre dramatique de Gennevilliers (précédemment dirigé par Bernard Sobel) et des universitaires pour beaucoup issus de la formation en arts du spectacle de Nanterre (Christian Biet, Olivier Neveux notamment). A l'image de la porosité entre les champs universitaire et théâtral, la revue est assez emblématique d'un théâtre qui tente de combiner esthétique et politique.

puisqu'un rapport édité précédemment par le ministère met en avant l'homogénéité sociale des spectateurs de théâtre, pour la majorité issus des classes privilégiées. Répondant à cette accusation d'élitisme, Bernard Sobel, metteur en scène communiste, directeur du théâtre de Gennevilliers, invoque l'acte « communautaire » que représente malgré tout le théâtre et la possibilité offerte au spectateur de « saisir la complexité du monde[1] ».

Le retour rhétorique au caractère collectif du théâtre ne doit pas nous tromper sur la réalité de la re-politisation du théâtre à partir des années 1990. D'une part, la réception continue de se fonder sur l'expérience individuelle des spectateurs et gomme donc l'existence de facteurs socio-culturels dans le processus de réception. D'autre part, la singularité et l'innovation scénique continuent de constituer les critères principaux de consécration au sein du champ. Enfin, les classes populaires ne sont pas davantage représentées au sein des théâtres, ni dans le public, ni dans le répertoire monté. Ce travail de réaffirmation du caractère politique du théâtre ne se réapproprie pas une lecture classiste du monde mais s'inscrit plutôt dans une perspective humaniste et démocratique[2]. Ce constat corrobore les évolutions parallèles qui s'opèrent au sein du champ politique et militant. Julian Mischi montre par exemple qu'au sein du PCF, la valorisation de la liberté individuelle de l'engagement est accompagnée d'un discours qui insiste sur la « démocratie » et l'humanisme au détriment de la question sociale : « Les thématiques de promotion des catégories populaires et de la lutte des classes passent au second plan. Priorité est donnée à la « mixité sociale » [3]». Le phénomène est tout à fait analogue au sein du champ théâtral : l'universalisme du théâtre est porté à travers des causes alors assez consensuelles à la gauche du champ politique (les migrants, les guerres), défendues au nom de la défense de l'humanité (voir encadré ci-dessous).

---

[1] Débat du 23 octobre 1987, retranscrit dans « Décentralisation : Étatdes lieux », *Théâtre / Public* n°80, 1987.
[2] Ainsi l'éditorial du festival d'Avignon 2005 rappelle-t-il « à quel point le théâtre a partie liée avec la démocratie : dans une époque menacée par des replis identitaires, par des affrontements entre communautés, entre générations, où les questions d'égalité se posent douloureusement, le spectacle vivant, art collectif, qui n'existe que dans le partage immédiat et fragile avec le public, a un rôle essentiel à jouer[2] ». Cet éditorial est intéressant puisqu'il incarne les deux fondements politiques du théâtre contemporain : sa prétention d'universalité d'abord, et le caractère intrinsèquement unificateur du théâtre ensuite.
[3] Julian Mischi, ibid., p.221.

L'engagement pour Sarajevo, 1995

L'engagement des metteurs en scène autour du siège de Sarajevo en 1995 est un excellent exemple de la réactivation des thèmes politiques au sein du champ théâtral autour de causes universalistes et humanistes. Réunis pendant le festival d'Avignon, une centaine de metteurs en scène rédigent une réaction officielle aux massacres qui ont eu lieu à Srebrenica en Bosnie-Herzégovine quelques jours plus tôt[1]. La prise de position de ces artistes est étonnante en ce sens où elle est très éloignée du spectre de préoccupation du champ théâtral montré jusque-là. La déclaration demande peu ou prou que l'État français et l'Union Européenne ordonnent d'une manière ou d'une autre la fin des massacres en ex-Yougoslavie. Elle aura un retentissement important au sein du champ en raison de la grève de la faim menée, entre autres, par Ariane Mnouchkine et Olivier Py pour médiatiser la cause. La question de l'ex-Yougoslavie deviendra ensuite, pour quelques semaines, un enjeu essentiel des débats au sein du monde du théâtre, venant incarner l'engagement intellectuel des metteurs en scène. Nous pourrions évoquer les mêmes logiques répétitives concernant la cause des migrants qui, revenant toujours sur le devant de la scène médiatique, fait l'objet de prises de position assez systématiques au sein du champ théâtral (ce fut le cas pour les boat-people en 1979 puis en 1984, pour l'évacuation de l'église Saint-Bernard en 1995, etc.). Toujours, l'engagement est le fait de personnalités institutionnelles du théâtre qui profitent de leur notoriété pour se positionner comme entrepreneurs de causes à défendre.

Ce phénomène de dépolitisation (c'est-à-dire l'abandon d'une lecture sociale du monde) avait affecté les pratiques théâtrales dès la fin des années 1970[2], mais il est encore renforcé à partir des années 1990 sous l'effet conjugué de plusieurs facteurs. Les transformations du communisme municipal à cette période affectent la teneur des politiques culturelles, qui incitent les artistes à « redynamiser » les centres villes, à apporter du lien social, plutôt qu'à former des citoyens critiques au sein des classes populaires (sur le modèle précédent de l'éducation populaire)[3]. Ces nouvelles modalités d'intervention se généralisent alors à la majorité des municipalités, particulièrement socialistes, où les politiques culturelles locales sont défendues au nom du caractère unificateur de la production artistique. Sous cet apparent consensus se développe, depuis le début des années 2000, une logique d'intervention municipale fondée sur des justifications économiques. Ce processus contribue également, comme Kevin Matz

[1] La « déclaration d'Avignon », rédigée en 1995, est consultable sur le site du Festival d'Avignon (www.festival-avignon.fr).
[2] Voir chapitre 5.
[3] Le lien est évident avec le phénomène de « banalisation du pouvoir municipal communiste » que Julian Mischi a mis en avant. Voir Julian Mischi, *op.cit.*

l'analyse, à la « neutralisation politique[1] » de la culture. La porosité que nous avons précédemment démontrée entre champ théâtral et champ politique joue un rôle important dans la transmission de ces modes de justification économique depuis le champ administratif jusqu'au champ artistique.

La revendication de l'universalisme du théâtre est enfin également portée par les organisations syndicales. La CGT spectacle avait, au début des années 1980, soutenu un théâtre à vocation sociale[2]. A partir des années 1990, le syndicat tend à recentrer ses revendications sur la défense du régime de l'intermittence. Ce phénomène contribue à affaiblir encore davantage la thématique de la lutte des classes et de l'éducation populaire au sein du champ théâtral.

IV.1.2 - La question du sens : plateau contre texte

Depuis le début des années 1990, la question de l'engagement des metteurs en scène s'inscrit ainsi dans un consensus assez généralisé autour de la défense de causes humanistes. Cela ne signifie pas que la vocation sociale ou politique des spectacles n'est plus structurante en termes d'oppositions au sein du champ[3]. Mais cette opposition a pris des formes différentes : c'est à travers la réactivation récente du débat formel entre texte et mise en scène qu'elle s'est récemment cristallisée.

A partir de la fin des années 1990, une fraction importante des metteurs en scène ou dramaturges du théâtre public a émis des critiques virulentes à l'endroit du théâtre post-dramatique[4] de Lehmann : Enzo Corman, auteur et dramaturge consacré[5], convient certes que le théâtre ne doit en aucun cas représenter le réel, mais considère que le public doit être davantage pris en compte dans la représentation :

---

[1] Kevin Matz, « La culture au service du développement économique ou la neutralisation politique », in Vincent Dubois, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, éd. du Croquant, 2012.
[2] Voir chapitre 6.
[3] La question de l'engagement politique a le plus souvent structuré les enjeux de lutte entre *outsiders* et *insiders* au sein du champ théâtral. C'est le cas après-guerre dans l'opposition entre théâtre populaire et théâtre mercantile, puis dans les années 1970 dans l'opposition entre un théâtre politique et l'ancien théâtre populaire, accusé d'être au service de la culture bourgeoise.
[4] Dans sa définition actuelle, le théâtre post-dramatique « cherche à faire naître des émotions par des créations suggestives qui fondent leur écriture scénique sur des pratiques transversales associant jeu d'acteur, texte et narration, avec différents moyens d'expression tels que la danse, les arts de l'image (photographie, cinéma, vidéo), des compositions musicales, les nouvelles technologies » (Adèle Cassigneul, « Le théâtre pour transformer le monde », *La Vie des idées* , 30 mai 2016).
[5] Il est notamment directeur de la section d'écriture dramatique à l'Ecole Nationale des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT).

« La validité ressentie de la représentation théâtrale tient à celle de l'assemblée et du contrat implicite qui la fonde[1]. La crise que le théâtre traverse – et qui transparaît à travers la contestation de la légitimité des artistes et des politiques culturelles socialistes - naît, sinon de la rupture, du moins de la négligence de ce contrat – en d'autres termes : de ce que personne (acteurs comme spectateurs de la représentation) ne sait plus qui est là, pour quoi faire, et pour le compte de qui [2]».

Enzo Cormann invite là à prendre en compte le fait que l'innovation et l'autoréférentialité se heurtent bien souvent à l'absence de compréhension du public[3]. Il critique la difficulté de réception posée par les pièces post-dramatiques et appelle à un retour à des textes susceptibles de s'adresser à tous les publics. Derrière la posture politique de Cormann, transparaissent des enjeux de position : Enzo Cormann défend, en tant qu'auteur, un retour au texte et s'oppose au théâtre de « plateau[4] » qui en avait fait un élément secondaire de la mise en scène.

Le débat qui a opposé texte et « plateau » lors du festival d'Avignon de l'année 2005 peut se comprendre dans cette double perspective. Cette édition présentait une programmation inspirée par l'artiste belge Jan Fabre, issu lui-même de l'art contemporain. De nombreux spectacles programmés ont attisé la polémique en raison de leurs caractéristiques formelles (ce sont des spectacles visuels, qui comportent peu de texte). Ce sont les journalistes et les metteurs en scène dominants dans l'institution qui formulent alors les critiques les plus vives : Jean-Pierre Vincent déclare en entretien, qu' « *à part quatre ou cinq merveilles, il y avait vingt-cinq merdes ! (il rit) Où la vidéo semblait cacher la misère. Et puis des danseurs qui se mettaient à parler pour dire des banalités sentimentalo-héroïques sur j'ai mal à mon âme, j'ai mal au monde, je… Pfff, allez les gars* ![5] ». Si elle répond à des enjeux formels réels, on peut là encore

---

[1] Enzo Cormann avait pourtant été très influencé par Sarrazac et son concept de « rhapsodie », somme toute assez proche du théâtre postdramatique. C'est un indice des tentatives de distinction que ces débats soulèvent. Sarrazac va lui-même s'opposer à la théorie de Lehmann à partir de la fin des années 1990.

[2] Enzo Corman, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poélitiques,* Besançon, éd. Les solitaires intempestifs, 2012, p. 86 (c'est l'auteur qui souligne).

[3] Comme l'explique Jacques Bouveresse concernant la littérature, « même s'il est peut-être vrai que « le texte littéraire est toujours aussi, et d'abord, une réflexion en acte sur la langue », il ne résulte pas de cela que ce que l'auteur communique en premier lieu au lecteur soit cette réflexion ou le résultat auquel elle a abouti. Qu'elle soit comprise de cette façon-là ou d'une autre, l'idée que le texte littéraire est autoréférentiel et nous parle essentiellement de lui-même ou de la façon dont le langage y est utilisé me semble reposer sur une illusion complète ou sur le genre de cécité délibérée dont les théoriciens se montrent souvent capables » (Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, coll. « Bancs d'essai », 2008, p. 131).

[4] Est entendu par théâtre de plateau un théâtre fondé sur des matériaux hétéroclites qui peuvent être tout autant des textes, de la vidéo, du son, etc. Le théâtre de plateau se différencie du théâtre de rhapsodie défendu par Sarrazac en ce sens où ce dernier défendait un pluralisme uniquement fondé sur la diversité des textes.

[5] Entretien avec Jean-Pierre Vincent, Lyon, juin 2014.

comprendre cette posture critique comme la défense des intérêts des dominants du champ face à de jeunes *outsiders* qui tentent de déstabiliser l'ancienne garde au pouvoir par le jeu de l'innovation[1]. Le public est au fond le témoin de ces luttes de position : les *outsiders* revendiquent le renouvellement de l'expérience du spectateur à travers la radicalisation des propositions scéniques et l'intégration de média numériques ; les *insiders* dénoncent l'absence de contenu de ces pièces et appellent à un retour au texte pour le bien du public.

Cet épisode avignonnais, qui a alors fait grand bruit, a été perçu par les spécialistes du champ théâtral comme une transition vers une plus grande radicalité théâtrale. Une étude socio-historique des tentatives formelles comme des enjeux de justification des productions artistiques nous montre en réalité que le débat entre texte et plateau est récurrent au sein du champ et qu'il est régulièrement réactivé « au nom du public ». Ainsi, à partir des années 1950, l'opposition entre mise en scène brechtienne et respect du répertoire avait-elle pour toile de fond le rôle du théâtre face au public (un théâtre qui unit ou un théâtre qui divise). Au début des années 1970, la querelle entre texte et mise en scène est réactivée : la revendication d'une subversion formelle finit par rejoindre le combat pour un théâtre politisant les foules (face au théâtre de la décentralisation critiqué à la fois pour sa neutralité politique et sa ringardise esthétique). L'édition 2005 du festival d'Avignon peut être ainsi comprise comme le retour à une lutte d'opposition somme toute assez traditionnelle entre anciens et nouveaux, classiques et modernes, classiques et subversifs.

La réactivation des débats sur la place du public et le rôle politique du théâtre n'a pas abouti à un renversement complet des hiérarchies. Dans les années qui ont suivi 2005, les anciens et les *outsiders* se sont progressivement partagé la direction des établissements publics, et ont mis les disputes formelles de côté[2]. Le public est cependant resté depuis un enjeu de débats qui a fait l'objet de tentatives de politisation ou de popularisation inspirées des expériences que nous avons précédemment analysées. Ces tentatives sont fortement différenciées en fonction du degré d'intégration des agents dans l'institution.

---

[1] Si les spectacles présentés en 2005 à Avignon sont le fait d'une majorité de metteurs en scène étrangers, leur influence est revendiquée par une partie importante de l'avant-garde théâtrale actuelle.

[2] Parmi l'avant-garde, citons les metteurs en scène Pascal Rambert, nommé à Gennevilliers et Jean-Lambert Wild à Caen, ainsi que la programmatrice du festival d'Avignon Hortense Archambault nommée à Bobigny. Cette liste n'est pas exhaustive.

IV.2 – L'éternel retour de la subversion politique (depuis 2000)

Le théâtre politique fait l'objet, depuis maintenant une quinzaine d'années, d'un regain d'intérêt de la part de nombreux chercheurs en études théâtrales et en esthétique[1]. Certains de leurs travaux bénéficient d'ailleurs d'une réception tout à fait favorable de la part d'une fraction du champ théâtral sensible à l'idée d'une conciliation entre expérience esthétique et radicalité politique. Si l'articulation de ces enjeux n'est pas nouvelle, il s'agit maintenant de saisir pourquoi et comment certains agents l'ont récemment réactivée et quels en sont les effets sur le champ théâtral.

IV.2.1- Radicalité esthétique, radicalité politique : « Créer, c'est résister »

Le renouvellement d'un théâtre politique inspiré de la radicalité des années 1970 peut s'expliquer à la lumière d'événements et de contextes concomitants. Dans un contexte de radicalisation d'une fraction de la gauche, les agents les plus politisés du champ théâtral sont amenés à interroger le rôle du théâtre dans la société et ainsi à réactiver une rhétorique plus critique. Par ailleurs, les oppositions professionnelles qui se font jour entre tenants du « texte » et tenants du « plateau » amènent les agents de cette dernière catégorie, accusée d'esthétisme, à donner un sens plus politique à leur travail afin de justifier leurs ambitions. Enfin, le champ universitaire commence à produire dès le début des années 2000 différents écrits articulant esthétique et politique, et susceptibles de fonder théoriquement de nouvelles pratiques scéniques.

Partisans d'un théâtre radical, ces universitaires envisagent le « politique » comme « *un engagement radical et anti-bourgeois (ni d'extrême droite, ni populiste), sans affiliation à une quelconque ligne de parti. Mais [cet engagement] implique aussi une réponse à l'urgence du temps présent et une prise de position par rapport aux pressantes questions sociales,*

[1] Parmi les publications récentes, citons : Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Christian Ruby (dir.), « Esthétique et politique », *Raison présente*, n° 156,2006 ; Marc Jimenez (dir.), *Arts et pouvoir,* Paris, Klincksieck, L'Université des arts, 2007 ; Eric Van Essche (dir.), *De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires : les formes contemporaines de l'art engagé* , Bruxelles, La Lettre volée, 2007 ; Evelyne Toussaint (dir.), *La fonction critique de l'art,* Bruxelles, La Lettre volée, 2009) ; Jean-Marc Lachaud, Olivier Neveux, *Changer l'art/Transformer la société. Art et politique 2, L'Harmattan, 2009.*

environnementales et culturelles que celle-ci soulève[1] ». Leurs théories se fondent sur deux antiennes qui ne nous étonnerons pas puisqu'elles recoupent celles de l'engagement et de l'innovation : le caractère profondément collectif du théâtre justifie à lui seul sa fonction politique ; il s'agit ensuite de provoquer la réaction du spectateur afin de faire de la scène un « lieu de friction », de « mobiliser le désir[2] ». A l'aune de ces revendications, on s'aperçoit que ce théâtre opère un syncrétisme entre des influences historiques sensiblement différentes : réactivant les avant-gardes des années 1970 (particulièrement celles se revendiquant d'Antonin Artaud ou du théâtre américain), ce « nouveau théâtre politique » y intègre la notion plus récente « d'assemblée théâtrale ». On retrouve ainsi là les deux principes fondateurs du théâtre français public que sont l'innovation esthétique et l'engagement politique. Ce nouveau théâtre politique envisage son action comme une « réinvention de la démocratie[3] » à travers un nouveau rapport au spectateur.

La publication du *Partage du sensible* de Jacques Rancière en 2000 et son succès au sein du champ théâtral, confirment l'intérêt d'une fraction des agents du champ pour cette radicalité politique. Jacques Rancière y développe l'idée selon laquelle l'art a un rapport avec la politique, non pas en raison d'une prise de parti explicite dans les luttes, mais du fait qu'il bouleverse le « partage du sensible », c'est-à-dire qu'il transforme les configurations habituelles des relations humaines. Cette analyse, qui ne se veut ni « théorie de la création artistique[4] » ni « théorie de la réception[5] », rejette les analyses classiques de la sociologie de l'art et propose de concilier l'autonomie esthétique de l'art et la dimension « intrinsèquement » politique de la réception. Cet ouvrage – tout comme ceux qui suivront – deviendra un outillage théorique fréquemment mobilisé pour justifier une conception esthétique de l'engagement politique[6]. Si la théorie du « partage du sensible » est fortement inspirée des discours tenus dans les années 1970 autour de la création « intrinsèquement » politique, elle correspond cependant à des pratiques

---

[1] *Ibid.* Cette citation est extraite d'un compte-rendu de lecture de l'ouvrage de Florian Malzacher (dir.), *Not Just A Mirror : Looking For The Political Theatre of Today*, éd. Alexander Verlag. Cet ouvrage est à notre sens tout à fait emblématique de la posture défendue par le théâtre radical que nous décrivons dans ce paragraphe.
[2] Florian Malzacher, *op.cit*., p.165.
[3] Ibid.
[4] Christine Palmiéri, « Compte-rendu : Jacques Rancière, Le partage du sensible », *ETC,* n°59, 2002, p.34-40.
[5] *Ibid.*
[6] Si Rancière est abondamment cité par de nombreux agents du champ théâtral, il est également devenu une référence en études théâtrales chez les universitaires qui s'intéressent aux relations entre théâtre et politique (voir particulièrement Olivier Neveux*, Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, La Découverte, 2007. Ce dernier considère que « le théâtre aurait pour tâche de gripper les visions spontanées du monde, de les mettre en jeu, d'en révéler l'artificialité »

nettement moins militantes qu'auparavant. Tandis que, jusqu'à la fin des années 1970, la rhétorique des metteurs en scène est fondée sur le peuple et la classe ouvrière, la philosophie de Rancière est aujourd'hui convoquée pour poser l'acte poétique ou théâtral comme espace d'émancipation intellectuelle et non plus sociale[1].

Le succès de ces références philosophiques et politiques s'explique non seulement par le contexte politique[2] mais également par l'activité et la socialisation antérieure des agents qui s'en emparent. Par leur activité d'abord parce que l' « écriture de plateau », nécessairement plus complexe à appréhender qu'un texte, appelle à davantage de discours dans un souci de légitimation certes politique mais également intellectuelle. Par leurs socialisations antérieures ensuite, parce que le niveau d'études supérieures de ces metteurs en scène les amène justement à fonder leur démarche sur une assise intellectuelle légitime. L'organisation du champ et son caractère concurrentiel amènent également ces metteurs en scène et chorégraphes à opérer une distinction maximale dans la présentation de leurs projets. L'attente réelle ou supposée des programmateurs[3] favorise ainsi la recrudescence des citations en même temps que des tentatives toujours plus nombreuses de concilier originalité artistique et inscription dans le monde social. Souvent ancrées dans des espaces relativement institutionnalisés, ces tentatives d'un théâtre politique nouveau revendiquent de changer le rapport au public depuis les innovations esthétiques qui sont les leurs.

C'est à la lumière des explications précédentes qu'on peut saisir la recrudescence récente des références à Gilles Deleuze et Michel Foucault dans les notes d'intention des metteurs en scène situés dans la frange la plus radicale du champ théâtral. Ce phénomène peut s'expliquer tout à la fois par la légitimité intellectuelle que ces deux références fournissent, mais également par le caractère politique des citations qui sont généralement extraites des œuvres des deux philosophes[4] (et le plus souvent décontextualisées). Les extraits de Deleuze mentionnés sont issus de son *Abécédaire* ou de sa conférence devenue célèbre *Qu'est-ce que la création*[5] prononcée en 1987 à la FEMIS : les citations de l'auteur viennent tout à la fois justifier de

---

[1] C'est ce que revendique en tout cas Rancière.
[2] Une série de facteurs concomitants peuvent expliquer les tentatives de re-politisation des enjeux publics : montée de l'extrême droite, affaiblissement de la gauche traditionnelle, montée en force des luttes anticapitalistes, etc.
[33] Qui est également liée à leur niveau d'études et à leur formation intellectuelle (voir chapitre 6).
[4] Nous nous référons ici aux notes d'intention que nous avons croisées tout au long de notre observation participante. Elles sont issues de jeunes metteurs en scène et chorégraphes, dont certains sont en cours de reconnaissance par l'institution.
[5] Gilles Deleuze, *op.cit.*

certains choix esthétiques (« juste une idée plutôt qu'une idée juste » est par exemple une phrase fréquemment citée par les metteurs en scène), et abondent dans l'idéal d'un art profondément politique (« Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte des hommes »)[1]. Deleuze permet ainsi de concilier exigence esthétique et position politique. La référence à Foucault est utilisée dans la même perspective : le concept de « biopouvoir » permet en effet de concilier un travail esthétique sur le corps des acteurs ou des danseurs et la rhétorique d'une lutte contre la domination. Signes de cet attrait actuel pour les deux philosophes, les rapports qu'entretiennent les œuvres de Deleuze et Foucault avec le théâtre, pourtant peu évidents au premier abord, ont fait l'objet de thèses[2] et plusieurs spectacles leur ont été spécifiquement consacrés[3].

IV.2.2 - Réceptions du spectateur émancipé

La contradiction constante du champ théâtral entre mission d'émancipation et homogénéité sociale du public va également trouver dans *Le Spectateur émancipé* de Jacques Rancière des outils de justification. Cet essai, publié en 2008, bénéficie là encore d'une réception très favorable au sein du champ théâtral[4].

Dans cet ouvrage, Jacques Rancière porte un regard très critique sur les expériences théâtrales passées qui avaient pour objectif l'émancipation sociale des individus. Selon lui, la difficulté de ce théâtre « didactique » (il pense notamment au théâtre brechtien développé dans les années 1950) repose dans l'inégalité qu'il induit entre l'artiste et le spectateur qui se retrouve en situation « d'ignorant[5] ». Si, pour Rancière, « nous ne sommes plus au temps où les

---

[1] Précisons que ces remarques ne visent en aucun cas à formuler un jugement quant à la qualité des projets artistiques. Elles viennent seulement souligner la prégnance des arguments politiques et intellectuels dans les modes de justification utilisés par certains artistes.

[2] Arianna Sforzini, *Scènes de la vérité. Michel Foucault et le théâtre*, thèse de doctorat en philosophie sous la dir. de G. Leblanc et S.Chignola, Université Paris-Est Créteil, 2015 ; Ismaël Jude, *Théâtre et philosophie chez Gilles Deleuze. La notion de dramatisation*, thèse de doctorat en littérature française sous la dir. de D.Guénoun, Université Paris 4, 2012 ; Flore Garcin-Marrou, *Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de l'à venir*, thèse de doctorat en littérature française sous la dir. de D. Guénoun, Paris 4, 2011.

[3] Citons notamment le spectacle de Robert Cantarella, « Faire le Gilles », qui reprend les conférences de Gilles Deleuze (joué pour la première au Festival d'Avignon en 2012) ou le collectif F71 qui propose un spectacle tiré des discours politiques de Michel Foucault dans les années 1970 (« Foucault 71 »). Ces deux spectacles, récemment créés, ont fait l'objet de critiques élogieuses dans la presse et ont bénéficié d'importantes tournées dans le réseau théâtral national.

[4] Cet ouvrage de Rancière a ainsi été relayé dans la plupart des établissements et festivals d'envergure nationale avec l'invitation de l'auteur ou encore la discussion de ses travaux ; Rancière est également beaucoup lu par les universitaires en études théâtrales, eux-mêmes proches des praticiens et metteurs en scène les plus intellectualisés du champ.

[5] Il reprend là les thèmes d'un de ses précédents ouvrages, *Le Maître ignorant*, Fayard, 1987.

dramaturges voulaient expliquer à leur public la vérité des relations sociales et les moyens de lutter contre la domination capitaliste[1] », les tentatives de distanciation qui ont été opérées (Brecht notamment) peuvent avoir pour effet collatéral de « faire monter la pression sur les spectateurs » en voulant les transformer en « participants actifs d'un monde commun[2] ». Afin de contrer ces effets pervers, Rancière suggère de remettre en question l'opposition entre « regarder et agir », et propose ainsi que les spectateurs jouent un rôle d'interprètes actifs, travaillant ainsi à leur « émancipation intellectuelle ». On retrouve les tentatives qui ont pu être menées dans les années 1970 par Richard Schechner autour de la notion de performance ou par Augusto Boal et son théâtre de l'opprimé[3].

Si ce livre de Jacques Rancière obtient une réception très favorable, c'est principalement parce qu'il invite à considérer l'égalité des individus et donc la capacité de tous les spectateurs à recevoir une œuvre. Cet ouvrage ouvre de cette manière une réflexion sur la nature dramaturgique de la relation entre l'artiste et le spectateur intéressante pour les agents qui souhaitent politiser leur propos. Il met cependant de côté le caractère socialement situé de la réception en évacuant toutes les variables sociales ou économiques susceptibles de caractériser le public. Extrêmement théorique, cet essai ne prend pas non plus en compte le cadre institutionnel et physique qui contribue à contraindre la relation entre artiste et spectateur.

Olivier Neveux, qui a contribué à la diffusion du travail de Rancière au sein du champ théâtral, trouve cependant dans la production actuelle des spectacles qui selon lui répondent aux propositions du philosophe. Dans son ouvrage *Politiques du spectateur*[4], il définit trois formules permettant de toucher le spectateur : le « théâtre unidimensionnel » qui, par sa beauté sidère le spectateur mais contribue à écraser la dimension politique de la représentation ; le « théâtre pédagogique », qui délivre un message politique à des spectateurs qui l'observent, mais qui contribue à positionner l'artiste en surplomb du spectateur ; enfin, le « théâtre de la capacité », qu'Olivier Neveux défend de ses vœux puisqu'il traite le spectateur en égal. Cette dernière formule est incarnée selon lui par le travail de deux metteurs en scène aujourd'hui reconnus par l'institution, Benoît Lambert, actuel directeur du Centre Dramatique de Dijon, et Bruno Meyssat, figure de l'avant-garde théâtrale. Pour Neveux, les spectacles de ces metteurs en scène sont susceptibles de déstabiliser le spectateur pour des raisons différentes. Benoît

---

[1] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008.
[2] Ibid.
[3] Voir détail dans le paragraphe III.3 de ce chapitre.
[4] Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, La Découverte, Paris, 2013.

Lambert, en ne donnant pas de point de vue clair sur les situations qu'il présente, amène le spectateur à réfléchir par lui-même. Bruno Meyssat, qui propose un théâtre plus formel, donne à voir des spectacles où l'absence de dimension argumentative comme émotionnelle permet de travailler la psyché du spectateur. Dans les deux cas, il s'agit d'un théâtre qu'Olivier Neveux qualifie de politique puisqu'il offre au spectateur une expérience de liberté (il lui laisse sa « capacité ») propre à susciter sa réflexion et, quelque part, son émancipation[1].

A l'aune de nos conclusions précédentes, on ne peut qu'être frappés par l'absence de prise en compte des pratiques de réception dans les travaux d'Olivier Neveux (comme de Jacques Rancière). La perspective théorique qui est la sienne propose là encore un outillage dramaturgique utile pour penser les manières d'amener un spectateur à réfléchir mais ne prend pas en compte les publics eux-mêmes, qui sont pourtant l'objet principal de sa démarche. Les ressources sociales, intellectuelles ou culturelles nécessaires à la fréquentation des théâtres et à l'appréhension d'un spectacle sont en effet absentes de cet ouvrage et rendent son analyse de la relation théâtrale incomplète.

Jacques Rancière : le succès d'un philosophe radical au sein du champ théâtral

Elève de Louis Althusser à l'Ecole Normale Supérieure, Jacques Rancière intègre le champ philosophique en participant à la rédaction de *Lire le Capital*[2] sous la direction de celui-ci. Il s'en démarque assez radicalement en 1974 avec la publication de La leçon d'Althusser[3] : critiquant le caractère « scientiste » du marxisme, Rancière appelle à prendre en compte les capacités de mobilisation et de réflexion des dominés. Cette rupture s'inscrit dans la critique fondamentale d'un marxisme qui considérait que les malheurs des dominés leur venaient d'abord de leur ignorance des conditions de la domination. Les travaux de Rancière sur les mouvements ouvriers du XIXe siècle[4] le convainquent de la réalité des formes d'émancipation ouvrière. Ces travaux remettent partiellement en cause l'histoire sociale puisqu'ils montrent qu'à cette époque, les ouvriers, plutôt que d'être les représentants fidèles de leur classe, de sa culture et de ses traditions, tendaient plutôt à remettre en question cette identité ouvrière.

[1] Voir à ce propos le numéro de la revue Théâtre / Public, « Penser le spectateur » (n°208).
[2] Louis Althusser et al., *Lire le capital*, Paris, Maspero, 1965.
[3] Jacques Rancière, *La leçon d'Althusser*, La Fabrique, (1974), 2012.
[4] Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.

S'intéressant aux pratiques pédagogiques et artistiques de la classe ouvrière au XIXe siècle[1], Rancière en déduit que les ouvriers ont non seulement une bonne connaissance de leur situation mais sont aussi à même de lutter pour leur propre émancipation : cette position le démarque assez nettement des sciences sociales et spécifiquement de la sociologie bourdieusienne qui prend en compte le rôle des déterminants sociaux et culturels dans la trajectoire d'un individu ou d'un groupe.

Rancière va progressivement transposer ses théories politiques au spectacle. Dans Le spectateur émancipé[2], publié en 2008, il s'attache à montrer que le spectateur peut être le vecteur de sa propre émancipation et rejette par conséquent le théâtre didactique qui vise selon lui à penser à la place des individus. La réception très favorable de ces travaux s'explique par une série de facteurs touchant tout à la fois à la position spécifique que Rancière occupe et qui lui confère une véritable légitimité ainsi qu'à l'état du champ théâtral à la fin des années 1990. Rancière a rompu avec le marxisme du parti communiste et avec Althusser tandis qu'il venait d'être nommé maître de conférences à l'Université de Vincennes. Il s'inscrit dans la révolution pédagogique proposée alors par cet établissement, et qui entendait mettre en œuvre une réinvention de l'apprentissage et une véritable pluridisciplinarité. Cette expérience a indéniablement eu une influence sur le contenu de ses travaux et en particulier sur sa conception de l'émancipation[3], en même temps qu'elle l'a encouragé à multiplier les terrains d'études. Par ailleurs, la présence importante des études théâtrales à Vincennes a sans doute concouru à sa légitimation dans cette discipline. Il a d'ailleurs mis en pratique cette transversalité dans la revue Révoltes Logiques qu'il a dirigée entre 1975 et 1981 dans le cadre du Centre de recherche des idéologies de la révolte.

Le champ des études théâtrales tend de son côté, également depuis les années 1970, à renforcer son autonomisation vis-à-vis des lettres en assumant une théorisation importante des pratiques scéniques. Le recours aux théories esthétiques– notamment celles enseignées à Vincennes – va influencer et légitimer ce courant. La publication en 2008 du Spectateur émancipé rencontre les faveurs des chercheurs qui s'intéressent depuis peu au « théâtre politique » en même temps qu'il permet de renouveler les théories du public, qui datent des années 1980.

Du côté du champ théâtral, l'ouvrage est publié cinq ans à peine après les grèves des intermittents du spectacle de 2003. La politisation qui s'en est suivie, cumulée aux critiques dont la fraction la plus institutionnalisée du champ fait l'objet, a amené certains agents à réinvestir l'espace politique, dans l'espoir de renouer avec le monde social et, probablement, d'y retrouver une nouvelle légitimité.

---

[1] Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987 ; Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, 2000.
[2] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.
[3] Voir **Igor** Martinache, « Jacques Rancière, *La leçon d'Althusser* », *Lectures,* Les comptes rendus, 2012.

L'ouvrage de Rancière permettait alors de renouveler le sens donné aux pratiques artistiques qui avaient cours sans pour autant avoir à reconfigurer complètement l'organisation générale du champ. En effet, la conception d'un spectateur actif et autonome permettait d'articuler au mieux radicalité esthétique et engagement artistique, tout en continuant à se démarquer du « socio-culturel ».

Rares sont pourtant les agents du champ théâtral qui vont pointer les manques de ces recherches. La réception favorable de ces travaux s'explique par la résolution qu'elles offrent de la contradiction dans laquelle se débattent les metteurs en scène. La figure du spectateur émancipé rassure probablement les tenants d'un théâtre d'avant-garde puisqu'elle leur assure de toucher – au moins théoriquement – le public et leur offre un espace de justification intellectuellement légitime. Cette figure séduit également les agents situés près du pôle socio-culturel de la production théâtrale puisqu'elle rappelle la fonction civique du théâtre et la nécessité pour le metteur en scène de se rapprocher de son public. L'influence des travaux de Rancière dans le processus récent de repolitisation de la posture des metteurs en scène tend cependant à occulter l'affaiblissement de la question sociale qui se trouve recouvert par le souci de l'émancipation individuelle.

IV.3- (Re)trouver le public « populaire » : théâtre de rue, théâtre populaire, éducation populaire

Notre observation du champ théâtral met au jour une autre catégorie de revendications d'ordre politique ou social, mais dont l'origine ne se situe pas dans la radicalité esthétique. Ce théâtre se définit davantage par la démarche qu'il met en œuvre pour toucher une catégorie de public. Tandis que le « théâtre politique » d'avant-garde est le fruit d'une fraction plus intellectualisée et plus intégrée du champ, l'attention portée aux publics est le plus souvent le fait d'agents ou de formes esthétiques situées à la marge du champ (théâtre de rue, éducation populaire, etc.). Le retour à un « théâtre populaire » a cependant également fait l'objet d'expériences récentes au sein d'une fraction plus institutionnalisée du théâtre. Dans ces deux cas, ces agents se réapproprient là encore des expériences passées pour revendiquer leur légitimité au sein non seulement de l'espace théâtral, mais également du monde social.

IV.3.1 - Du théâtre de l'opprimé au théâtre de rue : pour une proximité au public

Le théâtre de rue constitue une tentative importante de renouvellement du rapport au public. Aujourd'hui catégorie institutionnalisée et reconnue, le théâtre de rue reste pourtant dominée par le théâtre de facture plus classique, dont les représentations ont lieu en salle. Ce constat peut s'expliquer à la lumière de la constitution historique de ce sous-champ.

La question d'un renouvellement de la relation au public s'est posée dès les années 1970, hors de l'espace institutionnel, dans une rupture assez nette avec le théâtre populaire qui sillonnait les campagnes. Dans les années 1970, le renouvellement de la relation au public suppose en effet un renouvellement des modes de production qui est alors principalement influencé par des expériences venues de l'étranger, principalement des États-Unis et d'Amérique du Sud (voir encadré).

Renouveler la relation au public : la performance américaine des années 1960 et le « théâtre de l'opprimé » d'Augusto Boal

Aux États-Unis, le mouvement de la performance interroge dès les années 1960 le rituel de la représentation et tente d'insérer le public dans le dispositif même du spectacle. S'inspirant des travaux de Victor Turner[1] autour de la représentation théâtrale et de la sociologie interactionniste de Goffman[2], le théoricien et praticien du théâtre Richard Schechner suggère d'autres formes d'adresses au public[3] : il appelle à surprendre les spectateurs de manière à les amener à la représentation de manière inattendue, comme lorsqu'un « accident » apparaît dans la rue. Pour lui, ce théâtre de performance est incarné par les spectacles du *Bread and Puppet* : la compagnie présente ses marionnettes géantes au cours de parades dans les rues qui viennent littéralement happer le spectateur dans un rituel qui lui paraît spontané. La compagnie américaine va avoir un succès considérable en France : c'est pourtant davantage le caractère politique de ses spectacles et la radicalité des acteurs qui seront pointés, plutôt que le renouvellement de la relation au spectateur[4].

C'est dans les années 1970 que les théories du « théâtre de l'opprimé » sont importées en France : l'ouvrage du même nom d'Augusto Boal est traduit en 1977[5] et reçoit un écho également important. Ce

[1] Victor Turner, *The anthropology of performance*, New York, PAJ, 1992.
[2] Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, Paris, éd. Minuit, 1973.
[3] Richard Schechner, « Essays on performance theory », in Régie Durand (dir.), *La relation théâtrale*, Presses unievrsitaires de Lille, 1980 ; Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois, éd. théâtrales, 2008.
[4] Voir chapitre 4.
[5] *Le théâtre de l'opprimé* est publié chez Maspero.

dernier souhaite lutter contre la passivité du public au théâtre et suggère à ce titre de repenser complètement les modalités de la représentation théâtrale. Il théorise et met en pratique plusieurs méthodes susceptibles de constituer le « spect-acteur » qu'il appelle de ses vœux. Partant du principe que tout être humain possède le langage théâtral, le spect-acteur est appelé à intervenir au même titre que les comédiens ; dans ce cadre, c'est le metteur en scène qui est l'arbitre des interactions qui se jouent et qui font spectacle. Si les travaux théoriques d'Augusto Boal vont recevoir un écho très positif, le théâtre forum qui s'en inspire ne va pourtant s'imposer durablement en France que dans une fraction assez marginale du champ théâtral, proche de l'action culturelle et par conséquent éloignée du théâtre le plus légitime.

Ces expériences étrangères, qui allient théorie et pratique, vont recevoir un accueil très favorable au sein de la fraction anti-institutionnelle du champ. Présentées au Festival mondial de Théâtre de Nancy, elles répondent en effet tout à la fois à la volonté de repenser la relation au spectateur dans une optique politique et font écho au renouvellement des modalités de transmission qu'on observe au même moment à l'Université de Vincennes. L'écho de ces propositions ne sera que de faible durée au sein de la fraction la plus institutionnalisée du champ théâtral, qui les abandonnera dans la deuxième moitié des années 1970[1] : cela peut s'expliquer par la position des metteurs en scène dominants qui, en tant que directeurs d'établissements, défendent et développent des spectacles susceptibles de s'inscrire dans le rapport habituel entre la scène et la salle que proposent les bâtiments qu'ils occupent. Parmi les membres de notre cohorte, seul Jean-Pierre Vincent va accueillir des spectacles « cassant » la relation théâtrale traditionnelle : il le fera dans la ville de Strasbourg, afin de pallier la disparition du travail d'animation et de développer en pratique sa conception d'une relation directe entre l'œuvre et le spectateur. Ces expériences disparaîtront rapidement de la programmation du TNS au profit de spectacles au dispositif plus classique. Ces mouvements vont en revanche essaimer au sein de différentes troupes qui revendiquent un « théâtre d'intervention[2] ». Ces dernières souhaitent, « en s'appropriant la rue, […] s'adresser sans intermédiaires à ceux (le public-masse) qui ne fréquentent pas les salles bourgeoises ». Ce mouvement proche de l'Association Jeune Théâtre[3]

[1] Les travaux de Boal font aujourd'hui l'objet l'objet de luttes d'appropriation de la part d'une fraction plus intellectuelle du champ théâtral (qui se revendique des travaux de Rancière) sans pour autant être véritablement mis en pratique.
[2] Voir Philippe Ivernel, *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Paris, éd. L'âge d'homme, 1983.
[3] Voir chapitre 4. On y retrouve notamment la figure de Jacques Livchine.

et donc très anti-institutionnel, a pour objectif d'aller à la rencontre du peuple, ce non-public que l'institution chercherait désespérément.

La frange dominante du champ théâtral n'intégrera que tardivement ces formes performatives regroupées sous le terme de « théâtre de rue ». Ces dernières seront progressivement institutionnalisées par la reconnaissance des « arts de la rue » comme discipline légitime par le ministère Lang dans les années 1980. Cependant, leur reconnaissance par l'État ne suffira pas à les légitimer complètement. La catégorisation administrative du théâtre de rue va contribuer à la constitution d'un public également spécifique : ces troupes sont subventionnées pour leur capacité à toucher un public jeune, familial, peu habitué au théâtre en salle. Cette sous-catégorie du théâtre, institutionnellement dominée et artistiquement souvent méprisée, a ainsi pour corollaire le développement d'une nouvelle catégorie de public, plus populaire, qui, par le jeu des homologies structurales, tend également à être dominé dans la hiérarchie implicite des publics de théâtre. En outre, La forme esthétique suggérée par le théâtre de rue ne coïncide sans doute pas avec les canons en vigueur au sein des établissements plus classiques, en raison notamment des limites techniques propres aux conditions de jeu en extérieur et des prestations actorales parfois plus en force induites par la nécessité d'attirer le public.

IV.3.2 - Le retour au « théâtre populaire » : de quelques expériences récentes d'un « retour au peuple » au sein du théâtre institutionnel

Dans un article consacré à l'idéal de la « communauté théâtrale »[1], Serge Proust montre que « la troupe de théâtre constitue, dans l'imaginaire théâtral, une forme idéale d'organisation collective si puissante qu'elle oriente les injonctions pratiques et discursives de nombreux groupes engagés dans l'espace théâtral public[2] ». Cet idéal représente selon lui, un « contre-modèle critique[3] » du processus de rationalisation et de professionnalisation qui a affecté le secteur depuis une trentaine d'années. C'est certainement cette dimension qu'on retrouve chez les tenants de « l'assemblée théâtrale » à partir de la fin des années 1990.

Ce retour au théâtre populaire a en outre été réactivé par une plus jeune génération de metteurs en scène : se fondant là encore sur le caractère profondément collectif du théâtre, ils

---

[1] Serge Proust, « La communauté théâtrale. *op.cit*, p. 93-113.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

en appellent à un retour au théâtre de « service public[1] ». Considérant que le public doit à nouveau être mis au centre de la relation théâtrale, ces jeunes metteurs en scène se réapproprient ainsi les outils du théâtre populaire que leurs aînés avaient délaissés. Les exemples sont nombreux. On peut citer parmi eux le metteur en scène d'avant-garde Mathieu Roy qui organise une tournée nationale en salle des fêtes avec les amis du théâtre populaire[2] ; Jean Bellorini, jeune directeur du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis qui choisit de monter un répertoire qu'il tourne dans les quartiers populaires du département[3] ; le metteur en scène Gwenaël Morin qui appelle à la gratuité des places, seul moyen de « créer du commun[4] » avec les spectateurs. Tous se revendiquent du théâtre populaire : Mathieu Roy se dit « enfant de la décentralisation », Jean Bellorini appelle à « faire du théâtre populaire », et Gwenaël Morin signe le retour à un « théâtre [de troupe] permanent » en « jouant le soir, répétant le matin et transmettant au public l'après-midi à travers des ateliers de pratique amateur[5] ».

Si ce retour au théâtre populaire est en partie effectif dans les pratiques de mise en relation avec le public, et parfois dans le retour au répertoire, les spectacles considérés se situent cependant dans une avant-garde formelle reconnue au sein du champ théâtral et par la critique. Parce qu'ils l'ont combiné à une innovation esthétique, ce retour au populaire a été un vecteur de reconnaissance important pour ces jeunes metteurs en scène. Deux d'entre eux dirigent aujourd'hui une institution et un autre reçoit d'importants montants de subventions de la part des pouvoirs publics[6]. Cette rupture avec l'existant au nom de l'ancien leur a permis d'acquérir tout à la fois une reconnaissance institutionnelle (les pouvoirs publics appréciant probablement leur inscription dans l'histoire de la décentralisation) et critique (la rupture représentant l'innovation). Même s'il ne faut pas sous-estimer les convictions que le modèle du théâtre populaire véhicule chez cette jeune génération, le recours au populaire représente ainsi une véritable opportunité en termes de carrière et de position.

Ces agents se retrouvent cependant bien souvent face aux limites de leur expérience, dans un espace institutionnel verrouillé de l'intérieur qui rend une pérennisation de ces démarches très difficile. Elle est d'abord difficile pour les metteurs en scène qui bénéficient d'une

---

[1] Nous pensons notamment à de jeunes metteurs en scène comme Jean Bellorini, Mathieu Roy ou Gwenaël Morin qui considèrent qu'il faut reprendre conscience du public.
[2] « Mathieu Roy fait planches neuves », *Le Monde*, 3 octobre 2014.
[3] « Jean Bellorini : Faire un théâtre populaire », *Le Midi Libre*, 14 février 2014.
[4] Jean-Pierre Thibaudat, « La folle dernière nuit du Théâtre permanent de Gwenaël Morin », *Rue 89*, 2 juillet 2012.
[5] *Ibid.*
[6] Jean Bellorini dirige le Théâtre Gérard Philipe de St Denis et Gwenaël Morin le théâtre du Point du jour de Lyon.

reconnaissance institutionnelle. La programmation des spectacles dans des salles traditionnelles – nécessaire car elle contribue à asseoir le prestige d'un metteur en scène – affaiblit les possibilités de toucher un public populaire, tant la fréquentation de ces théâtres est, comme nous l'avons montré, le fait d'un public de connaisseurs. Le travail d'action culturelle s'avère également difficilement conciliable avec les fonctions de mise en scène, de direction artistique et de maintien du réseau qui sont induites par une trajectoire ascendante.

La nomination de certains de ces metteurs en scène à la direction d'un établissement subventionné, si elle représente une reconnaissance importante du travail mené, amène également son lot de contraintes. Le directeur doit prendre en compte les différents métiers existants au sein du théâtre, avec leur propre mode de fonctionnement et, parfois, de catégorisation des publics. L'image du lieu auprès de la profession ou des politiques est en outre un enjeu essentiel pour leur directeur qui joue là la pérennisation de son poste. Le maintien du prestige favorise des stratégies de programmation valorisant la quantité des spectacles au détriment d'un travail sur le long terme permettant la construction d'une relation pérenne entre artistes et spectateurs. Ainsi, le resserrement de l'activité sur des enjeux institutionnels et professionnels ne favorise donc pas la pérennité de ces expériences en direction du public.

IV.3.3 - Le réinvestissement de l'éducation populaire hors du champ théâtral

L'éducation populaire a elle aussi fait l'objet d'un réinvestissement récent au sein des champs associatif et militant. Depuis les années 2000, plusieurs agents issus du champ de la recherche (sciences de l'éducation), des pouvoirs publics (principalement de jeunesse et sports) ou des mouvements sociaux (ATTAC, journaux militants, etc.) appellent à un retour à des formes d'éducation populaire[1]. Celles-ci ne concernent pas au premier abord le champ théâtral mais l'expérience d'un théâtre d'éducation populaire menée par Franck Lepage a suscité de la curiosité chez certains de ses agents qui laissait présager la possibilité d'une nouvelle collaboration entre les différents univers.

Franck Lepage est un ancien employé du ministère de la Jeunesse et des Sports, directeur d'équipements sociaux : à la fin de son contrat avec le ministère, Lepage décide de revenir à ses premières amours théâtrales et fonde la coopérative du Pavé, dont l'objectif est de renouveler l'éducation populaire à travers des formations citoyennes s'inspirant souvent des

[1] Frédéric Chateigner, op.cit., p.290-295.

techniques théâtrales. A travers des « conférences gesticulées », Franck Lepage et ses collaborateurs amènent le public à porter un regard critique sur l'éducation et la culture et à déconstruire les normes, hiérarchies et croyances qui structurent ces univers et leurs croyances. La conférence intitulée *L'éducation populaire, Monsieur, ils n'en ont pas voulu*[1] dénonce notamment la rupture qui s'est opérée entre la culture légitime et l'éducation populaire dans les années 1970. Franck Lepage y critique particulièrement les politiques culturelles et leurs effets sur les populations les plus démunies[2].

Ce spectacle, présenté dans un réseau de salles proches du secteur socio-culturel, a obtenu un important succès de la part du public. Renouvelant le genre théâtral dans une formulation militante, il a suscité la curiosité de la fraction le plus politisée du champ théâtral dont certains agents sont ensuite allés se former au sein de la coopérative du Pavé. On aurait pu imaginer que cette expérience initie de nouvelles collaborations entre champs éducatif et culturel. Ce ne fut pourtant pas le cas. L'absence de collaborations est tout à fait symptomatique des divergences profondes qui séparent actuellement le champ artistique et le champ socio-culturel. Du côté du champ théâtral, le caractère socio-culturel de l'éducation populaire continue de jouer comme un élément disqualifiant dans une carrière (vis-à-vis des programmateurs comme des pairs). Pour les agents susceptibles de dépasser ce clivage, c'est leur souci des considérations esthétiques qui devient rapidement disqualifiant au sein des mouvements d'éducation populaire. Ainsi, la conférence gesticulée de Franck Lepage moque-t-elle les innovations propres à l'art contemporain, dénuées selon lui de sens politique ou militant. L'innovation esthétique semble ainsi s'opposer d'un côté comme de l'autre à une relation militante au public. La cristallisation des différences de perception et de valorisation entre les deux champs est tout à fait symptomatique de la paralysie dans laquelle les artistes qui souhaitent renouveler leur rapport au monde social sont pris.

Si nous avons montré que le théâtre public s'était fondé sur l'alliance des principes d'innovation esthétique et d'engagement politique, il semble que les agents sont aujourd'hui obligés de choisir l'un au détriment de l'autre en fonction de leur positionnement dans l'espace théâtral et de leurs perspectives de carrière. Toute tentative, aussi sincère soit-elle, de re-

---

[1] Franck Lepage, « L'éducation populaire, monsieur, ils n'en ont pas voulu, ou Une autre histoire de la culture – Incultures 1 », Cuesmes (Belgique), éd. du Cerisier, 2007.

[2] « Il s'agit de respecter les aspirations intellectuelles et politiques développées en grande partie contre l'autonomie des « créateurs » culturels, et [d'exploiter] les connaissances d'insider désormais exclu, de repenti pourrait-on dire, des politiques culturelles et socioculturelles » (Frédéric Chateigner, op.cit., p.374).

politisation des enjeux et du rôle du théâtre fait face à d'importants freins structurels et conjoncturels. L'organisation professionnelle du champ, ses logiques de hiérarchisation et de consécration contraignent fortement ces volontés de renouvellement de la relation du théâtre au monde social. Ce constat est renforcé par la précarité croissante dont souffrent les artistes et qui ne les incite guère à prendre des risques en remettant en cause l'organisation actuelle du champ.

Conclusion du chapitre 7 :

Dans ce chapitre nous avons montré que l'autonomisation des normes esthétiques et la prise de pouvoir des metteurs en scène dans le champ n'a été possible que parce que ce processus s'est accompagné de la constitution d'un public savant susceptible de recevoir les œuvres produites. La construction corrélée de catégories esthétiques permet aux spectateurs de « contempler, juger et évaluer les différentes œuvres[1] ». Ce public, bien qu'il soit socialement homogène, particulièrement doté intellectuellement, permet de justifier tout à la fois de l'intervention des pouvoirs publics en matière culturelle et d'un système de création détaché du monde social.

Ce mouvement de spécialisation des publics a été accompagné à partir des années 1980 d'une forme de sacralisation des artistes et du geste créateur confortant la liberté et l'autonomie esthétique du champ vis-à-vis du monde social. La théorisation de la réception des œuvres par la fraction la plus intellectualisée et institutionnalisée du champ a permis de maintenir l'idéal d'un art émancipateur, fondé cette fois-ci sur l'individu et non plus sur le collectif.

La marginalisation des publics populaires et le renforcement de l'autonomie du théâtre public dans les années 1980 ont été ébranlés par de sévères critiques émanant tout à la fois de l'intérieur du champ culturel comme du reste du monde social à partir des années 1990. C'est la politique socialiste en matière culturelle qui est critiquée mais également les artistes qui sont soutenus par ce pouvoir. Ces critiques imposent aux metteurs en scène de retrouver une légitimité auprès du monde social. Face à ce défi, les réactions sont contrastées, et marquées par la position des agents dans le champ. Les mieux positionnés dans la hiérarchie théâtrale s'appuient sur une croyance ancienne assurant du caractère éminemment collectif du théâtre qui ferait ainsi « communauté » avec les spectateurs. D'un point de vue esthétique, ils accompagnent cette posture de la revendication d'un retour au texte assurant la bonne

[1] Bernard Lahire, *op.cit.*, p.220.

compréhension des pièces par le public. Cette position s'oppose aux tenants d'une nouvelle esthétique qui appelle, dans le prolongement des innovations des années 1970, à une rupture formelle qui serait susceptible de renouveler le rapport au spectateur. Ces deux postures, qui se sont cristallisés sur l'opposition entre texte et « plateau » ont en réalité consisté en une réactivation d'anciennes querelles que nous avons précédemment analysées et qu'on peut davantage comprendre comme une opposition entre *insiders* et *outsiders.*

Le renouvellement de ces modes de justification n'a pas contribué à la transformation des relations du champ théâtral au monde social puisqu'il ne remet pas en cause les structures de production et d'intermédiation qui continuent à consacrer sur des critères de reconnaissance très éloignés du public. Cependant, la période récente a vu émerger différents groupes d'agents qui appellent à retrouver le public populaire. Si ces tentatives ne sont pas dénuées d'enjeux professionnels et institutionnels, elles correspondent cependant à une volonté renouvelée de désacralisation du théâtre au profit d'un public élargi. Diversifiées, elles se fondent sur des expériences passées. Le théâtre politique contemporain, tel que théorisé par Jacques Rancière, pense l'émancipation du spectateur à travers la représentation théâtrale. D'autres agents imaginent le renouvellement à partir du public et non plus seulement de l'œuvre : c'est le cas du théâtre de rue ou des tentatives de réactualisation du théâtre populaire. Notre recherche met cependant en exergue les difficultés auxquelles se heurtent ces agents : disqualification du travail artistique pour les uns, poids de l'organisation institutionnelle pour les autres, sont autant de freins à un élargissement des publics et à une ouverture du champ théâtral sur le monde social.

Ces difficultés résident dans le fait que ces tentatives s'inscrivent dans un champ théâtral particulièrement verrouillé, proposant une définition légitime de la création ainsi qu'un public légitime pour recevoir ces productions. Les autorités (critiques, universitaires et pouvoirs publics qui interviennent comme autant d'experts) garantissent et encadrent la valeur de la représentation théâtrale. Ce phénomène est renforcé par l'intervention d'intermédiaires qui ont tout intérêt à maintenir l'organisation actuelle du champ pour préserver leur position. Le public est lui-même pensé à partir de catégories empêchant une ouverture sur le monde social en général. Notre recherche montre d'ailleurs que le renouveau actuel de l'éducation populaire n'a pu pour l'instant essaimer auprès des agents du champ théâtral en raison de la difficulté, dans les deux champs, de dépasser ces normes institutionnelles et professionnelles ainsi qu'une croyance profondément attachée à la sacralité de l'art.

Nos travaux n'ont pas pour ambition de saper ces tentatives mais plutôt de mettre au jour les contraintes qui enserrent les artistes qui essaient, régulièrement, d'abolir « la frontière entre le sacré et le profane et [de] lutter contre les effets de la séparation et de la distance entre l'œuvre et le public[1] ». Car, pour reprendre la métaphore de Bernard Lahire, « les coups plus ou moins subversifs joués à l'intérieur des univers artistiques donnent souvent l'impression de mouvements d'animaux captifs se cognant la tête contre les barreaux de leur cage[2] ».

[1] Bernard Lahire, *op.cit.*, p.533.
[2] *Ibid.*

Conclusion générale

Arrivant au bout de cette thèse, le lecteur se demandera peut-être ce que sont devenus certains membres de notre cohorte, autrefois défenseurs d'un théâtre populaire local. Nous les avons laissés en chemin, au cours des années 1980, période à laquelle la grande majorité d'entre eux a pris sa retraite. Partis discrètement, ces agents, parce qu'ils n'ont pas su s'ajuster aux transformations du champ, ont été progressivement oubliés de l'histoire officielle du théâtre français. En retraçant l'histoire des tentatives de mise en relation entre l'art et le peuple, notre recherche a justement tenté de dépasser l'Histoire des grands hommes, ces artistes qui ont « marqué leur temps ». La réussite de ceux qui sont passés à la postérité ne se comprend en effet qu'à la lumière de ceux qui ont été oubliés. Le mouvement général de transformation qui a affecté le champ théâtral français entre 1945 et 1990 a effet contribué à légitimer certaines formes de théâtre au détriment d'autres.

Nous avons ainsi mis en évidence les importantes transformations esthétiques et institutionnelles qui ont traversé le champ théâtral et abouti à l'émergence de deux figures aujourd'hui incontournables, le metteur en scène et le programmateur. Leur prééminence progressive est un indice fort du recentrement du champ théâtral sur les problématiques esthétiques. *A contrario*, ces quelques décennies ont vu une figure autrefois importante, celle de l'animateur, devenir peu à peu secondaire. Cette évolution est symptomatique de la progressive démonétisation de la fonction civique et sociale du théâtre dans le processus de consécration des carrières artistiques. Sous l'effet de l'institutionnalisation du champ théâtral, une définition légitime de la création s'est même imposée[1] qui conditionne l'accès aux ressources publiques au respect de certaines pratiques. L'innovation esthétique, la singularité artistique et le capital relationnel sont devenus, sous l'effet de l'évolution concomitante de la critique, de l'expertise universitaire et des pouvoirs publics, les critères principaux de reconnaissance assurant la réussite d'une carrière dans le circuit institutionnel public. Le renforcement de ces critères a, *a contrario*, contribué à affaiblir le rôle économique comme symbolique du public dans le système de consécration.

---

[1] Gérard Noiriel, « L'institutionnalisation du théâtre français et ses effets sur la définition légitime de la création », *Revue internationale de philosophie*, 2011/1, n°255, p.65-83 ; Serge Proust, *Le comédien émancipé… op.cit.*

Le champ théâtral est ainsi aujourd'hui profondément divisé entre d'un côté les tenants d'un art de recherche et de l'autre les défenseurs d'un théâtre davantage fondé sur le public. Cette opposition recouvre des inégalités économiques importantes entre des agents dominants qui bénéficient des aides publiques et de nombreux artistes exclus des systèmes de subventionnement soit parce qu'ils sont encore en attente de consécration, soit parce qu'ils ont été marginalisés en raison du caractère par trop socio-culturel de leurs activités.

Cette division peut paraître pour le moins paradoxale s'agissant d'agents défendant leur capacité à créer du lien social. En effet, tous, quelle que soit leur position institutionnelle ou artistique, entendent faire en sorte que leur activité soit utile à la société. Pendant toute la période qui nous a occupées, l'accès au peuple a été au cœur des enjeux qui ont constitué les oppositions successives du théâtre brechtien face au théâtre populaire (années 1960), du théâtre anti-institutionnel face au théâtre consacré (années 1970) ou des activités artistiques face au secteur socio-culturel (années 1980). Les confrontations actuelles qui voient les uns accusés de populisme et les autres qualifiés d'élitistes sont à comprendre dans la constante réactivation du peuple comme enjeu de légitimité.

Le débat actuel recouvre l'opposition fondamentale que Grignon et Passeron ont mise en exergue entre populisme et misérabilisme[1]. La majorité des entreprises intellectuelles visant l'émancipation du peuple se heurtent en effet d'un côté à « une forme paradoxale de mépris de classe à l'égard des dominés[2] » à travers une vision enchantée mais aussi naïve de la culture populaire, et de l'autre à une posture surplombante à l'égard de cultures conçues comme irrémédiablement dominées.

Le théâtre public réactive ces oppositions traditionnelles entre savant et populaire, mais celles-ci sont objectivées dans les structures de production du champ : les postures populistes sont ainsi renvoyées à des espaces de production peu rémunérateurs et artistiquement dénigrés par les institutions consécratrices. Les postures élitistes sont, elles, l'apanage des dominants du champ qui revendiquent leur « excellence artistique ». Les agents sont ainsi façonnés par des représentations de la création et de la relation au public profondément liées à leur position et à leur trajectoire. C'est la raison pour laquelle les récentes tentatives pour refaire du théâtre un

[1] Claude Grignon, Jean-Claude Passeron, Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature, Paris, Gallimard-Le Seuil, « Hautes études », 1989.
[2] *Ibid.*

outil d'émancipation ne parviennent malheureusement pas à dépasser ces récurrentes oppositions concernant les manières de toucher le public.

D'aucuns objectent à ces oppositions que « ce qui prime dans l'émancipation populaire n'est pas tant le savoir qui est transmis mais ce qu'il rend possible[1] ». Encore faut-il avoir accès à ce public populaire. Or, le champ artistique se confronte à des difficultés qui dépassent les modalités de la médiation. Les évolutions que nous avons mises au jour dans cette thèse montrent comment l'imposition des formes légitimes de production artistique a contribué à une rupture assez nette avec les classes populaires. Cette évolution est assez analogue à ce qu'a décrit Lawrence Levine dans ses recherches sur le théâtre états-unien : dans un aller-retour constant entre l'analyse des conditions de réception et de production du théâtre américain, l'historien montre comment la notion même de culture s'est trouvée associée aux « notions d'ordre et de hiérarchie et comment les publics ont été disciplinés[2] ». Ce processus a contribué à sacraliser une forme de haute culture (*highbrow*) progressivement distinguée d'une culture populaire et interclassiste (*lowbrow)*[3]. En France, les transformations concomitantes du public (qui s'est cristallisé en un public homogène de « connaisseurs »), des modes de production artistique (qui favorisent un resserrement des problématiques autour de la création et donc des enjeux propres au champ) et des modalités de la médiation, ont concouru à la construction d'un théâtre savant et légitime. Ce travail de sacralisation a été corroboré par l'objectivation de la légitimité dans la catégorie de « théâtre public ». Ce processus a abouti, pour reprendre les termes de John Dewey, à une « conception compartimentée de l'art[4] », séparant ainsi culture légitime et culture populaire, et éloignant les profanes (les classes populaires, ce fameux non-public) d'un art désormais sacralisé.

---

[1] Federico Tarragoni, « L'éducation populaire comme art du possible ? L'émancipation intellectuelle dans les misiones vénézuéliennes », Tracés. Revue de Sciences humaines, 25, 2013. ». Selon lui, « cet ensemble de possibles » n'est ni de l'ordre de l'aléa total comme le voudrait Rancière, ni de l'ordre de l'impossible, qui ne verrait dans la culture qu'une logique de domination symbolique à l'œuvre ».

[2] Lawrence Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 2010.

[3] On peut transposer les termes de highbrow et lowbrow dans l'opposition entre savant et populaire décrite par Grignon et Passeron (Dubois Vincent, « Lawrence W. Levine, Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierachy in America. Cambridge/Mass Harvard University Press, 1988 », in *Genèses*, 10, 1993, p. 165-167).

[4] *Ibid.*

Une recherche scientifique comme celle-ci « ne mérite pas une heure de peine si elle [n'a] qu'un intérêt spéculatif[1] » : ces mots d'Emile Durkheim résonnent d'autant plus que l'origine de ce travail résidait dans une interrogation puisée dans mon propre parcours. Une des volontés de ce travail de thèse est que les artistes et les acteurs culturels en général y trouvent une source d'inspiration pour réfléchir différemment à la fonction que le théâtre peut avoir dans monde social. Nous aimerions que cette étude socio-historique de leur propre champ d'activité les amène à réfléchir aux contraintes qui pèsent sur eux. Contraintes institutionnelle, économique et esthétiques propres au champ d'abord et qui contribuent à enserrer les agents dans des stratégies de défense de leurs positions. Contraintes propres à la situation du champ artistique ensuite : il s'agit là de prendre conscience du caractère de sacralité que revêt l'art et qui entraîne les non-initiés à s'en interdire l'accès. Cette recherche, comme d'autres, souhaite ainsi apporter des outils critiques permettant de donner « peut-être à ceux qui en sont prisonniers un sens plus acéré des limites non conscientes qu'ils imposent à leurs actions[2] ».

Une des difficultés de la réception de ce travail dans le champ théâtral réside, nous le savons, dans le caractère souvent perçu comme déterministe des recherches en sciences sociales. On oppose souvent à l'analyse sociologique des artistes et des œuvres le caractère magique, sensible ou encore inexplicable de la relation artistique. Lors de mon observation participante, tandis que je soulignais la difficulté concrète des artistes à toucher un public populaire, on m'a souvent rétorqué que je ne prenais pas assez au sérieux la puissance de l'art, susceptible de provoquer une expérience sensible transcendant les différences sociales. Rejoignant Jacques Bouveresse, nous trouvons pourtant « *ridicule* l'idée » que ceux qui sont à la recherche d'une compréhension des mécanismes de la production et de diffusion des œuvres *« ne peuvent pas aimer réellement [le théâtre] et ne rêvent que d'une chose, à savoir la dépouiller du prestige et de l'importance qu'elle a pour un bon nombre d'êtres humains*[3] *».*

Il nous semble au contraire que c'est en prenant en compte la réalité de leur position dans le monde social comme au sein de leur propre champ que les artistes parviendront à jouer enfin le rôle civique et politique qui a fondé leur position et qui continue d'animer un nombre important d'entre eux.

---

[1] Emile Durkheim, préface de la première édition de *De la division du travail social*, 1893.
[2] Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie, le sacré*, La Découverte, 2015, p.343.
[3] Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la vérité, la littérature et la vie,* Marseille, Agone, 2008, p.131.

Dans cette thèse, nous nous sommes principalement intéressées à la manière dont la fraction la plus institutionnalisée du champ appréhendait le monde social. On pourra nous reprocher l'absence, dans notre corpus, d'agents situés dans des positions intermédiaires et qui auraient réussi à concilier exigence artistique et engagement social. Si certes notre cohorte ne représente pas à elle seule toutes les positions existantes dans le champ théâtral, elle permet de saisir les principes qui fondent actuellement l'organisation du champ théâtral et qui s'imposent par voie hiérarchique à tous les agents. En revanche, cette recherche, pour être complète, gagnerait certainement à être prolongée par une analyse approfondie de l'évolution des publics de théâtre.

Une prochaine étape de recherche pourrait résider dans une confrontation entre les représentations véhiculées du public dans différents champs et sa morphologie. Le public est en effet un enjeu de légitimation non seulement pour le champ théâtral mais également pour les associations culturelles, les organismes d'éducation populaire ou encore les pouvoirs publics qui le construisent comme image et réalité statistique.

Une socio-histoire sur le temps long du public de théâtre, confrontant ces représentations à la réalité du public populaire - qu'il s'agisse de sa composition comme des manières dont il reçoit les œuvres - représenterait une contribution intéressante à l'histoire des relations entre intellectuels et classes populaires[1] et permettrait d'interroger les modalités historiques de l'émancipation du peuple.

Ce travail pourra par ailleurs alimenter une réflexion bien nécessaire quant aux espaces de croyances mobilisés dans la représentation théâtrale[2] : le rôle de l'art et de la culture dans nos sociétés ne peut en effet être appréhendé sans prendre en compte les phénomènes

---

[1] Voir les travaux actuels de Nicolas Mariot (*Tous unis dans la tranchée. Les intellectuels rencontrent le peuple*, Seuil, 2015) et de Gérard Noiriel (projet d'histoire populaire de la France, prochainement publié aux éditions Agone)

[2] Sur le modèle de Nicolas Mariot, il est permis de se demander si, au fond, les applaudissements de la fin d'un spectacle signifient forcément qu'un spectateur croit ou adhère à ce qu'il a vu. Mariot montre en effet dans son ouvrage sur les bains de foule présidentiels (*Bains de foule. Les voyages présidentiels en province, 1888-2002*, Belin, coll. « socio-histoires », 2006) que la croyance et l'adhésion sont le plus souvent provoquées par la mise en scène des rassemblements, bien davantage que par la conviction intime des individus y participant. Transposant le raisonnement à la représentation théâtrale, on peut également considérer que le dispositif actuel amène à croire que le spectateur adhère : les applaudissements rituels comme le noir dans lequel les spectateurs sont plongés, empêchent de percevoir l'éventuel ennui ou le désaccord des spectateurs. De la même manière, on peut considérer le principe d'une émancipation par le théâtre comme une croyance partagée permettant d'une part, de légitimer le travail des metteurs en scène et d'autre part, de renforcer les enjeux de l'expérience théâtrale chez le spectateur.

d'héroïsation et de sacralité qui fondent les rapports entre artistes et monde social[1]. Cette réflexion pourra nous amener à interroger le rituel de la représentation théâtrale comme espace de croyance partagée.

Il offrira enfin la possibilité de créer des ponts entre les domaines de recherche souvent cloisonnés du théâtre et de l'éducation populaire. Le dépassement dans ces travaux de l'opposition entre profane et sacré alimentera peut-être un dépassement analogue au sein du champ théâtral de l'opposition entre activité artistique et recherche des publics.

[1] Voir Bernard Lahire, (*Ceci n'est pas op.cit.), Nicolas Mariot* (*Ibid.*), et plus anciennement Pierre Bourdieu (« La production de la croyance, contribution à une économie des biens symboliques », Actes de la recherche en sciences sociales, 1977) et John Dewey (*L'art comme expérience*, Folio Gallimard, 1934, 2010).

Bibliographie

Cette bibliographie présente l'ensemble des sources académiques utilisées dans la thèse. L'organisation en rubriques, présentée ci-dessous, vise à faciliter la lecture et le repérage des titres indiqués en notes de bas de page. Nous n'avons pas cherché à être exhaustives sur chacune des thématiques, mais à rendre compte des textes effectivement mobilisés au cours de la thèse. Les titres sont classés par ordre alphabétique des auteurs (puis par date de parution) à l'intérieur de chaque rubrique.

Références générales

Ludivine Bantigny, « Usages, mésusages et contre-usages de l'expertise. Une perspective historique », *Histoire@Politique* 2/2011 (n°14).

Marc-Olivier Baruch, *Servir l'Etat français : l'administration en France de 1940 à 1944*, Paris Fayard, 1997.

Luc Boltanski, « L'espace positionnel : multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe », *Revue française de sociologie*, 1973.

Howard S. Becker*, Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Le Métailié, 1985.

Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Armand Colin, 1949, 1974.

Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Paris, Minuit, 1984.

Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'Etat*, Paris, Minuit, 1989.

Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Le Seuil, 1997.

Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir, coll. Cours et Travaux, 2004.

Pierre Bourdieu, *Sociologie générale. Cours au collège de France. 1981-1983*, vol.1, Seuil / Raisons d'agir, 2016.

Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, coll. « Bancs d'essai », 2008.

Jacques Bouveresse, *Nietzsche contre Foucault. Sur la vérité, la connaissance et le pouvoir*, Marseille, Agone, 2016.

Louis Chauvel, *Le destin des générations. Structures sociales et cohortes en France du XXe siècle aux années 2010*, Paris, PUF, 1998.

Muriel Darmon, *La Socialisation*, Paris, Armand Colin, 2007.

Emile Durkheim, De la division du travail social, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1893.

Emile Durkheim, *Le Suicide. Etude de sociologie*, Paris, PUF, coll. 1985.

Norbert Elias, *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, Paris, Fayard, 1983, 1993.

Norbert Elias, *Qu'est-ce que la sociologie ?,* Paris, Pocket, 2003.

Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, Paris, éd. Minuit, 1973.

Claude Grignon, Jean-Claude Passeron*, Le savant et le populaire, populisme et misérabilisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard / Le Seuil, coll. Hautes études, 1989.

Bernard Lahire, *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, la Découverte, coll. « Poche/Sciences humaines et sociales », 2001.

Bernard Lahire, *A quoi sert la sociologie ?,* Paris, la Découverte, 2002.

Bernard Lahire*, Monde Pluriel. Penser l'unité des sciences sociales*, Seuil, 2012.

Nicolas Mariot, *Bains de foule. Les voyages présidentiels en province, 1888-2002*, Paris, Belin, coll. Socio-Histoire, 2006.

Nicolas Mariot, *Tous unis dans la tranchée ? 1914-1918, les intellectuels rencontrent le peuple*, Paris, Seuil, 2013.

Gérard Mauger, « Pour une sociologie de la sociologie. Notes pour une recherche », *L'homme et la société*, n°131, janvier-mars 1999.

Gérard Mauger, *Âges et génération*, Paris, La Découverte, Repères, 2015.

Gérard Noiriel, *Etat, nation et immigration. Vers une histoire du pouvoir*, Paris, Belin, 2000.

Gérard Noiriel, *Penser avec penser contre. Itinéraire d'un historien*, Paris, Belin, coll. Socio-Histoires, 2003.

Gérard Noiriel, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte, Repères, 2010.

Michael Schudson, « The Trouble with the Experts – and Why Democracies Need Them », *Theory and Society*, n° 5/6, december 2006, p.491-506.

Irène Théry, « Expertises de service, de consensus, d'engagement : essai de typologie de la mission d'expertise en sciences sociales », *Droit et Société*, 60, 2005, p.311-327/

Max Weber, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Pocket, 1992

Max Weber, *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1996.

Harrison White, *Identity and Control : A Structural Theory of Social Action*, Princeton, 1992.

Claire Zalc, *Melting Shops : une histoire des commerçants étrangers en France*, Paris, Perrin, 2010.

Outils méthodologiques

➢Enquête ethnographique

Flora Bajard, « Enquêter en milieu familier. Comment jouer du rapport de filiation avec le terrain ? », *Genèses - Sciences sociales et Histoire*, n°90, 2013, p.7-24.

Stéphane Beaud et Florence Weber*, Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, coll. Grands Repères, 2010.

Hélène Chamboredon, Fabienne Pavis, Muriel Surdez, Laurent Willemez, « S'imposer aux imposants. A propos de quelques obstacles rencontrés par des sociologues débutants dans la pratique et l'usage de l'entretien », *Genèses-- Sciences sociales et Histoire*, n°16, 1994.

Sylvain Laurens, « "Pourquoi" et "comment" poser les questions qui fâchent ? » », *Genèses- - Sciences sociales et Histoire,* 4/2007 (n° 69), p.112-127.

Rémi Lefebvre, «"Politiste et socialiste". Une politique d'enquête au PS », *Revue internationale de politique comparée*, 2010, vol. 17, n° 4, p.127-139.

➢Méthodes quantitatives

Alain Desrosières, « Classer et mesurer : les deux faces de l'argument statistique », Réseaux, n° 71, mai-juin 1995, p.11-29.

Florence Haegel « le Parti Cartel » in Y. Aucante, A. Dézé (dir), *Les systèmes de parti dans les démocraties occidentales, le modèle du parti cartel en question*, Paris, Presses de sciences po, 2012.

Claire Lemercier, Claire Zalc, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, Repères, 2008.

Félicité des Nétumières in « Méthodes de régression et analyse factorielle », *Histoire & Mesure*, « Penser et mesurer la structure », 1997 volume 12 - n°3-4, pp. 271-297.

Antoine Prost, Jean-Richard Cytermann, « Une histoire en chiffres de l'enseignement supérieur en France », *Le Mouvement Social* 2010/4 (n° 233), p. 31-46.

➢Méthode biographique

Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986, p.69-72.

Jean-Claude Chamboredon, « Pertinence et fécondité des histoires de vie ? (Le temps de la biographie et les temps de l'histoire, remarques sur la périodisation à propos de deux études de cas) », *in* P. Fritsch (dir), *Le sens de l'ordinaire*, Paris, CNRS, 1983.

Jean Maurin, « La prosopographie romaine, pertes et profits », *Les Annales Economies, Sociétés, Civilisations,* 1982, vol. 37, n°5-6, p.824-836.

Claude Nicolet, « Prosopographie et histoire sociale : Rome et l'Italie », *Les Annales Economies, Sociétés, Civilisations*, 1970, vol.25, n°5, p.1209-1228.

Jean Peneff, *La méthode biographique*, Paris, Armand Colin, 1990.

Bernard Pudal, « Du biographique entre "science" et "fiction" Quelques remarques programmatiques », *Politix*. Vol. 7, N°27. Troisième trimestre 1994, p.5-24.

➢Méthodologie appliquée aux réseaux

Pierre Bourdieu, « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 31, janvier 1980, p.2-3.

Björn-Olav Dozo, « Données biographiques et données relationnelles », *COnTEXTES*, n° 3, 2008.

Emmanuel Lazega, *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1998.

Pierre Mercklé, *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, Repères, 2004.

Histoire du théâtre

Robert Abirached, *La décentralisation théâtrale, le temps des incertitudes*, Actes Sud Papiers, 1995.

Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008

Roger Chartier, « George Dandin ou le social en représentation », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 49e année, n°2, 1994, p.277-309.

Marion Denizot, 2009 « 1968, 1998, 2008 : le théâtre et ses fractures générationnelles. Entre malentendus et héritages méconnus », *Sens Public*, dossier « Mai 1968 », n°2009-2 [en ligne].

Marion Denizot, « Une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barésienne », *L'annuaire théâtral : revue québecoise d'études théâtrales*, n°45, 2009, p.137-151.

Marion Denizot (dir.), *Théâtre Populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre*, Paris, PUF, 2004.

Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle XIXeXXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Histoire contemporaine », 2014.

Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du « théâtre politique » en France, 1989 – 2007, Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, thèse de doctorat de Lettres et Arts, sous la direction de Christine Hamon-Sijérols, Université Lumière Lyon 2, 2007.

Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989,* Montpellier, L'Entretemps, 2013.

Olivier Neveux, *Théâtres en lutte Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre, Politique*, Marseille, Agone, 2009.

Gérard Noiriel, « L'institutionnalisation du théâtre français et ses effets sur la définition légitime de la création », *Revue internationale de philosophie*, 2011/1, n°255, p.65-83.

Jean-Claude Penchenat, *Mission d'artistes, Les centres dramatiques de 1946 à nos jours*, Paris, éd. théâtrales, 2006.

Serge Proust, *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, Economica Anthropos, 2006.

Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, Paris, éd. de l'Amandier, 2008.

Romain Rolland, « Le théâtre du peuple et le drame du peuple », *Revue d'art dramatique*, tome X, 1900, p.201-205.

Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972

Alain Viala (dir.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997.

➢Histoire de la critique théâtrale

Sandrine Anglade, *Les journalistes, critiques de théâtre. Emergence et construction d'une identité professionnelle*, thèse sous la direction de M. Palmier, Paris III, Sciences de l'Information et de la Communication, 1998.

Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, Caen, éd. de l'IMEC, coll. « l'édition contemporaine », 1998.

Marco Consolini, « Les revues théâtrales au XXe siècle. Un espace collectif pour tenter de saisir le monde », in « Les revues théâtrales », *Revue d'études théâtrales, Registres* n°8, 2004.

Evelyne Ertel, entretien avec Alain Girault, « Théâtre / Public, le débat plutôt que la polémique », », in « Les revues théâtrales », *Revue d'études théâtrales, Registres* n°8, 2004.

Julie de Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles, la revue Travail Théâtral (1970-1979),* Montpellier, L'entretemps, 2010.

Nathalie Gendre, *Le statut du théâtre dans la presse écrite française*, Mémoire de fin d'études, sous la dir. d'A.Bonneval et J.P. Leonardini, ENSATT, 2005.

Catherine Guidoni, *La critique dramatique au 20ème siècle*, Thèse sous la direction d'André Tissier, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris 3, 1977.

Chantal Meyer-Plantureux (dir.), *Un siècle de Critique dramatique*, Paris, éd. Complexe, 2003.

Renée Saurel, *Le Théâtre face au pouvoir. Chroniques d'une relation orageuse, Les Temps Modernes 1965-1984,* Paris, L'Harmattan, 2008.

Léa Valette, *Les lieux de la critique de théâtre en France, enjeux esthétiques et convictions politiques (1964-1981)*, thèse de doctorat d'arts du spectacle, mention études théâtrales, sous la dir. d'E. Wallon, Université Paris Ouest Nanterre, 2014.

➢Théâtre et Université

Jean-Michel Djian (dir.), *Vincennes, une aventure de la pensée critique*, Flammarion, 2009

Evelyne Ertel, « Grandeur et décadence du théâtre universitaire », in Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, CNRS éditions, 2004.

Quentin Fondu, *L' « invention » de la discipline universitaire des études théâtrales en France (1948-1981),* mémoire de Master 2 en Sciences Sociales, mention Sociologie, sous la dir. de G. Sapiro, EHESS, 2014.

Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », intervention au colloque « Unités des recherches en sciences humaines et sociales », ENS-Ulm, juin 2006.

Sylvie Patron, *Le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne*, Paris, Les Cahiers de la Comédie Française, 1997

Isabelle Schwartz-Gastine et Dominique Goy-Blanquet, « Jean Jacquot et la première équipe de recherches théâtrales et musicologiques du CNRS », intervention du 13 décembre 2014 dans le cadre du séminaire *Approches plurielles du fait théâtral*, Thalim / CNRS.

Charles Soulié (dir.), *Un mythe à détruire ? Vincennes fac ouverte à tous*, Presses universitaires de Vincennes, 2012

Histoire de l'éducation populaire, des loisirs, de l'animation

Pierre Besnard, *L'animation socio-culturelle*, Paris, PUF, Que sais-je, 1980.

Laurent Besse, *Les MJC, De l'été des blousons noirs à l'été des Minguettes. 1959-1981*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008

Laurent Besse, *Construire l'éducation populaire. Naissance d'une politique de jeunesse (1958-1970),* Paris, La Documentation française, 2014.

Jérôme Camus, Francis Lebon, *Regards sociologiques sur l'animation*, Paris, La documentation française, FONJEP, 2015.

Frédéric Chateigner, *« Education populaire », les deux ou trois vies d'une formule*, thèse de doctorat en science politique, dir. V. Dubois et G. Mauger, Université de Strasbourg, 2012.

Pierre Gaudibert, *Action culturelle, intégration et / ou subversion*, Paris, Casterman, 1972

Francis Jeanson., *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973.

Francis Lebon*, Les animateurs socio-culturels*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2009.

Francis Lebon, « Portraits de directeurs dans l'animation et dans l'intervention sociale », *Empan* 2014/4 (n° 96), p. 144-150.

Franck Lepage, « L'éducation populaire, monsieur, ils n'en ont pas voulu, ou Une autre histoire de la culture – Incultures 1 », Cuesmes (Belgique), éd. du Cerisier, 2007.

Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Du théâtre amateur, approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éditions, 2004.

Geneviève Poujol, *Profession : animateur*, Paris, Privat, coll. Pratiques Sociales, 1989.

Geneviève Poujol, *Education populaire. Le tournant des années 1970*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Esthétique (philosophie, études littéraires et théâtrales)

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Points – Seuil, 1953, 1972.

Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, Points, 1964, 1971.

Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966.

Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création », conférence à la FEMIS, 17 mai 1987.

John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Folio Essais, 2010.

➢Dramaturgie

Usuel *Dictionnaire du théâtre*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 2000.

Usuel *Dictionnaire encyclopédique* du théâtre, Bordas, 1975.

Louis Althusser, « Notes sur un théâtre matérialiste » in *Pour Marx*, Paris, Maspéro, 1965.

Denis Bablet, *L'esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, 1965

Roland Barthes, « Les tâches de la critique brechtienne », Arguments, décembre 1956.

Roland Barthes, « Brecht, Marx et l'histoire », Cahiers Renaud Barrault, décembre 1957.

Roland Barthes, *Ecrits sur le Théâtre*, Paris, Le Seuil, Point, 2002.

Julian Beck, *The Life of the Theatre*. *La Vie du théâtre*, Paris, Gallimard, 1978.

Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz, Barbara Métais-Chastanier, « Identité du dramaturge », *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, Univers théâtral, 2014

Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, l'Arche, 1963.

Peter Brook*, L'espace vide*, Paris, Seuil, 1977

Bernard Dort, « Théâtre occidental – Le nouveau théâtre », Encyclopaedia Universalis

Flore Garcin-Marrou, *Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de l'à venir*, thèse de doctorat en littérature française sous la dir. de D. Guénoun, Paris 4, 2011.

Raymond Heitz, « La théorie dramatique de Bertolt Brecht », *Études Germaniques* 2013/1 (n° 269), p. 153-160.

Ismaël Jude, *Théâtre et philosophie chez Gilles Deleuze. La notion de dramatisation*, thèse de doctorat en littérature française sous la dir. de D.Guénoun, Université Paris 4, 2012

Françoise Kourilsky, *Le théâtre aux Etats-Unis*, Paris, éd. La renaissance du livre, 1967.

Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique,* Paris, L'Arche, 2002.

Daniel Mortier, *Celui qui dit oui celui qui dit non, ou la réception de Brecht en France, 1945-1956*, Lausanne, éd. Champion-Slatkine, 1986.

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, notice « Dramaturgie », Paris, Dunod, 1996.

Claude Régy, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002.

Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : écritures ramatiques contemporaines*, Vevey, L'Aire, 1981.

Richard Schechner, « Essays on performance theory », *in* Régie Durand (dir.), *La relation théâtrale*, Presses unievrsitaires de Lille, 1980

Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois, éd. théâtrales, 2008.

Jacques Scherer *La Dramaturgie classique en France,* Paris, Nizet, 1950.

Arianna Sforzini, *Scènes de la vérité. Michel Foucault et le théâtre*, thèse de doctorat en philosophie sous la dir. de G. Leblanc et S.Chignola, Université Paris-Est Créteil, 2015

Raymonde Temkine, *Mettre en scène au présent, vol. 2*, Genève, L'âge d'homme, 1990.

➢Théâtre et politique (études théâtrales)

François Aubral, *Le Génie de la création. Politique esthétique*, Paris, éd. Le Sycomore, 1982.

Augusto Boal, *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspero, 1971.

Martin Bradford, *The Theater is in the street. Politics and public performance in 1960s America*, University of Massachusetts Press, 2004.

Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

Adèle Cassigneul, « Le théâtre pour transformer le monde », *La Vie des idées*, 30 mai 2016 [en ligne].

Enzo Corman, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poélitiques,* Besançon, Les solitaires intempestifs, 2012.

Philippe Ivernel, *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Paris, éd. L'âge d'homme, 1983.

Marc Jimenez (dir.), *Arts et pouvoir,* Paris, Klincksieck, L'Université des arts, 2007.

Jean Jourdheuil, *L'artiste, la politique, la production*, Paris, Union générale d'édition, 1976.

Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Jean-Marc Lachaud, Olivier Neveux, *Changer l'art/Transformer la société. Art et politique 2, Paris,* L'Harmattan, 2009.

Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte, 2013.

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

Christian Ruby (dir.), « Esthétique et politique », *Raison présente*, n° 156, 2006.

Evelyne Toussaint (dir.), *La fonction critique de l'art,* Bruxelles, La Lettre volée, 2009.

Eric Van Essche (dir.), *De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires : les formes contemporaines de l'art engagé* , Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

Sociologie de l'art et des artistes

Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000.

Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, éd. Minuit, 1979.

Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », in *Questions de Sociologie*, Paris, éd. Minuit, 1980.

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Pierre Bourdieu., *Manet, Une révolution symbolique*, Paris, Seuil, 2013

Suzanne Jansen, « Side-roads to success: the effect of sideline activities on the status of writers », *Poetics*, 25, 1998, p.265-280.

Bernard Lahire, F*ranz Kafka. Eléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010.

Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau, Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015.

Jean-Marc Leveratto, *La Mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000.

Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelle aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 2010.

Wenceslas Lizé, « Le goût jazzistique en son champ. L'espace parisien de la jazzophilie », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2010/1, n° 181-182.

Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, Paris, Seuil, 2006.

Gérard Mauger, *L'accès à la vie d'artiste, sélection et consécration artistiques*, Bellecombe en Bauges, éd. du Croquant, 2006.

Gérard Mauger, *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, éd. de la maison des sciences de l'homme, 2006.

Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Seuil, 2009.

Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

Francis Sanseigne, « L'art du sociologue en sociologue de l'art. Remarques sur le Manet de Bourdieu », *Lectures* [En ligne], Les notes critiques, 2014.

Cynthia et Harrison White*, La Carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991

➢Talent et vocation

Nicolas Lefevre « Transmission et apprentissage du métier de coureur cycliste », *SociologieS*, Dossier « La transmission du métier », 2014

Bruno Papin, *Conversion et reconversion des élites sportives. Approche socio-historique de la gymnastique*. Paris, L'Harmattan. 2007.

Manuel Schotté, *La construction du « talent », sociologie de la domination des coureurs marocains*, Paris, Raisons d'agir, 2012.

Manuel Schotté, « Le don, le génie et le talent. Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger », *Genèses*, 2013/4 n° 93, p. 144-164.

Charles Suaud, *La Vocation*, Paris, éd. Minuit, 1978.

Charles Suaud, « L'imposition de la vocation sacerdotale », Actes de la recherche en sciences sociales, n°3, 1975.

Adrien Thibault, *L'illusion talentocratique. Génétique nobiliaire et genèse sociale du génie théâtral*, Mémoire de Master 2 Sciences Sociales du politique sous la dir. de V.Dubois et V.de Lassalle, Université de Strasbourg, 2012.

➢Professions artistiques, intermédiaires culturels

Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* N°39, janvier-mars 1992.

Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, coll. « Cours & Travaux », 2013.

Marjorie Glas, « Genèse et évolution du Syndeac : miroir et moteur des enjeux de consécration et de hiérarchisation au sein du champ théâtral français », *Le Mouvement Social*, numéro spécial "L'intermédiation collective dans les mondes artistiques", 2013.

Mathieu Grégoire, *Les intermittents du spectacle: enjeux d'un siècle de lutte*, Paris, La Dispute, 2013.

Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Olivier Roueff, *Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, DEPS, 2011.

Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio, *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, éd. des archives contemporaines, 2014.

Serge Proust, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », Sociologie du travail, n°43, 2001, p.471-489.

Serge Proust, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe *», Revue française de sociologie* 2003/1, Volume 44, p.93-113.

Serge Proust, *Le comédien désemparé*, *Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, Economica Anthropos, 2006.

Olivier Roueff, « La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960, *Actes de la recherche en sciences sociales* 1/2010, n° 181-182, p. 34-59.

Olivier Roueff, Séverine Sofio, Numéro spécial « Intermédiaires culturels et mobilisations dans les mondes de l'art », *Le Mouvement Social* n°243, 2/2013.

Olivier Roueff, « Les homologies structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs », *in* Philippe Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction*, de Pierre Bourdieu, La Découverte « Recherches », 2013.

Jérémy Sinigaglia, *Artistes, intermittents, précaires en lutte. Retour sur une mobilisation paradoxale*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Salariat et transformations sociales », 2012.

Réception, public et spectateurs (sociologie de la culture, esthétique de la réception)

Marie-Christine Bordeaux et Lisa Pignot, « Il n'y a pas de public spécifique », *L'Observatoire des politiques culturelles,* n°32, Septembre 2007.

Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, éd. Minuit, 1969.

Philippe Cibois, « Les publics du théâtre contemporain », *Communications* n° 83, 2008, p. 37 - 46.

Janine Courtillon, « Appréhender l'interculturel dans un établissement secondaire au Portugal », Université de Saint Etienne, Master 1 Pro Français Langue Etrangère, 2007.

John Dewey, *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard, Folio, 2003.

Olivier Donnat, *Les français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994

Emmanuel Ethis (dir.), *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, DEPS, 2002.

Emmanuel Ethis, « Distances esthétiques, proximités sociales. Les conditions de l'élaboration du jugement critique des publics du Festival d'Avignon », *Communications* 2008/2 n° 83, p. 47- 64.

Jean-Louis Fabiani, *L'éducation populaire et le theatre. Le public d'Avignon en action*, Grenoble, PUG, 2008.

Anne-Marie Gourdon, *Théâtre, Public, Perception*, Paris, CNRS éditions, 1984.

Walter Lippmann, *Public Opinion*, New York, Mc Millan, 1922.

Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, 2002,

Léon Métayer, *La comédie de l'ouest, un exemple de décentralisation dramatique. Etude des rapports entre une troupe de théâtre et son public*, Université de Rennes 2, thèse de troisième cycle de sociologie, 1972

Bernard Müller, *La Tradition mise en jeu. Une anthropologie du théâtre yoruba,* La Courneuve, éd. Aux lieux d'être, « Mondes contemporains », 2006.

Dominique Pasquier, « La sortie au théâtre », *Sociologie* [En ligne], n°1, vol. 3, 2012.

Patrice Pavis, « Pour une esthétique de la réception théâtrale », in Régis Durand (dir.), La relation théâtrale, Presses universitaires de Lille, 1980, p.27-54.

Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987

Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, 2000.

Richard Schechner, « Vers une poétique de la représentation », in Régis Durand (dir.), La relation théâtrale, Lille, Presses universitaires de Lille, 1980, p.107-149.

Victor Turner, *The anthropology of performance*, New York, PAJ, 1992.

Daniel Urrutiaguer, « Les visions d'un théâtre populaire à Aubervilliers sous les directions de Gabriel Garran et de Didier Bezace », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 49, 2011.

Paul Veyne, « Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs », *Diogène*, n°143, juillet-septembre 1988.

Joëlle Zask, « Pourquoi un public en démocratie ? Dewey versus Lippmann », *Hermès,* n°31, CNRS éditions, janvier 2002.

Joëlle Zask, « Le public chez Dewey : une union sociale plurielle », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°15, 2008.

Politiques Culturelles locales et nationales

Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture, 1946-1952*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, La documentation française, 2005

Vincent Dubois, *La politique culturelle, genèse d'une intervention publique*, Paris, Belin, coll. Socio-histoire, 1999.

Vincent Dubois, Pascale Laborier, « The « social » in the institutionnalisation of local culturel policies », *International Journal of Cultural Policy*, Taylor & Francis (Routledge), 2003.

Vincent Dubois (dir.), *Le politique, l'artiste, le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Bellecombe en Bauge, éd. du croquant, 2012.

Ken Eling, *The politics of Cultural Policy in France*, Basingstoke, Macmillan, 1999.

Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris, Folio, 1987.

Pascale Laborier, « Cultural policy as welfare policy: a genealogical approach - the reform of German theatre in the 18th century », *International Journal of Cultural Policy*, 2000, n°7/2, p.259-280.

Jeanne Laurent, *La République et les Beaux-Arts*, Paris, Julliard, 1955.

Marie-Lise Fayet, *Le Parti communiste et la culture de 1956 à 1981, Une exception culturelle dans le centralisme démocratique*, thèse de doctorat en arts du spectacle, sous la dir. de E.Wallon, Univ. Paris 10.

Laurent Fleury, « Le discours d' « échec » de la démocratisation de la culture : constat sociologique ou assertion idéologique ? », in Sylvia Girel, Serge Proust (dir.), *Les usages de la sociologie de l'art. Constructions théoriques, cas pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Ehrard Friedberg, Philippe Urfalino, « Les municipalités et la culture », Esprit, mars 1984, n° 87.

Marc Fumaroli, *L'État Culturel : une religion moderne*, Paris, Flammarion, 1991

Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, « Les affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°43, juillet-septembre 1994.

Benoît Lambert, Frédérique Matonti, « Les forains légitimes. Elus communistes et metteurs en scène, histoire d'une affinité élective », in Vincent Dubois (dir.), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle. XIXe-XXe siècle*, La documentation française, 1999.

Pascale Lismonde, « Entretien avec Jack Lang » in *Les Arts à l'école : Le Plan de Jack Lang et Catherine Tasca*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002

André Malraux, « Intervention à l'Assemblée Nationale le 9 novembre 1967 », in *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux*, Paris, La documentation française, 1996, p.307-309.

Michel Guy, « L'État et la culture en l'an 2000 », *Bulletin d'information du secrétariat d'État à la culture*, n°63, 15 septembre 1975.

Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, Gallimard, Que sais-je, 2010.

Philippe Poirrier, *Les politiques culturelles en France*, Paris, La documentation française, 2002.

Philippe Poirrier et al.*, Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, Paris, ministère de la culture, comité d'histoire, 1995.

Philippe Poirrier, « Les politiques culturelles municipales des années 1960 à nos jours. Essai de périodisation », *Bulletin des bibliothèques de France*, t.39, n°5, 1994.

Jacques Renard, *L'élan culturel, La France en mouvement*, Paris, PUF, 1987.

Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 1996.

Philippe Urfalino, « Le mauvais mélange ou la disqualification de l'Éducation populaire », in Mario Beaulac, François Colbert, *Décentralisation, régionalisation et action culturelle municipale: actes du colloque*, Montiéal, HEC, 1992.

Sociologie politique, histoire sociale et politique

➢ Sociologie des mobilisations, socialisation politique

Eric Agrikoliansky, Olivier Fillieule, Isabelle Sommier, *Penser les mouvements sociaux. Conflits sociaux et contestations dans les sociétés contemporaines*, Paris, La découverte, 2010.

Lucie Bargel et Karel Yon. « Entre AJS, UNEF et MJS. La socialisation militante à travers les réseaux politico-syndicaux », Journée *d'Etudes Carrières militantes et trajectoires professionnelles : l'engagement dans les mouvements étudiants comme lieu de socialisation politique*, Triangle, 2006, Lyon, France.

Olivier Fillieule, *Sociologie de la protestation. Les formes contemporaines de l'action collective en France*, Paris, L'Harmattan, collection Dossiers, 1993.

Olivier Fillieule, « Propositions pour une analyse processuelle de l'engagement individuel », Revue française de science politique, 51 (1/2), 2001.

Boris Gobille, *Crise politique et incertitude : régimes de problématisation et logiques de mobilisation des écrivains en Mai 68*, thèse de science politique sous la dir. de Bernard Pudal, EHESS, Paris, 2003.

Boris Gobille, « Le capital militant (2). Crises politiques et reconversions : Mai 68 », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* n°158, juin 2005, p.30-53.

Philippe Juhem, «Entreprendre en politique de l'extrême gauche au PS : la professionnalisation politique des fondateurs de SOS-Racisme », *Revue Française de Science Politique*, vol. 51, n°1-2, 2001.

Lilian Mathieu, « Les ressorts sociaux de l'indignation militante. L'engagement au sein d'un collectif départemental du Réseau éducation sans frontière », *Sociologie* 3/2010, Vol. 1 [en ligne].

Julie Pagis, *Les incidences biographiques du militantisme en Mai 68. Une enquête sur deux générations familiales: des «soixante-huitards» et leurs enfants scolarisés dans deux écoles expérimentales*, Doctorat de sciences sociales, dir. G. Mauger, ENS/EHESS, 2009.

Julie Pagis, « La politisation d'engagements religieux. Retour sur une matrice de l'engagement en mai 68», *Revue française de science politique,* 2010/1 (Vol. 60).

Julie Pagis, *Mai 68, un pavé dans leur histoire*, Paris, Presses de Sciences Po, 2014.

➢Histoire et sociologie des intellectuels

Louis Althusser*, Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965.

Louis Althusser et al., *Lire le capital*, Paris, Maspero, 1965.

Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps modernes » : une entreprise intellectuelle*, éd. Minuit, Paris, 1985.

Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels », 1880-1900*, Paris, éd. Minuit, 1990.

François Dosse, *Histoire du structuralisme. I-le champ du signe, 1945-1966*, Paris, La Découverte, 1991.

Fabienne Federini, *Écrire ou combattre, Des intellectuels prennent les armes* (1942-1944), Paris, La Découverte, 2006.

Boris Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales,* 2005/3, 158.

Boris Gobille, « L'événement Mai 68. Pour une sociohistoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2008/2, 63e année.

Guy Hocquenghem, *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary*, Paris, Albin Michel, 1986.

Frédérique Matonti, « Les « garde-fous ». Trajectoires biographiques et obéissance politique : l'exemple du groupe dirigeant de La Nouvelle Critique (1967-1980) », *Le Mouvement social*, n°186, janv-mars 1999.

Frédérique Matonti, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980),* Paris, Éd. La Découverte, coll. L'espace de l'histoire, 2005.

Frédérique Matonti, « Structuralisme et prophétisme », in D.Damamme, B.Gobille, F.Matonti, B.Pudal (dir.), *Mai Juin 68*, Paris, éd. de l'atelier, 2008.

Frédérique Matonti, « L'anneau de Mœbius. La réception en France des formalistes russes », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2009/1-2, n° 176-177.

Gérard Noiriel, *Les Fils maudits de la République : l'avenir des intellectuels en France*, Paris, Fayard, 2005.

Jacques Rancière*, La leçon d'Althusser*, La Fabrique, (1974), 2012.

Violaine Roussel (dir.), *Les artistes et la politique. Terrains franco-américains,* Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

Gisèle Sapiro*, La guerre des écrivains: 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

Gisèle Sapiro, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales,* 2009/1-2, n° 176-177.

➢Vie politique, partis politiques, syndicats

François Cusset, *La décennie. Le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006, 2008.

Delphine Dulong*, Moderniser la politique. Aux origines de la Ve République*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Gérard Mauger, « Gauchisme, contre-culture et néo-libéralisme : pour une histoire de la « génération de mai 68», in Jacques Chevallier (dir.), *L'identité politique*, Paris, PUF, 1994.

Julian Mischi, *Le Communisme désarmé*, Marseille, Agone, 2014.

François Mitterrand, « Le premier des patrimoines, c'est l'homme », *Les Nouvelles Littéraires*, 7-14 mai 1981.

Michel Offerlé, *Sociologie des organisations patronales*, Paris, La Découverte, Repères, 2009.

Michel Offerlé, *Sociologie des groupes d'intérêt*, Paris, Montchrestien, 1998.

Bernard Pudal, *Un monde défait, les communistes français de 1956 à nos jours*, Bellecombe en Bauge, éd. du Croquant, coll. « Savoir/Agir », 2009.

Marie-Ange Rauch, *De la cigale à la fourmi - Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)*, Paris, éd. de l'Amandier, 2006.

Danielle Tartakowsky, Alain Bergounioux (dir.), *L'union sans unité. Le programme commun de la gauche, 1963-1978*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Karel Yon, « Que faire de la théorie au Parti socialiste ? La carrière écourtée du marxisme de Convergences socialistes », *Sociétés contemporaines* 2011/1 (n° 81), p. 81-105.

Sociologie et histoire des classes populaires et de leur représentation

Stéphane Beaud, « La gauche et les classes sociales : de l'éclipse au renouveau », *Mouvements* 2/2007 (n° 50), p. 66-78.

Stéphane Beaud, Michel Pialoux*, Retour sur la condition ouvrière, Enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard*, Paris, La Découverte, 2012.

Stéphane Beaud, Michel Pialoux, « Pourquoi la gauche a-t-elle perdu les classes populaires ? », Savoir/Agir 2015/4 (N° 34), p. 63-70.

Déborah Cohen, *La Nature du peuple. Les formes de l'imaginaire social (XVIIIe-XXIe siècles),* Paris, Champ Vallon, 2010.

Patrick Lehingue, « Les classes populaires et la démocratie représentative en France », *Savoir/Agir,* n° 31, mars 2015.

Gérard Mauger, « De la classe ouvrière aux classes populaires », *Savoir/Agir* 2015/4, n° 34, p. 9-12.

Gérard Noiriel, *Les ouvriers dans la société française. XIXe-XXe siècle*, Paris, Seuil, Points Histoire, 1986.

Jacques Rancière, « Utopie, bourgeois, et prolétaire », *L'Homme et la société*, n° 37, 1975

Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.

Jacques Rancière, *Révoltes logiques. Esthétiques du peuple*, La Découverte, 1985

Olivier Schwartz, « Peut-on parler des classes populaires ? », *La Vie des idées*, 13 septembre 2011 [en ligne].

Federico Tarragoni, « La science du populisme au crible de la critique sociologique : archéologie d'un mépris savant du peuple », *Actuel Marx* 2013/2 (n° 54), p. 56-70.

Sociologie des professions

Andrew Abbott, *The system of professions : an essay on the division of expert labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

Didier Demazière, Charles Gadéa, *Sociologie des groupes professionnels,* Paris, La Découverte, coll. Recherches, 2009.

Didier Demazière, Pascal Roquet, Richard Wittorski, *La professionnalisation mise en objet*, Paris, L'Harmattan, 2012

Alain Desrosières, Laurent Thévenot, *Les catégories socio-professionnelles*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2002.

Claude Dubar, Pierre Tripier, Valérie Boussard, *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, 2011.

Revues consultées

Théâtre populaire (totalité des numéros de 1953 à 1964).

Travail Théâtral (totalité des numéros de 1970 à 1979).

Théâtre / Public (totalité des numéros de 1974 à 2005).

ATAC informations (totalité des numéros de 1966 à 1981).

Théâtre et Université (numéros de 1965 à 1967).

Révoltes Logiques (numéros 1 à 15, de 1975 à 1981 - disponible en ligne sur www.archivesautonomie.org)

Cité Panorama n°1 à 6.

L'animateur culturel n°33, 1965.

Perspectives théâtrales, n°1 à 4.

Arts, décembre 1966.

Combat, décembre 1966.

Partisans, avril-mai 1969.

Biographies / Autobiographies des agents étudiés

➢Animateurs et metteurs en scène

Michel Bataillon, *Un défi en province. Chronique d'une aventure théâtrale. Chéreau, Planchon et leurs invités. 1972-1982*, Paris, éd. Marval, 2005.

Georges Belfais, « Un théâtre dans la ville. Nanterre Amandiers », *Société d'histoire de Nanterre,* bulletin n°41, octobre 2008.

Didier Béraud, *Descente en rappel dans le lointain d'une Maison de la Culture*, Grenoble, éd. du Liteau, 2008.

« Jacques Blanc quitte le Quartz : il n'a raté personne ! », *Ouest France*, 27 septembre 2010.

Emile Copfermann, *Planchon*, Paris, éd. l'Age d'Homme, 1969.

Dominique Darzacq, entretien avec Jean-Pierre Vincent, *Le désordre des vivants. Mes quarante-trois premières années de théâtre*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2001

Jean Dasté, *Voyage d'un comédien*, Paris, Stock, 1977

Jean Dasté, *Qui êtes-vous ?,* Lyon, la Manufacture, 1987.

Bernard Dort, *Patrice Chéreau ou le piège du théâtre*, Paris, Seuil, 1971.

Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale*, Lausanne, éditions de l'Aire / ANRAT, 1984.

Colette Godard, notice « Jean-Pierre Vincent », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne].

Laurence Labrouche, *Ariane Mnouchkine. Un parcours théâtral. Le terrassier, l'enfant et le voyageur*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Lucien Marest, « Disparition de Madeleine Sarrazin », *l'Humanité*, 4 août 2005

Stéphane Metge, *Patrice Chéreau, le corps au travail*, documentaire ARTE, 2010.

François Noury, *Jacques Fornier. L'échappée belle*, Besançon, éd. de la Maison chauffante, 2011.

Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires*, Paris, Plon, 2004.

Michel Pruner, *Marcel Maréchal. Cinquante ans de théâtre populaire. Chronique d'une aventure théâtrale*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Fabrice Pruvost, *Pierre Debauche, les entretiens d'Agen*, Agen, Domens, 2008.

Maurice Sarrazin, *Le Grenier de Toulouse*, Toulouse, éd. Loubatières, 1994.

Jean-Pierre Thibaudat, « Marcel Maréchal nommé à la tête du théâtre du Rond-Point », *Libération*, 14 avril 1995.

Office national de Diffusion artistique, *Je t'attendrai chaque saison*, Paris, ONDA, 1995.

➢<u>Dramaturges et universitaires</u>

Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes*, Paris, Flammarion, 1990.

Marie Gil, *Roland Barthes, au lieu de la vie*, Paris, Flammarion, 2012.

Chantal Meyer-Plantureux, *Bernard Dort. Un intellectuel singulier*, Paris, Seuil, 2000.

Timothy Scheie, *Performance degree zero. Roland Barthes and Theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

Sarah Vajda, « Au théâtre avec Roland Barthes », *Communications*, 63, 1996.

Publications institutionnelles

Fédération Française des jeunes et de la culture, « Jeunesse et Education populaire », Neuilly-sur-Seine, 1945.

Emile Biasini, rapport intitulé « « L'action culturelle 1961-1962 », cité par André de Baecque, *Les Maisons de la Culture*, Seghers, 1967.

Commissariat général du Plan, *Rapport du groupe long terme culture L'impératif culturel*, novembre 1982.

Commissariat général du plan, *Rapport du groupe de travail long terme culture. L'impératif culturel*, ministère du Plan et de l'aménagement du territoire, Paris, La Documentation française, 1983.

Le complexe de Léonard ou la société de création, Rencontres internationales de la Sorbonne, Paris, éd. du nouvel observateur, 1983.

Circulaire du 3 mars 1984 relative à la « déconcentration de l'aide aux compagnies théâtrales.

La décentralisation et le développement culturel. La politique culturelle 1981-1985, bilan de la législature, ministère de la culture et de la communication, 1986 (Fonds INRP, Bibliothèque Diderot de l'ENS Lyon).

Note ministérielle du 3 mars 1994 relative à la « constitution et au fonctionnement des comités d'expert » (Legifrance.fr).

Extrait de la circulaire actuellement en vigueur n°168350 du 12 mai 1999 relative à l'aide apportée par l'Etat aux compagnies dramatiques professionnelles pour leurs activités de création et de diffusion (ministère de la Culture).

Chiffres-clefs du ministère de la Culture, Paris, ministère de la Culture. Années 1973 à 2004.

« Analyse du fonctionnement et de l'activité des scènes nationales en 2005 », DMDTS, Ministère de la culture et la communication, octobre 2006.

« La fabrique de la programmation culturelle », étude menée par Catherine Duteil-Pessin et François Ribac, soutenue par le DEPS (ministère de la Culture), la ville de Nantes, le Conseil régional des Pays de la Loire. Présentée à l'automne 2015, à paraître courant 2016 aux éditions de La Documentation française - collection du DEPS.

SITES INTERNET CONSULTES

Archives audio et vidéo des spectacles, interviews de metteurs en scène :

Les archives du spectacle : www.lesarchivesduspectacle.net

« En-Scènes – le spectacle vivant en vidéo » - INA : fresques.ina.fr/en-scenes/

Archives audiovisuelles de la recherche : www.archivesaudiovisuelles.fr

Données sur les métiers du spectacle :

Centre National du Théâtre, base « métiers » : www.cnt-asso.fr

Festival Off d'Avignon : www.avignonleoff.com

Convention collective dite convention SYNDEAC : www.syndeac.org

Département des études et prospectives du ministère de la Culture : culturecommunication.gouv.fr

Base statistique de l'INSEE : www.insee.fr

Critiques et éditoriaux :

Site de critiques en ligne : www.regards.fr

Blog de Jean-Pierre Thibaudat sur Mediapart : Balagan, blogs.mediapart.fr

Festival d'Avignon : www.festival-avignon.fr

Sources (archives et entretiens)

ARCHIVES NATIONALES

Fonds SYNDEAC (fonds privé sur autorisation) déposé aux Archives Nationales (site Fontainebleau)

- Versement 19900200 / Service culture, direction théâtre et spectacles, service établissements action culturelle / art 1-3 : généralités, mission d'enquête, contrats de plans, demandes de subventions, dossier de fonctionnement (1968-1989)

Ministère des Affaires culturelles (site Fontainebleau)

- Versement 19840758 / Service Culture ; Direction du Développement Culturel ; Sous-Direction Action Culturelle ; Division Etablissement d'Action Culturelle / art 1-8 : ATAC, organisation, fonctionnement, financement (1963-1981)
- Versement 19870595 / Service origine Culture ; Direction du Théâtre et des Spectacles ; Service Etablissements d'Action Culturelle / ART 9-11 : ATAC, fonctionnement, activités (1974-1986).
- Versement 19870646 / Service Culture ; Direction du Développement Culturel ; Sous-Direction Action Culturelle ; Division Interventions Culturelles, Cultures Régionales et Communautaires / ART 81-82 : ATAC, Généralités 1982-1984
- Versement 19910241 / Service Culture ; Direction du Théâtre et des Spectacles ; Inspection Générale des Spectacles / ART 11-13 : décentralisation dramatique (1963-1982) / art 14-16 : action culturelle, ATAC (1964-1984)
- Versement 19940210 / Fonds privés du Domaine de la Culture ; Archives d'Associations / art 23 : généralités ATAC et ANFIAC 1985-1992)

Ministère des Affaires culturelles, bureau des institutions théâtres (site Fontainebleau)

- Versement 19910242 / Service Culture ; Direction du Théâtre et des Spectacles ; Bureau Institutions théâtrales / art 6-17 : décentralisation dramatique (1959-1987), théâtres nationaux (1952-1987), action culturelle / art 17-24 : théâtres nationaux, dossiers administratifs et financiers (Odéon, TEP, Chaillot, TNS) / art 25-52 : CDN, dossiers administratifs et artistiques (1952-1984) / art 53-56 : CDNEJ (1963-1981).
- versement 20040044 / Service Culture ; Direction Théâtre, Spectacles / art 12-32 suivi et fonctionnement des théâtres nationaux et des CDN (1959-1999) / art 108 : subvention à des organismes professionnels et syndicaux (1985-1999).

Ministère des Affaires culturelles, rapports d'inspection (site Pierrefitte)

- versements 19840758 et 19800368 / 102 : dossiers animateurs, rapports d'inspection.

FONDS DEPOSES A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE

(SITE RICHELIEU)

André Mairal :

- Théâtre de Champagne (1962-1970) / WNB 1347
- Maison de la Culture André Malraux, Reims (1967-1970) / Fol-JoW-22
- Centre théâtral de Franche-Comté (1970-1981) / WNB 1044

Pierre Barrat :

- Dossier Pierre Barrat / Notice FRBNF39682806

Didier Béraud

- Lettres adressées à Jeanne Laurent par Didier Béraud / 4- COL- 8 (42,01)

Antoine Bourseiller

- Dossier Antoine Bourseiller (1966-1993) / Notice FRBNF39689166

Patrice Chéreau

- Dossier Patrice Chéreau (1974-2005) / WNT 1261 / 4 SW 2944 / 4 SW 6852

Pierre Debauche

- Centre dramatique national du Limousin, compagnie Pierre Debauche / WNB- 1219
- Dossier biographique / WNT 1325 / 4 SW 8051
- Compagnie Pierre Debauche, Ensemble dramatique populaire / 4 COL 76 (1-143)

Bernard Floriet

- Lettres adressées par Bernard Floriet à Jeanne Laurent / 4 COL 8 (55,20)

Jacques Fornier

- Théâtre de Bourgogne / Fol JoW 6 / 4 JoW 36

Jean Guichard

- Les rencontres imaginaires / 8 Y 9217

René Jauneau

- Maison de la Culture André Malraux, Reims / 8-JoW-194 / 4-JoW-206

Jacques Kraemer

- Dossier biographique / WNT-1593
- Centre Dramatique national de Thionville / 8- W- 1784

Gabriel Monnet

- Maison de la Culture de Bourges / FOL- W- 17 / FOL- W- 887
- Almanach de la Maison de la Culture de Bourges / FOL- JO- 13265
- Lettres de Gabriel Monnet à Jeanne Laurent / 4- COL- 8 (13, 14, 24, 27, 57,22)

Bernard Mounier

- **Dossier de spectacles / RPFA- 1978**

Guy Parigot

- Dossier biographique / WNT-2152
- Lettres de Guy Parigot à Jeanne Laurent / 4- COL- 8 (58,03)

Roger Planchon

- Fonds Roger Planchon / 4 COL 112
- inclus :archives de la declaration de Villeurbanne / 4 COL 112 (112-118)

Marc Renaudin

- Recueil de pieces / 8 WZ 387

Guy Rétoré

- Dossier biographique / WNT-1910
- Lettres adressées à Jeanne Laurent par Guy Rétoré / 4- COL- 8 (58,19)

Marcel Maréchal

- Lettre à Jeanne Laurent / 4- COL- 8 (13,14-20)

André Reybaz

- Monographie / 16- LN27- 91302
- Recueil d'articles / R-151170
- Voir du CDN du Nord / 8-JoW-14

Maurice Sarrazin

- Lettres / 4- COL- 8 (48,01-05)
- Grenier de Toulouse / 4-JoW-25

FONDS DEPARTEMENTAUX

Archives départementales de la Loire :

- Fonds Comédie de Saint-Etienne : dossiers généraux 8 ETP 342 / 377 / 402 / 417 / 491 / 501 / 524 / 536 / 546 / 556 / 560 / 570 / 590 / 604 / 609 / 632 / 644 / 654
- Fonds privé Jean Dasté (consulté avec l'aimable autorisation de Jeanne Dasté) : 126 J 1 - correspondance active (52-88) / 126 J 2 - correspondance passive (36-94) / 126 J 4 – 126 J 5 - Diplômes / 126 J 7 - Hommages et publications 64-93 / 126 J 8 - notes manuscrites de Jean Dasté (55-67) / 126 J 10 - coupures de presse d'intérêt général / 126 J 12 - décentralisation théâtrale / 126 J 13 - lettres de Jean Dasté sur le théâtre

Archives départementales de Seine-saint-Denis :

- Parti Communiste Français, section Intellectuels Culture : cotes 261 J 10, 1 à 124 (Lucien Marest, colloques Avignon)

Archives départementales d'Île-et-Vilaine :

- Fonds Guy Parigot – 150 J 1-211.

FONDS MUNICIPAUX

Archives municipales de Rennes :

- Fonds Centre Dramatique de l'Ouest : 24Z – programmes et courriers (1949-1971) / 1W89 – Cabinet du secrétaire général / 1141W45 – Direction du développement culturel (1949-1962) / 930W78 – direction du développement culturel (CDO, Comédie de Rennes 1963-1986) / 113W8 – Cabinet du secrétaire général adjoint, Comédie de l'Ouest (1945-1967)
- Dossier biographique Guy Parigot : 1922 – 2007

Archives municipales de Grenoble :

- Maison de la Culture de Grenoble (1968-1978) : **2133W294 Relations avec les** syndicats (68-95) / 2133W295 Relations avec les syndicats (68-93) / 2133W271 bilan d'activités – administration générale (68-85) / 2133W296 Recrutements directeurs (68-81) / 2133W135 programmation diverses (68-80) / 2133W285 relations avec l'union des associations des maisons de la culture (68-75) / 1M291 courrier (68–69) / 273W4 Grèves mai 68 / 2133W286 relations avec l'union des associations des maisons de la culture (68–83) / 2133W2 publications sur les spectacles (69-77) / 273W77 Courrier (69-70) / 273W76-85 courrier (69-75) / 2133W214 revue de presse théâtre (71-77) / 2133W258 politique culturelle correspondance et coupures de presse (76-81)

FONDS DEPOSES A L'INSTITUT MEMOIRES DE L'EDITION CONTEMPORAINE

Fonds Jo Tréhard / TRH 1 – 65

FONDS CONSULTES DANS LES THEATRES

Centre Dramatique de l'Est / Théâtre National de Strasbourg

- Hubert Gignoux / Cartons 1957-1971
- Jacques Fornier / Cartons 1971-1972
- Jean-Pierre Vincent / Cartons 1975-1980

ARCHIVES PRIVEES NON DEPOSEES

Archives privées du Grenier de Toulouse (données par Patrick Mora) : photographies, programmes, courriers (1947-1990)

Archives privées de Philippe Tiry (archives non déposées) : courriers, photgraphies, budgets, programmes sur la durée de sa carrières (CDNSE, MC Amiens, ONDA, IETM)

Archives privées du théâtre de la Salamandre (André Guittier) : coupures de presse, programmes, budgets (1968-1980)

ENTRETIENS

- Pierre Barrat, Paris, 11 mars 2014
- Didier Béraud, Feneu, 15 mai 2014
- Jacques Blanc, Paris, 6 mai 2014
- Philippe Bonzon, Villeurbanne, 9 février 2014
- Philippe Dauchez, Paris, 17 mars 2014
- Pierre Debauche, Dijon, 29 mai 2014
- Henri Dégoutin, Nancy, 9 février 2014
- Gabriel Garran, Paris, 11 mars 2014
- Georges Goubert, Paris, 11 mars 2014
- Jean Guichard, Avrillé, 14 mars 2014
- André Guittier, Lyon, 5 janvier 2015
- Jacques Fornier, Chamont, 28 janvier 2014
- Jacques Kraemer, Paris, 7 février 2014
- Marcel Maréchal, Paris, 30 avril 2014
- Bernard Mounier, La Rochelle, 16 mai 2014
- Guy Rétoré, Meung-sur-Loire, 12 février 2014
- Patrick Mora (pour le Grenier de Toulouse Maurice Sarrazin), Toulouse, 9 mars 2014
- Philippe Tiry, Lestiou, 5 juin 2014
- Jean-Pierre Vincent, Lyon, 23 juin 2014

Table des documents

ACM réalisée à partir de l'étude prosopographique des signataires de la déclaration de Villeurbanne : 75

espace social, positions et réussites au sein du champ théâtral 75

Figure 1 – Réseau des troupes de la décentralisation (1955-1975) 82

Figure 2 – Réseau d'embauche mutuelle (1950-1965) 83

Figure 3 - Réseau de production (1958-1972) 85

Figure 4 – Réseau de production (1972-1981) 87

La fréquentation du TNP, du TNS et du théâtre de la Cité de Villeurbanne (1968-1975) 464

Ito Josué : le public de la Comédie de Saint-Etienne 470

Nombre de français ayant assisté à (au moins) une pièce de théâtre interprétée par des professionnels (exprimé en pourcentage) 471

Table des encadrés

Reconstituer les trajectoires : traitement des archives et des entretiens 56

Roger Planchon : l'émergence du metteur en scène ou la consécration d'un nouveau type de carrière 94

De l'animateur à la carrière de programmateur : la conversion réussie de Gabriel Monnet.... 96

Le public de la première décentralisation théâtrale 123

Jean Guichard, animateur de troupe en Pays de Loire 127

Le public des théâtres de la couronne rouge parisienne pendant les années 1960 142

Gignoux et Planchon : un rapport différencié au répertoire (positions, dispositions, enjeux)187

Trois appropriations de Brecht : Roger Planchon, Guy Rétoré, Jacques Kraemer 191

Gérer sa carrière face aux changements esthétiques : la plasticité de Jo Tréhard 194

Chéreau ou l'incorporation d'un sens de la forme 200

Le désajustement des anciens : le retour d'Hubert Gignoux et de Jean Dasté vers le métier de comédien 203

Les oppositions à *Théâtre Populaire* : la résistance des tenants du théâtre de l'absurde (1955-1960) 217

Le Théâtre de l'Aquarium : une troupe de théâtre universitaire aux prémices de l'avant-garde 237

1789 d'Ariane Mnouchkine : la mise en scène du peuple 281

Une dépolitisation précoce des postures : Chéreau et Planchon 282

Françoise Kourilsky et Denis Bablet ou la légitimation de la recherche formelle : portrait croisé de deux critiques influents 289

Le metteur en scène et le dramaturge : une alliance objective permettant de se légitimer 298

Anne Ubersfeld ou la conciliation de l'engagement communiste et de l'innovation formelle 316

Georges Goubert : une trajectoire classique au cœur de la décentralisation dramatique 371

Claude Régy : l'avant-garde au cœur du théâtre public 416

Les présidents successifs du SYNDEAC depuis 1993 (chronologie)..... 428

Alain Françon et le « théâtre éclaté » 492

La disparition de la référence au peuple au sein des éditoriaux du festival d'Avignon..... 507

(début 1970- fin des années 1980) 507

Les éditoriaux du festival d'Avignon à partir de 2003 : une repolitisation des discours ? 515

L'engagement pour Sarajevo, 1995 519

Jacques Rancière : le succès d'un philosophe radical au sein du champ théâtral 528

Renouveler la relation au public : la performance américaine des années 1960 et le « théâtre de l'opprimé » d'Augusto Boal..... 531

Index des principaux agents abordés dans la thèse

Cet index recense les différents agents dont nous avons analysé les trajectoires.

Il contient :

- Les membres de notre cohorte ;
- Les directeurs successifs du SYNDEAC ;
- Les metteurs en scène et programmateurs ajoutés à l'analyse (hors membres de notre cohorte) ;
- Les principaux dramaturges que nous avons abordés ;
- Les ministres de la culture principalement cités dans la thèse.

B

Bablet 220, 225, 241, 247, 248, 286, 289, 290, 291, 496, 508

Barrat 86, 122, 268, 361

Barthes. 63, 94, 124, 134, 182, 186, 205, 206, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 218, 220, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 248, 494

Béraud 55, 57, 67, 82, 88, 129, 150, 151, 153, 155, 156, 157, 159, 164, 165, 166, 170, 263, 274, 275, 306, 324, 325, 338, 340, 351, 356, 357, 390, 448

Blanc 59, 76, 105, 193, 270, 271, 272, 273, 292, 301, 302, 304, 306, 312, 313, 314, 339, 341, 358, 380, 389, 395, 402, 403, 404, 409, 413, 415, 425, 427, 430, 432, 433, 434, 448, 449, 487, 495

Bonzon 150, 151, 153, 154, 156, 218, 265

Bourseiller 56, 62, 63, 65, 81, 82, 85, 86, 125, 168, 195, 196, 197, 202, 223, 241, 242, 265, 507

C

Chéreau 56, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 76, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 93, 95, 156, 163, 168, 185, 186, 187, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 224, 229, 234, 236, 241, 261, 270, 271, 272, 273, 282, 283, 289, 291, 295, 298, 299, 300, 301, 303, 305, 338, 379, 380, 387, 403, 404, 416, 419, 437, 465, 474, 488, 493, 507, 509, 511

D

Danet 65, 375, 376, 377

Dasté 56, 57, 63, 77, 78, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 93, 97, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 125, 126, 134, 135, 147, 153, 155, 162, 172, 184, 202, 203, 204, 212, 215, 229, 232, 233, 274, 275, 284, 335, 337, 345, 355, 362, 363, 504
Dauchez 67, 82, 92, 150, 153, 154, 157, 164, 268, 345
Debauche .. 56, 82, 85, 88, 129, 139, 142, 144, 168, 195, 196, 197, 202, 257, 269, 277, 278, 280, 326, 335, 339, 345, 346, 356, 387
Dégoutin 81, 86, 105, 126, 130, 131, 137, 169, 170, 171, 172, 265, 343, 364, 402, 435, 436, 460, 475
Dort 63, 124, 134, 181, 182, 198, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 233, 241, 245, 247, 248, 281, 286, 288, 289, 291, 297, 316, 434, 440, 441, 496, 509
Dumur 65, 124, 134, 210, 211, 212, 213, 220

F

Floriet 82, 165, 265
Fornier 86, 116, 119, 121, 122, 131, 163, 169, 172, 173, 174, 202, 268, 284, 296, 326, 327, 337, 339, 343, 344, 460, 461, 504
Françon 491, 492, 507

G

Garran 56, 62, 63, 64, 67, 77, 85, 87, 129, 139, 140, 141, 142, 143, 162, 168, 195, 197, 202, 203, 240, 241, 242, 247, 257, 259, 269, 277, 278, 280, 294, 298, 305, 307, 326, 335, 345, 346, 350, 357, 362, 373, 374, 386, 470, 471, 476, 488, 507
Gignoux 57, 62, 63, 64, 67, 76, 78, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 93, 104, 116, 117, 118, 122, 123, 125, 126, 132, 133, 153, 167, 170, 173, 178, 184, 185, 187, 188, 189, 202, 203, 204, 212, 215, 241, 242, 247, 274, 275, 284, 325, 335, 336, 337, 355, 356, 357, 361, 372, 380
Goubert 63, 65, 67, 81, 82, 85, 86, 120, 121, 122, 129, 150, 164, 188, 241, 267, 323, 324, 326, 335, 338, 340, 349, 351, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 366, 367, 371, 372, 373, 374, 380, 460
Guénoun 427, 517, 526
Guichard 58, 81, 126, 127, 130, 131, 132, 265, 344, 461

J

Jauneau 82, 85, 88, 118, 150, 151, 152, 153, 154, 164, 269, 336, 360
Jourdheuil 281, 293, 295, 296, 297, 302, 304, 341, 380, 496

K

Kourilsky 220, 225, 240, 248, 286, 289, 290, 291
Kraemer56, 62, 63, 64, 67, 86, 137, 138, 171, 186, 189, 190, 191, 192, 217, 270, 271, 277, 278, 360, 364, 374, 384, 385, 460, 462, 463, 475

L

Lang..... 66, 236, 239, 240, 263, 289, 290, 323, 387, 394, 402, 414, 424, 432, 433, 435, 436, 437, 441, 449, 483, 533
Lavaudant..... 83, 95, 97, 202, 301, 306, 322, 338, 385, 404, 409, 433, 434, 507
Lesage..... 82, 131, 155, 165, 265

M

Mairal 56, 86, 126, 130, 131, 184, 242, 326
Malraux..... 18, 55, 117, 139, 145, 146, 147, 155, 156, 267, 275, 306, 345, 351, 482
Maréchal 54, 56, 62, 63, 64, 65, 76, 81, 83, 87, 88, 129, 184, 185, 265, 338, 339, 340, 341, 360, 507
Mnouchkine..59, 76, 156, 168, 179, 196, 199, 223, 234, 236, 238, 242, 270, 271, 273, 277, 279, 280, 281, 288, 309, 310, 337, 341, 379, 384, 387, 389, 484, 489, 496, 507, 511, 516, 519
Monnet...1, 55, 63, 67, 82, 86, 87, 96, 97, 117, 150, 151, 152, 153, 154, 164, 166, 167, 202, 269, 284, 301, 302, 321, 322, 336, 338, 355, 357, 404, 466
Mounier 64, 67, 150, 152, 153, 154, 157, 256, 263, 269, 277, 278, 280, 324, 325, 349, 466

P

Parigot..... 56, 65, 81, 82, 86, 92, 118, 150, 164, 188, 265, 284, 323, 326, 335, 380
Planchon 54, 56, 57, 59, 62, 63, 64, 67, 76, 81, 83, 85, 86, 88, 93, 94, 95, 96, 103, 129, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 143, 162, 163, 166, 167, 168, 178, 179, 180, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 202, 203, 215, 216, 219, 220, 223, 225, 226, 229, 235, 238, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 282, 286, 289, 298, 299, 300, 301, 303, 326, 338, 348, 349, 365, 379, 380, 386, 403, 404, 419, 444, 465, 488, 507, 509, 510, 511

R

Renaudin..... 63, 86, 92, 265

Rétoré... 56, 77, 105, 189, 190, 191, 192, 195, 202, 203, 215, 216, 247, 266, 280, 322, 326, 338, 339, 340, 355, 386, 387, 390, 436, 448, 449, 507
Reybaz.....62, 63, 65, 81, 93, 125, 131, 212, 215, 265, 337

S

Sarrazac.....286, 292, 440, 491, 492, 493, 521
Sarrazin.....56, 57, 63, 65, 116, 117, 131, 136, 184, 215, 266, 305, 335, 338, 352, 360
Scherer.....229, 243, 244, 246

T

Tréhard.....56, 67, 85, 86, 88, 105, 116, 117, 118, 125, 150, 164, 178, 194, 195, 233, 241, 242, 269, 284, 345, 355

V

Vielhescaze.....373, 374
Vincent1, 18, 59, 76, 105, 113, 144, 145, 155, 173, 193, 196, 199, 201, 229, 234, 235, 248, 253, 257, 270, 271, 272, 273, 275, 280, 281, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 304, 306, 308, 311, 312, 313, 314, 330, 335, 337, 339, 341, 342, 347, 348, 351, 358, 369, 375, 376, 377, 379, 380, 389, 390, 395, 396, 401, 403, 409, 410, 411, 424, 427, 431, 436, 437, 438, 447, 448, 449, 450, 459, 465, 483, 484, 485, 487, 489, 495, 496, 497, 498, 501, 502, 507, 509, 514, 520, 521, 532

W

Wilson.....56, 62, 63, 82, 223, 236, 265, 403, 416, 463, 507

Annexes

Présentation des annexes

Outre la déclaration de Villeurbanne, sur laquelle repose notre cohorte, les annexes présentent les informations qui ont été utiles à la mise en œuvre de nos travaux statistiques. Nous n'y avons pas ajouté les entretiens retranscrits puisque la majorité des individus interviewés nous ont demandé de ne pas dévoiler dans le détail la teneur de nos échanges. Puisqu'une anonymisation n'était pas pertinente dans notre cas, nous avons fait le choix de ne pas diffuser ces sources dans leur intégralité.

Annexe 1 : Déclaration de Villeurbanne 587

Annexe 2 : Membres de notre cohorte / repères biographiques 591

Annexe 3 : Tableaux prosopographiques synthétiques (signataires déclaration Villeurbanne) 605

Annexe 4 : Analyse lexicométrique des éditoriaux du festival d'Avignon (1970-1994)..... 611

Annexe 5 : Scènes nationales, profil des programmateurs et organisation des services de relations publiques (2016) 619

Annexe 1 : Déclaration de Villeurbanne

Les directeurs des théâtres populaires et des maisons de la culture réunis en comité permanent à Villeurbanne le 25 mai 1968 déclarent :

Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était guère mise en cause par les non-cultivés que sous la forme d'une indifférence dont les cultivés, à leur tour, se souciaient peu. Çà et là, toutefois, certaines inquiétudes se faisaient jour, certains efforts étaient entrepris avec le désir de s'arracher à l'ornière, de rompre avec le rassurant souci d'une plus équitable répartition du patrimoine culturel. Car la simple "diffusion" des oeuvres d'art, même agrémentée d'un peu d'animation, apparaissait déjà de plus en plus incapable de provoquer une rencontre effective entre ces oeuvres et d'énormes quantités d'hommes et de femmes qui s'acharnaient à survivre au sein de notre société mais qui, à bien des égards, en demeuraient exclus : contraints d'y participer à la production des biens matériels mais privés des moyens de contribuer à l'orientation même de sa démarche générale. En fait, la coupure ne cessait de s'aggraver entre les uns et les autres, entre ces exclus et nous tous, qui, bon gré mal gré, devenions de jour en jour davantage complices de leur exclusion.

D'un seul coup la révolte des étudiants et la grève des ouvriers sont venues projeter sur cette situation familière et plus ou moins admise, un éclairage particulièrement brutal. Ce que nous étions quelques-uns à entrevoir, et sans trop vouloir nous y attarder, est devenu pour tous une évidence : le viol de l'événement a mis fin aux incertitudes de nos fragiles réflexions. Nous le savons désormais, et nul ne peut plus l'ignorer : la coupure culturelle est profonde, elle recouvre à la fois une coupure économico-sociale et une coupure entre générations. Et dans les deux cas, c'est - au plan qui nous concerne - notre attitude même à l'égard de la culture qui se trouve mise en question de la façon la plus radicale. Quelle que soit la pureté de nos intentions, cette attitude apparaît en effet à une quantité considérable de nos concitoyens comme une option faite par des privilégiés en faveur d'une culture héréditaire, particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise.

Il y a d'un côté le public, notre public, et peu importe qu'il soit, selon les cas, actuel ou potentiel (c'est-à-dire susceptible d'être actualisé au prix de quelques efforts supplémentaires sur le prix des places ou sur le volume du budget publicitaire) ; et il y a, de l'autre, un "non ?public" : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas.

Parallèlement, il y a un enseignement officiel de plus en plus sclérosé, qui n'ouvre plus aucune perspective de culture, en quelque sens que ce soit ; et il y a une quantité croissante de jeunes qui refusent de s'intégrer à une société aussi peu apte à leur fournir la moindre chance de devenir, en son sein, de véritables adultes.

La fonction même qui nous a été assignée nous impose, sur ces deux plans, de nous considérer comme responsables à l'égard d'une situation que nous n'avons certes pas voulue, et que nous avons souvent dénoncée, mais dont il nous incombe en tout cas d'entreprendre au plus tôt la transformation en usant de tous les moyens compatibles avec notre mission.

Or le premier de ces moyens, celui qui commande l'usage de tous les autres, ne dépend que de nous : à cette impasse radicale dans laquelle se trouve aujourd'hui la culture, seule une attitude radicale peut en effet s'opposer avec quelque chance de succès. A la conception traditionnelle dont nous avons été jusqu'ici plus ou moins victimes, il convient de substituer sans réserve et sans nuance, tout au moins dans un premier temps, une conception entièrement différente qui ne se réfère pas a priori à tel contenu préexistant mais qui attend de la seule rencontre des hommes la définition progressive d'un contenu qu'ils puissent reconnaître. Car il est maintenant tout à fait clair qu'aucune définition de la culture ne sera valable, n'aura de sens, qu'au prix d'apparaître utile aux intéressés eux-mêmes, c'est-à-dire dans l'exacte mesure où le "non-public" y pourra trouver l'instrument dont il a besoin, et ce que nous pouvons déjà tenir pour assuré, c'est qu'elle devra par conséquent lui fournir - entre autres choses - un moyen de rompre son actuel isolement, de sortir du ghetto, en se situant de plus en plus consciemment dans le contexte social et historique, en se libérant toujours mieux des mystifications de tous ordres qui tendent à le rendre en lui-même complice des situations réelles qui lui sont infligées.

C'est pourquoi tout effort d'ordre culturel ne pourra plus que nous apparaître vain aussi longtemps qu'il ne se proposera pas expressément d'être une entreprise de politisation c'est-à-dire d'inventer sans relâche, à l'intention de ce "non-public", des occasions de se politiser, de se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité que ne cesse de susciter en lui un système social où les hommes ne sont pratiquement jamais en mesure d'inventer ensemble leur propre humanité.

C'est pourquoi nous refusons délibérément toute conception de la culture qui ferait de celle-ci l'objet d'une simple transmission. Non point que nous tenions pour nul, ou contestable en soi, cet héritage sans lequel nous ne serions peut-être pas en mesure d'opérer sur nous-mêmes, aujourd'hui, cette contestation radicale : mais parce que nous ne pouvons plus ignorer que, pour la très grande majorité de nos contemporains, l'accès à cet héritage passe par une entreprise de ressaisissement qui doit avant tout les mettre en mesure d'affronter et de pratiquer de façon de plus en plus efficace un monde qui, de toute façon, n'a pas la moindre chance de s'humaniser sans eux.

C'est avec eux, au-delà du public que nous avons déjà réuni, que nos diverses entreprises doivent nous permettre d'établir des rapports, et cette urgence-là doit infléchir de façon décisive l'ensemble de notre action. Si le mot de culture peut encore être pris au sérieux, c'est dans la mesure où il implique l'exigence d'une intervention effective tendant à modifier les rapports actuels entre les hommes, et, par conséquent, d'une enquête active entreprise de proche en proche en direction de tous : c'est-à-dire, enfin, une authentique action culturelle.

Nous ne sommes ni des étudiants ni des ouvriers, et nous ne disposons d'aucun pouvoir de pression qui soit d'ordre numérique : la seule justification concevable de notre existence publique et de nos exigences réside dans la spécificité même de cette fonction de mise en rapport et dans l'actuelle mise en lumière du contexte social où nous avons à l'exercer. Mais une telle fonction se condamnerait d'emblée à demeurer impraticable si les moyens lui étaient refusés de s'affirmer créatrice dans tous les domaines qui sont de son ressort. Parler de culture active, c'est parler de création permanente, c'est invoquer les ressources mêmes d'un art qui est sans cesse en train de se faire. Et le théâtre, à cet égard, apparaît aussitôt comme une forme d'expression privilégiée parmi toutes les formes d'expression possibles, en tant qu'il est une oeuvre humaine collective proposée à la collectivité des hommes.

C'est pourquoi nous tenons à affirmer, au principe même de nos diverses entreprises, la nécessité d'une étroite corrélation entre la création théâtrale et l'action culturelle. Car la première a sans doute besoin de la seconde pour pouvoir s'adresser de plus en plus réellement à cette collectivité humaine qu'elle vise ; mais la seconde a pareillement besoin de la première, dans la mesure où une certaine dramatisation ou théâtralisation, non mystifiante, des contradictions qui hantent l'homme peut considérablement favoriser la conscience qui en est prise au sein d'une société donnée.

Nous nous engageons donc à maintenir en toute circonstance ce lien dialectique entre l'action théâtrale (ou plus généralement artistique) et l'action culturelle, afin que leurs exigences respectives ne cessent pas de s'enrichir mutuellement, jusque dans les contradictions mêmes qui ne manqueront pas de surgir entre elles.

Telle est la seule base sur laquelle nous pouvons désormais envisager la poursuite de nos efforts. Mais il reste que les modalités d'application de cette orientation fondamentale devront être définies en liaison étroite avec les intéressés eux-mêmes, c'est-à-dire : d'une part avec les personnels de nos entreprises respectives et d'autre part avec les différents secteurs de la population, le "non-public" (à travers les relais de tous ordres qui, de proche en proche, nous permettent d'accéder à lui), les étudiants et le public déjà constitué.

A ce degré de lucidité où nous voici contraints, sous la pression des secteurs les plus dynamiques de la collectivité, qui ne tiendrait pour scandaleux qu'au niveau même de nos activités dites "culturelles" la culture, précisément, ne retrouve pas le pouvoir de contestation positive qui a toujours été le signe de sa vitalité ?

Ce sont les moyens de ce pouvoir qu'au nom de tous il nous faut maintenant exiger, si nous ne voulons pas être contraints de trahir, ou d'abandonner, la cause même qui nous a été officiellement confiée.

EN CONSEQUENCE ET PRATIQUEMENT, LES DIRECTEURS DES THEATRES POPULAIRES ET DES MAISONS DE LA CULTURE :

- contestent la conception actuelle des maisons de la culture, jugent impraticables leurs statuts et demandent qu'il soit sursis à toute construction nouvelle jusqu'à ce qu'une définition claire et cohérente de ces établissements soit élaborée

- affirment qu'une véritable politique culturelle ne peut pas être réalisée avec des crédits qui correspondent à 0,43% du budget national alors que le rapport minimum devrait être de l'ordre de 3%, aucune collectivité locale ou régionale ne devant, pour sa part, échapper à cette règle
- protestent contre la disparité injustifiable qui sévit, d'une part entre les subventions des divers établissements nationaux de Paris, et d'autre part entre lesdites subventions et celles des établissements homologues de banlieue ou de province, une telle disparité mettant en cause l'idée même de décentralisation
- jugent nécessaire l'établissement de schémas financiers minima adaptés aux différentes catégories d'activités culturelles subventionnées par l'Etat
- s'inquiètent de l'actuel éparpillement des compétences administratives et des moyens financiers dans la politique culturelle de l'Etat et des collectivités locales
- revendiquent d'être représentés à toute délibération concernant la réforme de l'enseignement, l'aménagement du territoire et le plan, réclament une refonte du Conseil économique et social et un élargissement de sa compétence au domaine culturel ;
- estiment indispensable au développement complet de leur action que l'intérêt porté aux problèmes culturels soit considérablement élargi dans les divers organes d'information : presse nationale et régionale, ORTF, postes périphériques... D'une façon générale, souhaitent établir avec l'ORTF rénové des liens plus étroits et plus constants
- préconisent une réforme radicale des divers enseignements artistiques, se réjouissent des remises en cause spontanées qui s'opèrent actuellement dans ce domaine et dénoncent l'irresponsabilité des cours artistiques privés
- soulignent l'urgence d'inclure l'étude du théâtre pour l'enfance dans toute réflexion sur la culture et de prévoir son financement dans le cadre du budget des Affaires culturelles
- provoqueront dans le meilleur délai possible une assemblée générale de l'ATAC [1], afin de reconsidérer la fonction de cette association, ses statuts, son avenir et son mode de représentation auprès des pouvoirs publics
- décident de maintenir entre eux un lien permanent et mettent dès maintenant à l'étude outre les problèmes esquissés ci-dessus, les points suivants : cogestion de leurs entreprises, développement des troupes permanentes, statuts des troupes permanentes, des centres dramatiques, des théâtres nationaux et des tournées non commerciales, conception des lieux de spectacle, fiscalité, aide aux auteurs, création d'un secteur expérimental, monopole de la Société des auteurs, etc.

[1] Association technique pour l'action culturelle.

Signataires : Pierre Barrat, Didier Béraud, Philippe Bonzon, Antoine Bourseiller, Patrice Chéreau, Jean Dasté, Philippe Dauchez, Pierre Debauche, Henri Degoutin, Colette Dorsay, Jacques Fornier et Francis Jeanson, Gabriel Garran, Hubert Gignoux, Robert Gilbert et Roger Planchon, Georges Goubert et Guy Parigot, Jean Guichard, René Jauneau, Jacques Kraemer, René Lesage et Bernard Floriet, André Mairal, Marcel-Noël Maréchal et Jean Sourbier, Gabriel Monnet, Bernard Mounier, Marc Renaudin, Guy Rétoré, André Reybaz, Maurice Sarrazin, Jo Tréhard, Georges Wilson.

Annexe 2 : Membres de notre cohorte / repères biographiques

Pierre BARRAT

Né en 1931 à Paris

Formation : Licence de lettres. Participation aux Théophiliens et au Groupe Théâtre Antique de la Sorbonne. Cours Simon

1956-1965 : Centre Dramatique de l'Ouest (comédien et metteur en scène)

1965-1967 : Académie internationale de théâtre lyrique (mise en scène d'opéras)

1968-1971 : Théâtre musical d'Angers (directeur)

1972-1990 : Opéra du Rhin (directeur)

1990-1998 : Atelier du Rhin, Centre Dramatique Régional (directeur)

1998-… : Comédien

Didier BERAUD

Né en 1929 à La Rochelle

Formation : Sciences Po Paris puis EPJD (Education par le jeu dramatique)

1948-1951 : Comédie de Saint-Etienne (comédien)

1951-1953 : comédien et metteur en scène à Paris

1954-1957 : Inspecteur Jeunesse et Sports à Rabat, Maroc

1957-1966 : Centre Dramatique de l'Est (administrateur puis secrétaire général, en charge de l'école du centre dramatique)

1966- 1973 : Maison de la Culture de Grenoble (directeur)

1973-1982 : ORTF puis FR3 (en charge de la mise en œuvre des chaînes régionales)

1982-1992 : Radio France (secrétariat général à la décentralisation)

Philippe BONZON

Né en 1939 à Paris

Formation : droit, mathématiques, institut de psychologie à la Sorbonne puis 2 années à Sciences Po (pas de diplôme majeur)

1959-1961 : Fonde et dirige la revue Perspectives Théâtrales

1962-1967 : Comédie de la Loire (codirection avec Guy Suares)

1967-1971 : Maison de la Culture de Nevers (direction)

1971-1972 : Chargé de mission « Evry ville nouvelle »

1972-1974 : Membre du cabinet de Jacques Chaban-Delmas

1975-1983 : Théâtre de Vidy-Lausanne (bras droit du directeur)

1984-1989 : Grande Halle de la Villette (coordination préfiguration)

1989-1990 : Projet de la fondation des Droits de l'homme (coordinateur)

1990 : arrêt de son activité professionnelle. Se consacre à l'écriture (poésie, romans)

Antoine BOURSEILLER

Né en 1930 à Paris – décédé en 2013 à Arles

Formation : élève comédien au TNP

1960-1965 - Studio des Champs Elysées (directeur)

1965-1966 - Théâtre de Poche (directeur)

1966-1975 - Centre Dramatique National du Sud Est (direction)

1975-1978 - Théâtre Récamier (direction)

1980 -1982 - Théâtre d'Orléans (direction)

1983- Opéra Théâtre de Lorraine à Nancy (directeur)

1994-2000 – Soirées d'été de Gordes (directeur)

2002-2005 - Théâtre de Tarascon (directeur)

Patrice CHEREAU

Né en 1944 à Lézigné – décédé en 2013

Formation : groupe théâtre du lycée Louis-le-Grand, études d'allemand

1963-1967 : compagnie Vincent-Chéreau (metteur en scène)

1967-1969 : Théâtre de Sartrouville (direction)

1969-1972 : Piccolo Teatro de Milan (metteur en scène)

1973-1982 TNP Villeurbanne (codirection avec R. Planchon)

1982-1989 CDN Nanterre Amandiers (codirection avec C.Tasca)

Après 1990 : metteur en scène et réalisateur indépendant

Jean DASTE

Né en 1904 à Paris – décédé en 1994

Formation à l'Ecole du Vieux Colombier

1927-1929 : troupe des Copiaus (avec Jacques Copeau) (comédien)

1930-1937 : Compagnie des quinze (comédien)

1937-1945 : Compagnie des 4 saisons (comédien et metteur en scène)

1945-1947 : Compagnons de Grenoble (directeur de troupe)

1947-1970 : Comédie de St Etienne (directeur)

1970-1994 : comédien indépendant

Philippe DAUCHEZ

Né en 1929 à Versailles

Formation : cours de théâtre Chamarat, figurant à la comédie Française

1949-1953 : Centre régional d'Art dramatique d'Alger (animateur)

1953-1956 : Maison des jeunes d'AAlgérie à Tlemcen (animateur)

1956-1961 : Assistant d'Albert Camus, fait parallèlement l'expérience du téâtre d'improvisation dans le cadre de la décentralisation théâtrale

1962-1966 : Comédie de St Etienne (comédien)

1966-1969 : Maison de la Culture de Firminy (directeur)

1969-1973 : Théâtre de Chelles (directeur)

1973-1975 : Atelier de théâtre mobile (directeur de compagnie)

1975-1979 : Théâtre National du Cameroun (fondateur du théâtre, pédagogue)

Après 1979 : professeur d'art dramatique au Mali

Pierre DEBAUCHE

Né en 1930 à Namur (Belgique)

Formation : études de philosophie à Louvain (Belgique), école Jacques Lecoq à Paris

1955-1959 : Théâtre de poche (comédien)

1959-1962 : TNP (comédien)

1963-1965 : Théâtre Daniel Sorano de Vincennes (directeur)

1965-1968 : Théâtre Nanterre Amandiers (fondateur et directeur)

1968-1970 : préfiguration de la Maison de la Culture Nanterre Amandiers (directeur)

1970-1978 : Centre Dramatique National Nanterre Amandiers (directeur)

1978-1983 : fonde le Festival du Bonhomme, metteur en scène indépendant

Fonde également avec Pierre Vial (ancien directeur de la Comédie de Saint-Etienne) le Théâtre de la Soif Nouvelle à Fort-de-France

1984-1986 : Centre Dramatique National de Limoges (directeur)

1986-1989 : Maison de la Culture et Centre Dramatique de Rennes (directeur)

1990-1994 : Fonde son école d'art dramatique

Depuis 1994 : Académie théâtrale d'Agen (fondateur et pédagogue)

Henri DEGOUTIN

Né en 1928 à Nancy – décédé en 2015

Formation : études universitaires d'anglais, théâtre amateur en parallèle

Est professeur d'anglais jusqu'à la professionnalisation de sa troupe en 1964

1955-1964 : pratique du théâtre en amateur avec sa troupe du « jeune théâtre national »

1964-1967 : Comédie de Lorraine (fondateur et directeur)

1967-1979 : Centre dramatique permanent de la Comédie de Lorraine (directeur)

1979-1984 : Centre Dramatique National pour l'Enfance et la Jeunesse de Nancy (directeur)

1984-1987 : Théâtre de la Manufacture Nancy (directeur)

Jacques FORNIER

Né en 1926 à Paris

Formation : Cours privés d'art dramatique

1952 : Festival de Bellac (comédien)

1953-1954 : Tournée en Afrique (comédien)

1954-1955 : Compagnie à Quimper (comédien)

1955-1956 : Installation de sa troupe en Bourgogne (directeur et comédien)

1957-1964 : Troupe permanente du théâtre de Bourgogne (Beaune puis Dijon) (directeur)

1964-1967 : Préfiguration Maison de la Culture de Châlon-sur-Saône (directeur avec Francis Jeanson)

1971-1972 : Théâtre National de Strasbourg (direction)

1973-1975 : Passe plusieurs années en Inde

Depuis 1976 : Pédagogue et comédien dans divers établissements mêlant amateurs et professionnels

---

Gabriel GARRAN

Né en 1930 à Paris

Apprenti puis animateur, militant des organisations de jeunesse ; parallèlement, école du Vieux Colombier

1950-1960 : comédien au théâtre de Lutèce et au théâtre du Tertre

1961-1965 : fonde et dirige le Festival d'Aubervilliers

1965-1971 : Théâtre de la Commune hors les murs (codirection)

1971-1984 : Théâtre de la Commune (devenu CDN en 1975) (codirection)

1984-2005 : Théâtre International de Langue Française (direction)

2005 Compagnie Parloir contemporain (directeur metteur en scène)

Hubert GIGNOUX

Né en 1915 à Lyon – décédé en 2008

Formation : études de droit et de sciences politique

1933-1939 : troupe des comédiens routiers de Léon Chancerel (comédien)

1940-1944 : Prisonnier de guerre

1945-1947 : instructeur d'art dramatique

1947-1949 : compagnie de marionnettes des Champs-Elysées (direction)

1949-1957 : Centre Dramatique de l'Ouest (direction)

1957-1971 : Centre dramatique de l'Est – Théâtre National de Strasbourg (direction)

1971-1993 : comédien (indépendant sauf en 1983-1986 : pensionnaire de la Comédie Française)

Georges GOUBERT

Né en 1926 à Rennes

Etudes de gestion et de journalisme ; découverte du théâtre amateur au lycée

1943-1949 : Jeunes comédiens de Rennes (comédien)

1949-1968 : Centre Dramatique de l'Ouest (comédien, administrateur, directeur)

1968-1974 : Maison de la Culture de Rennes (codirection avec Guy Parigot)

1972-1975 : Président du Syndeac

1975-1981 : Théâtre de Chaillot (directeur administratif)

1981-1988 : Théâtre de Chaillot (directeur des programmes)

1988-1990 : Comédie Française (conseiller administratif)

Jean GUICHARD

Né en 1924

Formation au Conservatoire d'art dramatique de Nantes

1948-1956 : Fonde la troupe Baraque à Théâtre où il est comédien

1956-1968 : Directeur de la Baraque à Théâtre (devenue Troupe Permanente en 1958)

1968-1984 : Théâtre des Pays de Loire à Angers (devenu CDN en 72) (direction)

1984 : fonde les rencontres internationales Albert Camus

1984-1992 : Centre Dramatique Régional des Pays de Loire (sous chapiteau) (direction)

1992 : fonde les Rencontres imaginaires en Pays de Loire

René JAUNEAU

Né en 1924 à Hénin Liétard – décédé en 2014

Formation : instituteur

1946-1952 : assistant de Jean Rouvet, instructeur d'art dramatique

1953-1957 : instructeur éducation populaire

1957-1965 : Théâtre National de Strasbourg (animateur)

1965-1969 : Maison de la Culture de Thonon-les-Bains (directeur)

1969-1972 –Maison de la Culture de Reims (directeur)

1965-1991 : Festival des Nuits de l'enclave, Valréas (directeur)

Jacques KRAEMER

Né en 1938 à Metz

Formation : conservatoire national d'art dramatique à Paris

1963-1983 : Théâtre populaire de Lorraine, Thionville (fondateur et directeur)

1983-1993 : metteur en scène et comédien, compagnie Jacques Kraemer

1993-2002 : Théâtre de Chartres (directeur)

René LESAGE

Né en 1906 – décédé en 1976

Formation : élève de Gaston Baty au Théâtre Montparnasse

1928-1939 : compagnie Georges Chamarat (comédien)

1939-1944 : prisonnier de guerre

1944-1946 : animateur d'éducation populaire

1946-1960 : Comédie de Saint-Etienne (comédien) ; fonde en 1957 la troupe de tréteaux de la Comédie

1960-1975 : Comédie des Alpes à Grenoble (codirection avec Bernard Floriet)

Bernard FLORIET

Né en 1924 – décédé en 1981

Formation : troupe de Copiaus (neveu de Jacques Copeau)

1946-1960 : Comédie de Saint-Etienne (décorateur, régisseur général, scénographe)

1960-1975 : Comédie des Alpes à Grenoble (codirection avec René Lesage)

1975-1981 : fonde sa propre agence de scénographie et de rénovation de salles de théâtre

---

André MAIRAL

Né en 1928

Formation : élève de Charles Dullin

1946-1958 : troupe du théâtre de Champagne (fondateur et directeur)

1958-1968 : théâtre de Champagne à Reims (directeur)

1970-1981 : Théâtre de Besançon (directeur)

1981-1994 : Ecole de théâtre à Draguignan dans le Var (directeur)

1994-… Ferme de Montrambert (lieu de résidence et d'apprentissage (directeur, pédagogue)

Marcel-Noël MARECHAL

Né en 1937 à Lyon

Formation : études de droit et de sciences économiques

1958-1960 : Compagnie du Cothurne, Lyon (direction)

1960-1968 : Théâtre des Marronniers (direction)

1968-1975 : Théâtre du huitième, CDN de Lyon (direction)

1975-1981 : Théâtre du Gymnase, CDN de Marseille (direction)

1981-1995 : Théâtre de la Criée, CDN de Marseille (direction)

1995-2000 : Théâtre du Rond-Point (direction)

2001-2011 : Tréteaux de France (direction)

Gabriel MONNET

Né en 1921 – décédé en 2010

Formation d'instituteur

1940-1944 : résistant, maquis du Vercors

1945-1950 : Secrétaire d'inspection départementale de Jeunesse et sports

1950-1958 : instructeur national d'art dramatique (Annecy)

1958-1963 : Comédie de St Etienne (comédien)

1963-1968 : Comédie puis Maison de la Culture de Bourges (directeur)

1969-1974 : CDN de Nice (direction)

1975-1981 : Centre Dramatique National des Alpes (codirection avec Georges Lavaudant)

1981-2010 : Comédien, metteur en scène, pédagogue, principalement dans l'Hérault

---

Bernard MOUNIER

Né en 1933

Formation : études de droit à d'art dramatique

1959-1963 : Instructeur à Jeunesse et Sports

1964-1967 : Centre culturel français de Tananarive (directeur)

1967-1975 : Maison de la Culture du Havre (directeur)

1975-1982 : Maison de la Culture de la Rochelle (directeur)

1982-1985 : Télévision Régionale FR3 Limousin-Poitou-Charentes(direction)

1985-1986 : Directeur National des programmes FR3

1986-1990 : documentariste indépendant

1990-1994 : France 3 sud Toulouse (directeur)

Guy PARIGOT

Né en 1922 – décédé en 2007

Etudes de journalisme à Paris, théâtre amateur en parallèle

1940-1949 : Jeunes comédiens de Rennes

1949-1957 : Centre Dramatique de l'Ouest (comédien et secrétaire général)

1957-1986 : Centre Dramatique de l'Ouest (codirecteur avec Georges Goubert)

1968-1974 : Maison de la Culture de Rennes (codirecteur avec Georges Goubert)

1974-1988 : professeur d'art dramatique au Conservatoire de Rennes

1986-1990 : Centre Dramatique de l'Ouest (conseiller artistique)

1986-... : Comédien et metteur en scène indépendant

Roger PLANCHON

Né en 1931 – décédé en 2009

Formation : autodidacte puis cours d'art dramatique de Suzette Guillon à Lyon

1952-1957 : Théâtre de la Comédie de Lyon (directeur)

1957-1963 : Théâtre de la Cité de Villeurbanne (directeur)

1963-1972 : Théâtre de la Cité devenu CDN (directeur)

1972-1993 : Théâtre National Populaire de Villeurbanne (direction partagée avec P..Chéreau puis G..Lavaudant)

2002 : Mises en scène dans sa propre compagnie

Guy RETORE

Né en 1924

Formation : autodidacte

1949-1962 : Théâtre de la Guilde (fondateur et directeur)

1962-2001 : Théâtre de l'Est parisien (devenu CDN en 1966) (directeur)

André REYBAZ

Né en 1922 – décédé en 1989

1945-1947 : comédien dans les théâtres de la rive gauche (avec Blin, Serreau,…)

1947-1959 : Festival d'art dramatique d'Arras (direction)

1960-1970 Centre Dramatique du Nord (direction)

1970-1989 Comédie Française (comédien)

Maurice SARRAZIN

Né en 1925

Formation : cours de théâtre à Toulouse

1945-1964 : Troupe du Grenier de Toulouse (devenu CDN en 1949)

1964-1969 : Théâtre Daniel Sorano à Toulouse (directeur)

1969-1985 : Théâtre de la Digue à Toulouse (directeur)

1985-1991 : Ecole Grenier Maurice Sarrazin (fondateur et pédagogue)

Philippe TIRY

Né en 1927 – décédé en 2015

Formation : sciences po, pratique parallèle du théâtre en amateur

1957-1963 : Administrateur de la compagnie Jacques Fabbri

1963-1966 : Directeur du Centre Dramatique du Sud-Est

1966-1972 : Directeur de la Maison de la Culture d'Amiens

1972-1974 : Association professionnelle du spectacle (directeur)

1975- 1989 : Office National de Diffusion Artistique (fondateur et directeur)

1981 : fondation de l'International European Theatre Meeting (IETM)

1989-1990 : Président de l'IETM

Jo TREHARD

Né en 1922 – décédé en 1972

Formation : animation dans les milieux scoutistes et comédien aux côtés des comédiens routiers de Léon Chancerel

1947-1958 : instructeur d'art dramatique ; fonde sa troupe en parallèle

1958-1972 : Comédie de Caen (devenue Maison de la Culture entre 1963 et 1968) (fondateur et directeur)

Georges WILSON

Né en 1921 – décédé en 2010

Formation : école de la rue Blanche

1947-1952 : Compagnie Grenier Hussenot (comédien)

1952-1963 : Théâtre National Populaire (comédien sous la direction de Jean Vilar)

1963-1972 : direction du TNP

1978-1995 : Théâtre de l'œuvre (directeur)

1957-2010 : enseignement du théâtre à l'école Charles Dullin

Repères biographiques / agents ajoutés à la cohorte

Jacques BLANC

Né en 1946

Formation : Ecole normale supérieure, agrégation de lettres

1966-1968 : assistant de Roger Planchon, Théâtre de la Cité Villeurbanne

1968-1975 : assistant, coordinateur au service de plusieurs compagnies : Teatro Campesino, Chéreau-Vincent, Vincent-Jourdheuil.

1975-1981- Codirecteur du Théâtre National de Strasbourg (avec J.P. Vincent)

1981-1986 – Codirecteur de la Maison de la Culture de Grenoble (avec G. Lavaudant)

1986-1988 : chargé de mission auprès du ministère de la Culture

1988-2011 : Directeur de la Scène nationale du Quartz, à Brest

---

Ariane MNOUCHKINE

Née en 1939

Formation : étudiante à la Sorbonne, participe à la création de l'association théâtrale des étudiants de Paris (ATEP)

1964 : fonde le Théâtre du Soleil, création d'une SCOP

1970 : le théâtre du Soleil s'installe à la Cartoucherie de Vincennes

1980 : dissolution de la SCOP mais maintien de l'activité du Théâtre du Soleil jusqu'à nos jours

---

Jean-Pierre VINCENT

Né en 1942

Formation : étudiant au lycée Louis-le-Grand, intègre le groupe théâtral du lycée

1963-1969 : coanime la compagnie Chéreau-Vincent (indépendante puis au sein du Théâtre de Sartrouville)

1972-1975 : compagnie Vincent-Joudheuil, Théâtre de l'espérance (indépendante)

1975-1981 : Théâtre National de Strasbourg (codirection avec Jacques Blanc)

1983-1986 : administrateur général de la Comédie Française

1986-1990 : mise en scène (en indépendant) et enseignement au sein du Conservatoire National d'art dramatique

1990-2001 : Centre dramatique Nanterre Amandiers (directeur)

2001 : fonde sa compagnie Studio Libre avec l'auteur et dramaturge Bernard Chartreux

---

Annexe 3 : Tableaux prosopographiques synthétiques (signataires déclaration Villeurbanne)

Tableau prosopographique synthétique « Signataires de la déclaration de Villeurbanne » (1)

Variables de socialisation (génération, lieu de naissance, formation, diplôme)

Signataire	Génération	Lieu naissance	Formation	Diplôme universitaire
BARRAT	né entre 1930 et 1945	province	cours art dramatique	Diplômé
BERAUD	né entre 1916 et 1930	province	cours art dramatique	Diplômé
BLANC	né entre 1930 et 1945	province	Théâtre Universitaire	Diplômé
BONZON	né entre 1930 et 1945	province	éducation populaire	Diplômé
BOURSEILLER	né entre 1930 et 1945	paris	cours art dramatique	Diplômé
CHEREAU	né entre 1930 et 1945	paris	Théâtre Universitaire	Diplômé
DASTE	né entre 1904 et 1915	paris	Troupe	Pas diplômé
DAUCHEZ	né entre 1916 et 1930	province	cours art dramatique	Pas diplômé
DEBAUCHE	né entre 1930 et 1945	province	cours art dramatique	Diplômé
DEGOUTIN	né entre 1916 et 1930	province	éducation populaire	Diplômé
FLORIET	né entre 1916 et 1930	paris	Troupe	Pas diplômé
FORNIER	né entre 1916 et 1930	paris	cours art dramatique	Pas diplômé
GARRAN	né entre 1916 et 1930	paris	éducation populaire	Pas diplômé
GIGNOUX	né entre 1904 et 1915	province	éducation populaire	Diplômé
GOUBERT	né entre 1916 et 1930	province	Troupe	Diplômé
GUICHARD	né entre 1916 et 1930	province	cours art dramatique	Pas diplômé
JAUNEAU	né entre 1916 et 1930	province	éducation populaire	Pas diplômé
KRAEMER	né entre 1930 et 1945	province	cours art dramatique	Diplômé
LESAGE	né entre 1904 et 1915	paris	Troupe	Pas diplômé
MAIRAL	né entre 1916 et 1930	province	cours art dramatique	Pas diplômé
MARECHAL	né entre 1930 et 1945	province	cours art dramatique	Diplômé
MNOUCHKINE	né entre 1930 et 1945	paris	Théâtre Universitaire	Diplômé
MONNET	né entre 1916 et 1930	province	éducation populaire	Pas diplômé
MOUNIER	né entre 1930 et 1945	province	éducation populaire	Diplômé
PARIGOT	né entre 1916 et 1930	province	Troupe	Diplômé
PLANCHON	né entre 1930 et 1945	province	Troupe	Pas diplômé
RETORE	né entre 1916 et 1930	paris	éducation populaire	Pas diplômé
REYBAZ	né entre 1916 et 1930	paris	cours art dramatique	Diplômé
SARRAZIN	né entre 1916 et 1930	province	cours art dramatique	Pas diplômé
TIRY	né entre 1916 et 1930	province	cours art dramatique	Diplômé
TREHARD	né entre 1916 et 1930	province	éducation populaire	Pas diplômé
VINCENT	né entre 1930 et 1945	paris	Théâtre Universitaire	Diplômé
WILSON	né entre 1916 et 1930	paris	cours art dramatique	Pas diplômé

Tableau prosopographique synthétique « Signataires de la déclaration de Villeurbanne » (2)

Variables de positionnement institutionnel (établissement dirigé, intégration dans les instances professionnelles, fonction revendiquée)

Signataire	Etablissement dirigé	Intégration professionnelle (engagement ATAC / SYNDEAC / CGT comptabilisé en nombre de postes occupés au sein des bureaux associatifs ou instances de direction) *Faible < 1* *Moyenne : entre 1 et 2* *Forte : > 2*	Fonction revendiquée
BARRAT	CDN	intégration professionnelle faible	metteur en scène
BERAUD	MC	intégration professionnelle moyenne	animateur
BLANC	CDN	intégration professionnelle forte	animateur
BONZON	MC	intégration professionnelle faible	animateur
BOURSEILLER	CDN	intégration professionnelle faible	metteur en scène
CHEREAU	CDN	intégration professionnelle faible	metteur en scène
DASTE	CDN	intégration professionnelle moyenne	comédien
DAUCHEZ	MC	intégration professionnelle faible	comédien
DEBAUCHE	CDN	intégration professionnelle faible	metteur en scène
DEGOUTIN	CDN	intégration professionnelle faible	animateur
FLORIET	CDN	intégration professionnelle faible	animateur
FORNIER	CDN	intégration professionnelle faible	animateur
GARRAN	CDN	intégration professionnelle faible	metteur en scène
GIGNOUX	CDN	intégration professionnelle moyenne	metteur en scène
GOUBERT	CDN	intégration professionnelle forte	animateur
GUICHARD	CDN	intégration professionnelle faible	animateur
JAUNEAU	MC	intégration professionnelle faible	animateur
KRAEMER	CDN	intégration professionnelle faible	metteur en scène
LESAGE	CDN	intégration professionnelle faible	animateur
MAIRAL	CDN	intégration professionnelle moyenne	animateur
MARECHAL	CDN	intégration professionnelle faible	metteur en scène
MNOUCHKINE		intégration professionnelle moyenne	metteur en scène
MONNET	CDN	intégration professionnelle moyenne	animateur
MOUNIER	MC	intégration professionnelle moyenne	animateur
PARIGOT	CDN	intégration professionnelle faible	comédien
PLANCHON	CDN	intégration professionnelle moyenne	metteur en scène
RETORE	CDN	intégration professionnelle moyenne	metteur en scène
REYBAZ	CDN	intégration professionnelle faible	metteur en scène
SARRAZIN	CDN	intégration professionnelle faible	animateur
TIRY	CDN	intégration professionnelle forte	animateur
TREHARD	CDN	intégration professionnelle moyenne	animateur
VINCENT	CDN	intégration professionnelle forte	metteur en scène
WILSON	CDN	intégration professionnelle faible	comédien

Tableau prosopographique synthétique « Signataires de la déclaration de Villeurbanne » (3)

Variables de positionnement artistique (posture artistique, répertoire, fonction revendiquée)

Signataire	Posture observée dans articles et discours (primauté à la recherche esthétique ou à la recherche de publics)	Répertoire mis en scène (contemporain / classique / mixte)	Fonction première revendiquée
BARRAT	avant-garde	contemporain	metteur en scène
BERAUD	publics	contemporain	animateur
BLANC	avant-garde	contemporain	animateur
BONZON	avant-garde	contemporain	animateur
BOURSEILLER	avant-garde	contemporain	metteur en scène
CHEREAU	avant-garde	répertoire mixte	metteur en scène
DASTE	publics	répertoire mixte	comédien
DAUCHEZ	publics	répertoire classique	comédien
DEBAUCHE	publics	répertoire contemporain	metteur en scène
DEGOUTIN	publics	répertoire mixte	animateur
FLORIET	publics	répertoire classique	animateur
FORNIER	publics	répertoire mixte	animateur
GARRAN	avant-garde	répertoire contemporain	metteur en scène
GIGNOUX	avant-garde	répertoire mixte	metteur en scène
GOUBERT	publics	répertoire classique	animateur
GUICHARD	publics	répertoire classique	animateur
JAUNEAU	publics	répertoire classique	animateur
KRAEMER	avant-garde	contemporain	metteur en scène
LESAGE	avant-garde	répertoire classique	animateur
MAIRAL	publics	répertoire classique	animateur
MARECHAL	publics	répertoire mixte	metteur en scène
MNOUCHKINE	avant-garde	répertoire mixte	metteur en scène
MONNET	publics	contemporain	animateur
MOUNIER	publics	répertoire mixte	animateur
PARIGOT	publics	répertoire classique	comédien
PLANCHON	avant-garde	répertoire mixte	metteur en scène
RETORE	publics	répertoire mixte	metteur en scène
REYBAZ	avant-garde	contemporain	metteur en scène
SARRAZIN	publics	répertoire classique	animateur
TIRY	publics	répertoire mixte	animateur
TREHARD	publics	répertoire mixte	animateur
VINCENT	avant-garde	répertoire mixte	metteur en scène
WILSON	publics	répertoire classique	comédien

Tableau prosopographique synthétique « Signataires de la déclaration de Villeurbanne » (4)

Variables de consécration artistique (critiques, tournées à Paris, Festival d'Avignon, distinctions honorifiques)

Signataire	Critiques obtenues dans *Théâtre Populaire* et *Théâtre / Public* *Nul = 0* *Faible < 6* *Fort > ou = 6*	Tournées à Paris *Faible < 3* *Moyen 4 < 8* *Fort > 8*	Présence au Festival d'Avignon *Nul < 1* *Moyen 1 < 3* *Fort > 3*	Distinctions honorifiques (légion d'honneur, prix théâtral)
BARRAT	nul	Moyen	moyen	pas de distinction honorifique
BERAUD	nul	Faible	nul	pas de distinction honorifique
BLANC	nul	Faible	nul	distinctions honorifiques
BONZON	nul	Faible	nul	pas de distinction honorifique
BOURSEILLER	fort	Fort	fort	distinctions honorifiques
CHEREAU	faible	Fort	moyen	distinctions honorifiques
DASTE	faible	Fort	moyen	distinctions honorifiques
DAUCHEZ	nul	Moyen	nul	pas de distinction honorifique
DEBAUCHE	nul	Moyen	nul	distinctions honorifiques
DEGOUTIN	nul	Moyen	nul	pas de distinction honorifique
FLORIET	nul	Faible	nul	pas de distinction honorifique
FORNIER	nul	Moyen	nul	distinctions honorifiques
GARRAN	faible	Fort	fort	distinctions honorifiques
GIGNOUX	fort	Fort	nul	distinctions honorifiques
GOUBERT	faible	Faible	nul	distinctions honorifiques
GUICHARD	nul	Faible	nul	pas de distinction honorifique
JAUNEAU	nul	Faible	nul	pas de distinction honorifique
KRAEMER	nul	Fort	moyen	distinctions honorifiques
LESAGE	nul	Moyen	nul	pas de distinction honorifique
MAIRAL	nul	Moyen	nul	pas de distinction honorifique
MARECHAL	faible	Fort	fort	distinctions honorifiques
MNOUCHKINE	fort	Fort	fort	distinctions honorifiques
MONNET	faible	Fort	nul	pas de distinction honorifique
MOUNIER	nul	Faible	nul	pas de distinction honorifique
PARIGOT	nul	Faible	nul	distinctions honorifiques
PLANCHON	fort	Fort	moyen	distinctions honorifiques
RETORE	fort	Fort	moyen	distinctions honorifiques
REYBAZ	fort	Fort	nul	distinctions honorifiques
SARRAZIN	faible	Moyen	nul	distinctions honorifiques
TIRY	nul	Faible	nul	pas de distinction honorifique
TREHARD	faible	Faible	nul	distinctions honorifiques
VINCENT	fort	Fort	fort	distinctions honorifiques
WILSON	faible	Fort	fort	distinctions honorifiques

Composition du bureau de l'ATAC

COMPOSITION DU BUREAU DE L'ATAC					
DATES	PRÉSIDENT	VICE PRÉSIDENT	SECRETAIRE	TRESORIER	CA
déc 66 - juill 69	Monnet MC	Tréhard MC CDN	Netter	Tiry MC	Dasté Gignoux Retoré
juill 69 - juill 71	Gignoux CDN	Gilbert CDN Planchon CDN Tréhard MC CDN	Mounier MC	Goubert MC CN	Béraud Monnet
juill 71 - juin 72	Béraud MC	Gilbert CDN Planchon CDN Tréhard MC CDN	Mounier MC	Goubert MC CN	Monnet Périnetti
juin 72 - avr 73	Garran MC CDN	Périnetti CDN Gilbert CDN	Mounier MC	Goubert MC CN	Béraud Dauchez Guillot Kraemer Nugue
avr 73 - juin 74	Garran MC CDN	Périnetti CDN Goubert MC CDN	Mounier MC	Québec MC	Dauchez Jung Kraemer Nugue JP Vincent
janv 74 - janv 75	Goubert MC CD	Mounier MC Kraemer CDN	Nugue	Québec MC	Jung Vincent Bruschi Stern Bourdet
juin 75 - juin 76	Québec MC	Mounier MC Kraemer CDN	Hurstel	Stern	
juin 76 - mai 77	Québec MC	Kraemer CDN Bourdet CDN	Hurstel	Stern	Membres d'honneur : Clavé Dasté Gignoux Goubert Tiry

Source : archives ATAC / Archives Nationales Fontainebleau

Annexe 4 : Analyse lexicométrique des éditoriaux du festival d'Avignon (1970-1994)

Tableau 1

	NOMBRE D'OCCURRENCES (% selon le nombre de mots)								
ANNEE EDITORIAL	théâtre	festival	avignon	public	années	spectacles	équipes	œuvres	vilar
1970-95	75 (19)	71 (18)	42 (17)	36 (14)	33 (12)	23 (10)	20 (10)	19 (9)	18 (10)
7072 mots									
1970	4	5	2	2	0	0	0	0	1
483 mots (6,8%)	5%	7%	5%	6%					6%
1971	3	4	3	3					1
329 mots (4,7%)	4%	6%	7%	8%					6%
1972	1	1	1						4
279 mots (3,9%)	1%	1%	2%						22%
1973	5	2	1	1	1		1		4
405 mots (5,7%)	7%	3%	2%	3%	3%		5%		22%
1974	1	1							1
61 mots (0,9%)	1%	1%							6%
1975		1							1
64 mots (0,9%)		1%							6%
1976	5	2	4		2	1	2		2
436 mots (6,2%)	7%	3%	10%		6%	4%	10%		11%
1977	11		1	1	3		1	1	
454 mots (6,4%)	15%		2%	3%	9%		5%	5%	
1978	2		1	1	2				
179 mots (2,5%)	3%		2%	3%	6%				
1979	5	1	2	1					
266 mots (3,8%)	7%	1%	5%	3%					
1980	4	7	5	4	4	2	3	3	1
603 mots (8,5%)	5%	10%	12%	11%	12%	9%	15%	16%	6%
1981	3	7	5	4	4	2	4	1	2
492 mots (7%)	4%	10%	12%	11%	12%	9%	20%	5%	11%
1982	5	5	3	3	3	2	3		

442 mots (6,3 %)	7%	7%	7%	8%	9%	9%	15%		
1983	1	5	3	1		3	1	1	
238 mots (3,4%)	1%	7%	7%	3%		13%	5%	5%	
1984	4	6		2	2	4	2	1	
481 mots (6,8%)	5%	8%		6%	6%	17%	10%	5%	
1988			3			2	1		
191 mots (2,7%)			7%			9%	5%		
1990	3	4	2		2	2	2		
275 mots (3,9%)	4%	6%	5%		6%	9%	10%		
1993	2	7	2	3		4		2	
522 mots (7,4%)	3%	10%	5%	8%		17%		11%	
1994	5	4	1					2	
423 mots (6%)	7%	6%	2%					11%	

Tableau 2

	NOMBRE D'OCCURRENCES (% selon nombre de mots)								
ANNEE EDITORIAL	création	scène	programme	hommes	danser	artistique	populaire	vivant	art
1970-95	17 (11)	16 (9)	15 (9)	15 (10)	15 (9)	14 (9)	13 (8)	12 (6)	12 (7)
7072 mots									
1970	3	2	1	1	1	0	1		
483 mots (6,8%)	18%	13%	7%	7%	7%		8%		
1971		1	2			1	3		
329 mots (4,7%)		6%	13%			7%	23%		
1972				1					
279 mots (3,9%)				7%					
1973		1		2				1	2
405 mots (5,7%)		6%		13%				8%	17%
1974							1	1	
61 mots (0,9%)							8%	8%	
1975							1		2
64 mots (0,9%)							8%		17%
1976	1		1	1	1	1	1		1
436 mots (6,2%)	6%		7%	7%	7%	7%	8%		8%
1977	1		2	1	1	1	3		

454 mots (6,4%)	6%		13%	7%	7%	7%	23%		
1978	2		1						
179 mots (2,5%)	12%		7%						
1979				3			1		2
266 mots (3,8%)				20%			8%		17%
1980	2		3		1	4	2	1	
603 mots (8,5%)	12%		20%		7%	29%	15%	8%	
1981	1		2	1	1	2			
492 mots (7%)	6%		13%	7%	7%	14%			
1982	1	2		1		1			2
442 mots (6,3 %)	6%	13%		7%		7%			17%
1983	1			2		2			
238 mots (3,4%)	6%			13%		14%			
1984	2	5			3	1		7	2
481 mots (6,8%)	12%	31%			20%	7%		58%	17%
1988		1							
191 mots (2,7%)		6%							
1990					1				
275 mots (3,9%)					7%				
1993		2	1			1		1	
522 mots (7,4%)		13%	7%			7%		8%	
1994	1	1	2	2	1			1	
423 mots (6%)	6%	6%	13%	13%	7%			8%	

Tableau 3

	NOMBRE D'OCCURRENCES (% selon le nombre de mots)								
ANNEE EDITORIAL	rencontres	inviter	travail	jeunes	artiste	spectateur	monde	musical	créations
1970-95	10 (9)	9 (7)	9 (6)	9 (7)	9 (7)	9 (8)	8 (7)	8 (8)	8 (5)
7072 mots									
1970	2			2				1	
483 mots (6,8%)	20%			22%				13%	
1971	1	1		1	2			1	3
329 mots (4,7%)	10%	11%		11%	22%			13%	38%
1972							1		
279 mots (3,9%)							13%		

1973	1				2		1		
405 mots (5,7%)	10%				22%		13%		
1974									
61 mots (0,9%)									
1975									
64 mots (0,9%)									
1976		1	1	1				1	
436 mots (6,2%)		11%	11%	11%				13%	
1977	1		1	2		1		1	
454 mots (6,4%)	10%		11%	22%		11%		13%	
1978	1	1	1		1	1	1	1	
179 mots (2,5%)	10%	11%	11%		11%	11%	13%	13%	
1979						1	2		
266 mots (3,8%)						11%	25%		
1980			4			1		1	2
603 mots (8,5%)			44%			11%		13%	12%
1981	1	2		1				1	1
492 mots (7%)	10%	22%		11%				13%	13%
1982	1	2				1			1
442 mots (6,3 %)	10%	22%				11%			13%
1983									2
238 mots (3,4%)									25%
1984	1	1			1	1	1	1	1
481 mots (6,8%)	10%	11%			11%	11%	13%	13%	13%
1988			1						
191 mots (2,7%)			11%						
1990				1			1		
275 mots (3,9%)				11%			13%		
1993					1	2	1		
522 mots (7,4%)					11%	22%	13%		
1994			1		1				
423 mots (6%)			11%		11%				

Tableau 4

	NOMBRE D'OCCURRENCES (% selon le nombre de mots)								
ANNEE EDITORIAL	projets	arts	forme	auteurs	textes	fêter	cinéma	musique	besoin
1970-95	8 (4)	8 (5)	8 (5)	7 (6)	7 (6)	7 (3)	7 (5)	7 (5)	7 (5)
7072 mots									
1970			1				2	2	1
483 mots (6,8%)			13%				29%	29%	14%
1971									
329 mots (4,7%)									
1972				1	2				
279 mots (3,9%)				14%	29%				
1973		2		1					1
405 mots (5,7%)		17%		14%					14%
1974						4			
61 mots (0,9%)						57%			
1975									
64 mots (0,9%)									
1976		1							1
436 mots (6,2%)		13%							14%
1977	1		2						1
454 mots (6,4%)	13%		25%						14%
1978	1		1						
179 mots (2,5%)	13%		13%						
1979									
266 mots (3,8%)									
1980	3		3		1				
603 mots (8,5%)	38%		38%		14%				
1981		1				1	1	1	
492 mots (7%)		13%				14%	14%	14%	
1982				2	1	2			
442 mots (6,3 %)				29%	14%	29%			
1983		1							
238 mots (3,4%)		13%							
1984		4					1	1	
481 mots (6,8%)		50%					14%	14%	

1988									
191 mots (2,7%)									
1990		1	1	1	2		1		
275 mots (3,9%)		13%	13%	14%	29%		14%		
1993	3			1	1				3
522 mots (7,4%)	38%			14%	14%				43%
1994								1	
423 mots (6%)								14%	

Tableau 5

	NOMBRE D'OCCURRENCES (% selon nombre de mots)							
ANNEE EDITORIAL	commun	contemporain	culture	compagnie	génération	théâtral	politique	relation
1970-95	6 (5)	6 (4)	6 (5)	6 (4)	6 (5)	6 (6)	6 (3)	6 (4)
7072 mots								
1970		1			1	1		
483 mots (6,8%)		17%			17%	17%		
1971				2				1
329 mots (4,7%)				33%				17%
1972								
279 mots (3,9%)								
1973				1	2	1		
405 mots (5,7%)				17%	33%	17%		
1974								
61 mots (0,9%)								
1975								
64 mots (0,9%)								
1976	2		1				3	
436 mots (6,2%)	33%		17%				50%	
1977	1		2	2		1		
454 mots (6,4%)	17%		33%	33%		17%		
1978			1					
179 mots (2,5%)			17%					
1979								
266 mots (3,8%)								
1980	1				1	1	2	

603 mots (8,5%)	17%				17%	17%	33%	
1981			1	1	1			
492 mots (7%)			17%	17%	17%			
1982	1	1						
442 mots (6,3 %)	17%	17%						
1983		1						
238 mots (3,4%)								
1984						2		3
481 mots (6,8%)						33%		50%
1988	1							
191 mots (2,7%)	17%							
1990		2	1					
275 mots (3,9%)		33%	17%					
1993		1					1	1
522 mots (7,4%)							17%	17%
1994		2						1
423 mots (6%)		33%						17%

Annexe 5 : Scènes nationales, profil des programmateurs et organisation des services de relations publiques (2016)

Ville	Nom	Direction	Parcours professionnel antérieur à la direction de la Scène Nationale	organigramme relations aux publics *f > femme* *h > homme*
Albi	L'Athanor	Martine Legrand	directrice de théâtre expression pour les enfants du Beauvaisis, Directrice de la scène conventionnée théâtre du Beauvaisis depuis 2002	1 coordonnateur délégué (h) 1 chargée de l'information et de la communication (f) 1 coordination cinéma (f) 1 secteur éducatif et publics spécifiques (f) 1 groupes et monde professionnel / accueil artistes (h) 2 publics spécifiques (f) 1 actions territoriales (h)
Alençon	SN 61	Régine Montoya	Comédienne Co-direction de la compagnie Terrain Vague, avec Christophe Rauck Secrétaire générale, en charge de la programmation, au Nouveau Théâtre d'Angers –Centre Dramatique National des Pays de Loire, auprès de Claude Yersin.	
Alès	Le cratère	Denis Lafaurie	directeur depuis 2005	
Amiens	MCA	Gilbert Fillinger	Producteur de spectacles A codirigé le Théâtre de l'Aquarium de 1984 à 1986 et le Studio classique de Christian Riste de 1986 à 1996.	1 Secrétaire général (h) 1 Responsable sectorielle information (f) 2 Attachés à l'information (h) 1 Directrice des relations publiques (f) 1 Relations publiques scolaires et formation (f) 1 Relations publiques enseignement supérieur (h) 1 Médiateur exposition (h)
Angoulême	théâtre d'Angoulême	Gérard Lefèvre	Docteur en littérature, enseignant Secrétaire général puis directeur adjoint au Centre dramatique national de Reims Direction de la Comédie de Picardie, scène conventionnée pour le théâtre d'auteurs à Amiens.	1 Chargée des entreprises, des associations, de l'université, des territoires (f) 1 Chargée de l'action culturelle et des publics jeunes (f) 1 Attachée aux relations publiques en lien avec le jeune public (f)
Bonlieu Annecy	Bonlieu	Salvador Garcia	Bac + 7 ciné-club de la maison des jeunes de son quartier Production de films pour Antenne 2 d'administrer la production de films pour Antenne 2. Formation de directeur de théâtre à Paris Directeur du théâtre d'Istres Directeur de la Scène nationale de Blois Directeur de la Scène Nationale de Bonlieu Annecy	1 secrétaire générale (f) 1 responsable relations publiques & relations presse (f) 1 responsable jeune public et secteur éducatif (f) 1 attachée relations publiques (f) 1 attachée à la communication (f)
Aubusson		Gérard Bono	directeur depuis 2003	1 RP
Bar le Duc	Action culturelle du barrois	Jean Deloche	metteur en scène directeur depuis 2004 dirige la compagnie L'étrange peine théâtre (en 2000). Anime un atelier d'acteurs professionnels à la Comédie de Reims (depuis 1990)	1 Relations publiques et action culturelle (f) 1 Accueil, billetterie, relations publiques (f)
Guadeloupe	L'artchipel	néant		

Bayonne	SN de Bayonne et du Sud Aquitaine	Dominique Burucoa	Président du Hot Club de la Côte basque, études de philosophie. Secrétaire Général de la fédération des Ateliers artistiques d'El Hogar à Anglet (ateliers de formation artistique pour adultes) Délégué départemental à la Musique et à la Danse en Pyrénées-Atlantiques Directeur de l'Association pour la Diffusion et l'Animation Musicales en Pyrénées-Atlantiques (A.D.A.M.P.A.) Direction du Centre culturel du Pays basque Directeur du festival de Chant choral du Pays basque Direction de l'Association pour la création d'un Centre d'action culturelle pour Bayonne et sa région. Fondateur et directeur de la Scène nationale Bayonne - Sud-Aquitain, devenue Scène nationale du Sud-Aquitain en 2015	1 responsable action culturelle & jeune public (f) 1 chargée de l'action culturelle (f)
Belfort	Le Granit	Thierry Vautherot	Directeur adjoint du Volcan, scène nationale du Havre Directeur adjoint de l'espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de Savoie Directeur de la Maison des arts de Thonon-Évian Directeur du Granit, Scène Nationale de Belfort	1 Responsable du secteur éducatif (f) 1 Chargée de développement des publics (f)
Besançon	SN de Besançon	Anne Tanguy	Secrétaire générale de la scène nationale d'Alençon-Flers-Mortagne Direction du Théâtre d'Auxerre, scène conventionnée.	1 Responsable des relations avec le public (f) 3 Attachée aux relations avec le public (f)
Blois	La Halle aux grains	Catherine Bizouarn	Administratrice du Théâtre Nuit et du Théâtre de la Chamaille à Nantes Directrice du Théâtre universitaire de Nantes, scène conventionnée, . Directrice de la Halle aux Grains à Blois	1 responsable du service des publics / programmation jeune public (f) 2 service des publics (1f / 1h)
Bobigny	MC93	Hortense Archambault	Maîtrise d'histoire à La Sorbonne suivie d'un DESS de gestion des institutions culturelles à Dauphine. Chargée de production au Festival d'Avignon Administratrice de la compagnie du théâtre de l'Opprimé Augusto-Boal à Paris Administratrice de production de l'établissement public du Parc et de la Grande Halle de la Villette Administratrice du Festival d'Avignon Co-directrice du Festival d'Avignon Chargée de mission concertation et de proposition pour bâtir un cadre stabilisé et sécurisé pour les intermittents du spectacle, confiée par le Premier Ministre Directrice de la MC93	1 Directeur du développement culturel et des publics (h) 1 Responsable de la communication (f) 1 Responsable des relations publiques (f)
Bourges	MC Bourges	Olivier Atlan	Architecte et musicien de formation, Secrétaire général scènes nationales de Tarbes, Chambéry et Quimper, Directeur adjoint du centre dramatique national de Béthune Directeur MC Bourges	1 responsable des relations avec le public 1 attachée aux relations avec le public
Brest	Le Quartz	Matthieu Banvillet	Diplômé de l'Institut d'Etudes Politiques de Strasbourg. Administrateur des scènes nationales de Saint-Brieuc, de Forbach et du Quartz de Brest.	1 attachée aux relations publiques (Monde de l'Éducation) (f) 1 attachée aux relations publiques (Diversité des publics) (f) 1 attaché aux relations publiques (Monde du Travail) / Community manager (h) 1 assistante des relations aux publics (f)
Calais	Le Channel	Francis Peduzzi	Direction de MJC DRAC du Nord-Pas-de-Calais	2 projets de territoire

Cavaillon	La Garance	Didier Le Corre	éducation populaire administrateur de l'l'Institut International et de l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette à Charleville Mézières. Directeur de l'Office culturel puis de l'Espace Simone Signoret de Vitry-le François, Scène conventionnée Directeur du Dôme Théâtre d'Albertville, Scène conventionnée pour la Danse.	2 médiatrices culturelles attachées au développement des publics (f) 1 médiateur culturel attaché au jeune public et aux nouvelles technologies (h)
Cergy	L'Apostrophe	Jean-Joël Le Chapelain	Etudes de lettres classiques, formation de directeur d'établissement culturel, licence d'études théâtrales. Directeur de l'animation et de la décentralisation du Centre International de Recherche Musicale et d'animation régionale de Saintes Directeur du Centre de Développement Culturel d'Athis-Mons Créateur de la scène nationale Le Fanal puis direction de la SN du Val d'Oise. Expert théâtre et danse DRAC Pays-de-Loire et DRAC Ile-de-France Membre du CA des Scènes Nationales, membre du Conseil National du SYNDEAC Président de la Commission paritaire consultative rassemblant auprès du Ministère de la culture et de la communication les représentants des organisations syndicales de salariés et d'employeurs	1 pôle développement des publics (f) 1 pôle scolaires et collectivités (f) 3 attachées aux relations publiques (f)
Chalons en Champagne	La Comète	Philippe Bachman	Directeur de La Comète, Scène nationale de Chalons en Champagne et du Réseau 360°. Chargé de mission pour la théâtre de la Cité internationale	1 chargée des relations avec le public (f) 1 responsable du jeune public (f)
Chalon sur Saône	Espace des arts	Philippe Buquet	Directeur depuis 2002	2 Chargées des relations avec le public (f)
Chambéry	Espace Malraux	Marie-Pia Bureau	Dramaturge Secrétaire Générale du théâtre de Dijon Directrice de la Scène Nationale de la Roche-sur-Yon	1 attachée à l'action culturelle cinéma (f) 3 attachées aux relations avec le public (f)
Château-Gontier	Le Carré	Babette Masson	Metteur en scène / Comédienne (école Jacques Lecoq) Direction artistique du Nada Théâtre (compagnie) et du collectif Label brut Codirection de la scène conventionnée des Ullis	1 chargée des relations publiques et de l'action culturelle - secteur spectacle vivant (f) 1 chargé de la médiation et de l'action culturelle - secteur art contemporain (f)
Chateauroux	L'Equinoxe	François Claude	Cours d'art dramatique et études de droit Compagnie de l'oiseau-mouche à Roubaix Salarié de la Scène Nationale de Lille puis d'Evry	1 Directrice des relations avec le public et attachée de presse, en charge de la programmation jeune public (f) 1 Responsable des relations avec le public, en charge de la programmation danse (f) 1 Chargé des relations avec le public scolaire et étudiant, en charge de la programmation musiques actuelles jazz (h)
Cherbourg	Le Trident	Mona Guichard	Diplômée de l'ESC Nantes, titulaire d'un master de gestion culturelle à Dauphine et d'un MBA à Chicago administratrice de compagnies théâtrales (Éric Vigner) Administratrice du Centre dramatique de Bretagne-Théâtre de Lorient Directrice de l'Institut culturel français de Thessalonique en Grèce secrétaire générale du Théâtre de l'Union, centre dramatique national du Limousin.	2 Chargée des relations publiques (f)
Clermont-Ferrand	La comédie de Clermont	Jean-Marc Grangier	Directeur depuis 2004	1 chargée des relations publiques (f)
Créteil	Maison des arts et de la culture	Fanny Bertin	Croix Rouge Française, Université Paris XII Programmation Jeune Public Maison des Arts André Malraux-Créteil Coordination des projets artistiques Maison des Arts André Malraux	1 chargée des relations publiques, responsable du secteur enseignement (f) 1 Chargée des relations publiques, responsable de la programmation jeune public(f) 1 Responsable de l'action culturelle territoriale (f) 2 Attachées aux relations publiques (f)

Dieppe	DSN	Philippe Cogney	Création cinématographique Direction du théâtre du Cloître à Bellac Directeur scène nationale de Dieppe	1 responsable de l'action culturelle & conseiller pour le jeune public (h) 1 chargée des relations avec les publics (f) 1 chargée de l'accueil des compagnies et des relations avec les CE (f)
Douai	L'hippodrôme	Gilbert Langlois	A créé et dirigé pendant quinze ans le festival de Pierrefonds en Picardie Responsable de la programmation théâtrale de la maison de la culture d'Amiens Mission de développement de la politique culturelle pour la ville de Chambly et son territoire. Directeur de l'hippodrome	1 Directeur des publics (h) 4 Attachés aux relations avec les publics (3f / 1h)
Dunkerque	Le bateau feu	Hélène Cancel	Syndeac	1 Directrice des relations avec le public et de la communication (f) 1 Responsable du développement secteur jeune public (f) 2 Attachés aux relations avec le public (1h / 1f)
Evreux-Louviers	SN Evreux Louviers	interim		1 Responsable des relations avec le public individuel et des relations presse (f) 1 Responsable des animations et des relations avec les collèges et les lycées (f) 1 Responsable des relations avec le jeune public (f)
Evry	Théâtre de l'Agora	Christophe Blandin-Estournet	Secrétaire général de l'ONDA Responsable de la programmation des arts du cirque, de la rue et de la marionnette à l'Établissement public du parc et de la grande Halle de la Villette. Directeur fondateur du Festival Excentrique, en région Centre	4 Chargée des relations avec le public (f)
Foix	L'Estive	Michel Pintenet	Etudes de médecine Service communication d'une municipalité Salarié du théâtre de Brie-Comte-Robert Salarié de la Scène Nationale les Gémeaux à Sceau Salarié du Cabaret Nomade et de la Maroquinerie à Paris	1 Développement des publics, presse et partenariats (f) 1 Relations publiques et jeune public (f)
Forbach	Le Carreau	Fabienne Lorong	Administratrice de tournées en compagnie Direction du festival jeune public des Ribambelles de Lorraine Conseillère programmation jeune public au Centre culturel Pablo Picasso Direction du Centre Culturel Pablo Picasso	1 RP + 1 RP franco-allemandes
Gap	La Passerelle	Philippe Ariagno	Directeur-adjoint de La Passerelle Attaché culturel à São Paulo	2 chargées des relations publiques et du secteur éducatif (f)
Grenoble	MC2	Jean-Paul Angot	Directeur adjoint MC Grenoble Directeur Scène Nationale de Chambéry	1 Attaché aux relations avec le public, coordinateur des activités extérieures (h) 1 Attachée aux relations avec le public, chargée du mécénat (f) 2 Attaché aux relations avec le public (1h / 1f)
La Rochelle	La Coursive	Jackie Marchand	Professeur de lettres Directeur de la maison de la culture de Tarbes Directeur de la MC d'Angoulême	Accompagnement des pratiques artistiques et culturelles (f)
La Roche sur Yon	Le Grand R	Florence Faivre	Directrice de la Méridienne, scène conventionnée de Lunéville	1 responsable du PRÉAC (Pôle régional d'éducation artistique et culturel) (f) 1 attachée aux Relations Publiques (f) 1 chargée de Relations Publiques Jeune Public (f)
Le Creusot	L'Arc	Célia Deliau	Directrice de l'Espace culturel de Saint-Genis-Laval	1 responsable des relations avec les publics et des relations internationales (f) 1 attachée à l'information et aux relations avec les publics (f) 2 relations avec les publics (f)
Le Havre	Le Volcan	Jean-François Driant	Conseiller au Ministère de la Culture et de la Communication Directeur délégué du Ballet Atlantique - Centre Chorégraphique National de la Rochelle	1 assistante du secrétariat général, relations presse (f) 1 conseillère technique (accueil public, Université populaire, partenariats) (f)

			Directeur de l'Aéronef, scène de musiques actuelles à Lille	
Lons-le-Saunier	Scènes du Jura	Virginie Boccard	Assistante de direction pour la scène nationale du Creusot	1 responsable des relations publiques et de la communication (h) 1 chargée du développement des publics et des actions culturelles (f) 1 attachée aux relations publiques (f) 1 attaché à l'information et à l'animation (h)
Loos en Gohelle	Culture Commune	Laurent Coutouly	DESS de gestion d'entreprise culturelle à Lyon Responsable du service culture de la mairie de Montluçon Responsable service culture de la ville de Montbéliard	1 RP projets théâtre et jeune public (f) 2 RP médiation culturelle (h)
Mâcon	Le Théâtre	Laurence Terk	administratrice de la Maison de la musique à Nanterre	1 Attachée aux relations avec le public
Malakoff	Théâtre 71	Pierre-François Roussillon	Concertiste en musique de chambre - fondateur de l'Ensemble Concordia Directeur du Théâtre de la Butte d'Octeville Directeur du Trident, Scène nationale de Cherbourg-Octeville directeur de la Maison de la Culture de Bourges	1 Responsable des relations avec le public (f) 2 attachées aux relations avec le public (f)
Marne-la-Vallée	La ferme du buisson	Vincent Eches	Etudes de commerce Salarié Théâtre des Arts de Cergy-Pontoise (Val-d'Oise) Administrateur de la comédie de Béthune (Pas-de-Calais) Directeur administratif de la Ferme du Buisson Directeur adjoint de la Ferme du Buisson.	6 Relations aux publics (f)
Marseille	Le Merlan	Francesca Polionato	Secrétaire Générale du Centre Chorégraphique National de Nantes Secrétaire Générale du Ballet de Lorraine-Nancy Directrice de production et programmatrice du CDN de Besançon	1 responsable des relations avec les publics (h) 2 attachée aux relations avec les publics (f) 1 attachée aux relations avec les publics / cinéma (f)
Martigues	Théâtre des Salins	Gilles Bouckaert	Directeur de la communication puis directeur de la diffusion artistique à la scène nationale de Maubeuge Directeur des projets artistiques à la Maison des arts, scène nationale de Créteil.	1 Responsable service éducatif (f) 3 Relations avec le public (f)
Maubeuge	Le Manège	interim		
Meylan	L'Hexagone	Antoine Conjart	Directeur depuis 2004	3 Relations avec le public (f)
Montbéliard	MA Scène Nationale	Yannick Marzin	Education populaire Conseil en développement culturel à l'échelle européenne COnseiller de Carolyn Carlson pour le centre chorégraphique national de Roubaix. COnseiller pour l'Allan, scène nationale de Montbéliard Conseiller pour l'Arche de Bethoncourt – Théâtre de Sochaux	2 chargées de relations publiques (f)
Mulhouse	La filature	Monica Guillouet-Gélys	musicienne et danseuse Direction d'un petit théâtre parisien Direction Scène conventionnée d'Auxerre Direction de la scène nationale d'Evry	1 responsable des relations publiques (scolaires 1er degré, milieu carcéral) (f) 1 attachée aux relations publiques, conseillère danse (publics fragilisés, associations) (f) 1 attachée aux relations publiques (publics scolaires et universitaires) (f) 1 attachée aux relations publiques (groupes, CE, associations) (f)
Nantes	Le lieu unique	Patrick Gyger	Directeur de la Maison d'Ailleurs, musée de la science-fiction, de l'utopie et des voyages extraordinaires à Yverdon-les-Bains (Suisse). Directeur artistique des Utopiales, festival International de science-fiction de Nantes	2 RP (f)

Narbonne	Le Théâtre	Marion Fouilland Bousquet	Chargée de production de l'espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie Responsable des productions du Volcan, Scène nationale du Havre. Responsable de la communication puis du bureau des productions puis secrétaire générale de la Scène nationale de Sète et du bassin de Thau	1 public scolaire (f) 1 CE (f)
Niort	Le moulin du roc	Paul-Jacques Hulot	Directeur de production à Karwan, Pôle de développement des arts de la rue et des arts du cirque, à Marseille Directeur de la Faïencerie, scène conventionnée de Creil	1 Direction de la médiation et de l'éducation artistique (f) 1 Médiatrice culturelle (f) 1 Responsable cinéma jeunesse, et de l'éducation à l'image (h)
Orléans	Théâtre d'Orléans	François-Xavier Hauville	Musicien Directeur des services culturels de la ville de Caen Direction du Théâtre de Caen Directeur artistique de l'Opéra de Lausanne	1 Attachée à l'information (f) 1 Responsable jeunes publics (f)
Perpignan	Théâtre de l'Archipel	Borja Sitjà	Direction du festival GREC de Barcelone Direction de l'institut Ramon Llull Directeur du théâtre privé Romea de Barcelone.	1 Responsable de l'action culturelle (f) 1 Chargée de mission action culturelle (f) 1 Chargé des Relations Publiques (h)
Poitiers	TAP	Jérôme Lecardeur	Danseur professionnel Administrateur de compagnie Chargé de mission au ministère de la Culture Directeur de la scène nationale de Dieppe,.	1 Responsable de la médiation (f) 3 Médiateurs (2f / 1h)
Quimper	Théâtre de Cornouailles	Franck Becker	Etudes d'administration économique et sociale Salarié au Carré magique de Lannion Salarié à l'Association de développement de la musique et la danse des Côtes-d'Armor Secrétaire général à la scène nationale d'Alençon-Flers Direction des Scènes Nationales du Jura	1 Responsable des relations avec le public et de la communication (f) 1 Responsable de communication (h) 1 Chargé de l'accueil du public (h) 1Assistante aux relations avec le public (f)
Reims	Le Manège de Reims	Bruno Lobé	Administrateur du Ballet Preljocaj Directeur administratif, financier et des ressources humaines du Centre national de la danse Directeur délégué du Ballet Atlantique-Régine Chopinot Directeur adjoint de la Scène nationale d'Orléans	2 responsables des relations avec les publics (f) 1 attachée aux relations avec le public scolaire (f) 1 enseignant relais (h)
Saint Brieuc	La Passerelle	Alex Broutard		1 responsable du développement des publics (f) 1 attachée de relations avec le public (f) 1 attaché de relations avec le public (h)
Saint Nazaire	Le théâtre	Nadine Varoutsikos Perez	Fondatrice de la Maison du théâtre et de la danse à Epinay-sur-Seine Direction de la scène nationale du Creusot.	1 Directrice du service des publics (f) 2 Service des publics (f) 1 Enseignante coordonnatrice des projets d'éducation artistique (f)
Saint Quentin en Yvelines	Théâtre de Saint-Quentin	Lionel Massétat	Directeur de L'Onde, théâtre centre d'art de Vélizy-Villacoublay	
Sceaux	Les Gémeaux	Françoise Letellier		
Sénart	SN de Sénart	Jean-Michel Puiffe	Administrateur Théâtre de la Jacquerie Villejuif Responsable de la diffusion et de la production pour la France Théâtre Varia Administrateur Théâtre de l'Aquarium Secrétaire Général Maison de la Culture d'Amiens Directeur adjoint Maison de la Culture d'Amiens Directeur Scène nationale de Sénart	3 Chargées des relations avec les publics (f)

Sète	Théâtre de Sète	Yvon Tranchant	Directeur-adjoint du Volcan, scène nationale du Havre,	1 Responsable relations avec le public (h) 1 Chargée des relations avec le public (f) 1 Chargée des relations avec le public (f) 1 Chargée des relations avec le public (f)
Tarbes	Le Parvis	Marie-Claire Riou	Conseillère théâtre au sein de plusieurs DRAC Salariée de la Scène Nationale de Calais Directrice adjointe du Parvis	1 responsable de communication (h) 1 Chargée de l'information (f) 1 Chargée des relations publiques (f)
Valence	Le Lux	Catherine Rossi-Batôt	Salariée de Pôle Sud, scène conventionnée pour la musique et pour la danse Scène Nationale de Valence	1 Attaché aux relations publiques et assistant à la programmation cinéma (h) 1 Attachée aux relations publiques
Valenciennes	Le Phénix	Romaric Daurier	Secrétaire Général de la MC Grenoble Secrétaire général de la Scène Nationale d'Annecy Administrateur de la Scène Nationale d'Annecy	relations publiques / chargée de projets (f)
Vandoeuvres les Nancy	CC André Malraux	Dominique Répécaud	Musicien	1 responsable de l'action culturelle et des relations publiques (f) 1 chargée de relations publiques (f)
Villeneuve d'Ascq	La rose des vents	Didier Thibaut	Directeur de Théâtre La Rose des Vents Scène Nationale	1 Responsable relations publiques (f) 2 Attachées aux relations publiques (f)

Annexe 6 : Chiffres de fréquentation Théâtres Nationaux, CDN, MC (1960-1999)

1960-1970

	60/61	61/62	62/63	63/64	64/65	65/66	66/67	67/68	68/69	69/70
THEATRES NATIONAUX										
Comédie Française				484 000	455 000	440 000	419 000	384 000	429 000	363 000
Odéon	181 000	241 000	227 000		200 000	140 000	154 000	150 000	FERME	52 000
grande salle										
petite salle										
Chaillot (ex TNP)	377 000		486 000	378 000	496 000	468 000	555 000	315 000	261 000	264 000
gd théâtre							534 000	274 000	227 000	217 000
salle gémier							21 000	41 000	34 000	47 000
TEP (CD puis TN)				73 200	43 700	63 500	77 800	75 300	52 000	97 400
gde salle										
pte salle										
TNS (CD puis TN)		121 000	88 600	116 900	133 200	144 700	98 500	115 900	100 000	111 500
TOTAL TN	558 000	362 000	801 600	1 052 100	1 327 900	1 256 200	1 859 300	1 355 200	1 103 000	1 151 900
MAISONS DE LA CULTURE										
Amiens						42 000	110 900	81 400	71 800	82 700
Bourges				60 100	73 300	65 300	81 900	45 600	39 400	45 700
Caen				109 300	108 200	109 600		80 200		
Chalon										
Firminy							8 800	13 700	10 100	8 300
Grenoble								45 100	147 400	151 500
Le Havre				10 300	19 300	18 800	64 400	40 700	52 000	44 300
Nevers										
Reims										51 200
Rennes									72 900	117 100
Thonon						5 900		13 600		
TOTAL MC	0	0	0	179 700	200 800	241 600	266 000	320 300	393 600	500 800
								7 MC	6 MC	7 MC
CENTRES DRAMATIQUES										
Pays de Loire Angers								29 200	36 700	41 500
Nantes		33 000	49 500	65 900	60 100	37 700	23 600			
TCA										
Bourgogne		74 000	30 400	36 800	66 800	45 800	42 900	19 400	36 400	105 400
Franche Comté										
Caen				117 800	45 800	115 500	52 500	60 600	13 100	49 200
Th du Midi								38 900	93 500	33 000
Cie des Alpes		31 000	41 100	53 800	67 900	80 000	68 300	84 000	87 700	57 500
TP Flandres				69 500	55 500	50 400	66 200	57 800	47 400	43 800
Centre Dramatique du Nord		50 000	102 000	51 000	97 700	62 700	45 300	53 000	71 600	53 100
Limousin						19 500	39 100	23 400	28 600	42 500
Longwy						22 200	27 500	3 300		
Cothurne							31 600	34 200	128 100	190 900

CDSE (Aix puis Marseille)		40 000		84 600	69 300	40 000	51 500	126 100	68 000	73 800
Amandiers										
Nice										27 600
Reims théâtre de Champagne		57 000	76 300	80 200	76 100	74 600	58 700	49 700	46 700	53 400
Tréteaux		48 000		54 300	140 000	160 000	189 900	230 000	253 400	125 400
CDO		138 000	131 900	110 800	110 700	97 200	96 800	97 500	48 500	68 700
Saint-Etienne		71 000	102 800	67 600	62 600	103 800	88 900	61 500	65 800	55 000
Toulouse		63 000	29 600	41 300	66 500	97 900	121 300	44 000	89 800	34 300
Tourcoing										
TNP Villeurbanne		109 000	123 000	132 900	123 400	155 500	214 600	162 800	111 500	71 300
Bourges Comédie de		31 000	35 000	54 200	51 200	88 800	59 700	67 300	81 600	
TOTAL CD	0	745 000	721 600	1 020 700	1 093 600	1 251 600	1 278 400	1 242 700	1 308 400	1 126 400

1970-1980

	70/71	71/72	72/73	73/74	74/75	77/78
THEATRES NATIONAUX						
Comédie Française	393 896	370 864	289 418	328 832	240 799	270 934
Odéon	29 202	60 377	115 821	152 241	120 581	135 760
grande salle						120 509
petite salle						15 251
Chaillot (ex TNP)	145 000	103 354	45 600	133 111	35 624	126 928
gd théâtre	119 000					87 404
salle gémier	26 000					39 524
TEP (CD puis TN)	100 170	107 810	96 173	83 182	100 018	81 862
gde salle						78 548
pte salle						3 314
TNS (CD puis TN)	109 115	137 013	126 814	104 155	112 026	56 146
TOTAL TN	922 383	779 418	673 826	801 521	609 048	1 016 180
MAISONS DE LA CULTURE						données
Amiens	81 500	73 900	72 300	81 900	82 700	non disp.
Bourges	43 600	48 800	20 800	29 700	15 200	
Caen						
Chalon					42 200	
Firminy	6 500	13 700	16 500	6 800	11 600	
Grenoble	124 100	121 000	99 900	146 200	130 700	
Le Havre	58 100	48 700	65 300	47 500	87 400	
Nevers		23 900	39 300	54 900	33 000	
Reims	60 500	113 300	131 600	121 100	113 700	
Rennes	116 300	121 600	102 900	109 200	101 900	
Thonon						
TOTAL MC	490 600	564 900	548 600	597 300	618 400	
	7 MC	8 MC	8 MC	8 MC	9 MC	

CENTRES DRAMATIQUES						données
Pays de Loire Angers	34 393	44 146	40 520	29 316	44 293	non disp.
Nantes						
TCA		106 576	135 717	105 508	49 588	
Bourgogne	122 126	58 232	36 815	45 627	52 425	
Franche Comté	29 846	40 562	51 175	38 418	30 950	
Caen	73 648	52 347	26 634	30 053	30 026	
Th du Midi	88 380	75 287	60 298	65 123	30 868	
Cie des Alpes	56 752	73 145	32 471	50 230	19 090	
TP Flandres	69 464	39 173		49 193	66 181	
Centre Dramatique du Nord						
Limousin	35 196	35 196	40 036	31 918	31 060	
Longwy						
Cothurne	163 413	187 185	97 380	79 623	126 188	
CDSE (Aix puis Marseille)	114 987	26 875	44 426	71 965	61 621	
Amandiers		12 724	42 730	20 689	37 266	
Nice	104 367	55 160	47 771	64 483	53 153	
Reims théâtre de Champagne						
Tréteaux	87 300	44 486	77 964	58 624	99 563	
CDO	22 582	74 143	53 000	42 452	17 696	
Saint-Etienne	107 120	80 908	226 740	98 864	81 154	
Toulouse	60 723	60 130	41 029	47 640	23 104	
Tourcoing	3 087	40 412	21 355	63 004	55 711	
TNP Villeurbanne	147 226	68 646	92 480	217 535	110 051	
Bourges Comédie de						
TOTAL CD	1 320 610	1 175 333	1 168 541	1 210 265	1 019 988	

1980-1990

	81/82	82/83	83/84	84/85	85/86	86/87	87-88	88-89	
Comédie Française	données non disp.						235 735	283 303	296 004
Odéon							132 534	102 979	89 386
gde salle									
petite salle									
Chaillot (ex TNP)							88 759	90 407	162 317
gd théâtre									
salle gémier									
TEP (CD puis TN)							58 900	70 076	76 876
gde salle									
pte salle									
TNS (CD puis TN)							34 812	39 183	31 560
TOTAL TN	0	0	0	0	0	0	550 740	585 948	656 143
Maisons de la culture et assimilés (nombre)	données non disp.			50	53	55	55	51	56
Total Spectateurs MC				2 168 000	2 366 000	2 432 000	2 253 000	2 234 000	2 448 000
Total Centres Dramatiques	1 488 000	1 698 000	1 702 000	1 466 000	1 292 000	1 532 000	1 685 000	1 479 000	1 557 000

1990/1999

	90/91	91/92	92/93	93/94	94/95	95/96	96/97	97/98	98/99
Comédie Française	295 061	266 989	286 528	278 756	243 604	302 570	321 547	325 418	341 946
Odéon	103 093	126 482	145 387	117 441	89 139	113 369	109 242	115 956	102 102
Chaillot (ex TNP)	209 540	167 534	179 898	209 496	160 877	129 883	168 634	216 089	128 396
TEP (CD puis TN)	118 597	126 982	132 105	127 822	102 814	105 004	100 086	93 179	86 974
TNS (CD puis TN)	50 641	42 574	32 269	37 680	54 190	30 928	36 396	40 205	40 870
TOTAL TN	776 932	730 561	776 187	771 195	650 624	681 754	735 905	790 847	700 288
Maisons de la Culture et ass. (nombre établissements)	57	56	56	59	59	60	61	63	données non disp.
Total Spectateurs	1 589 025	1 631 887	1 564 942	1 650 233	1 883 579	1 932 786	1 902 053	1 956 159	
Total Centres Dramatiques	2 288 000	2 153 000	2 025 000	2 014 000	2 118 000	1 838 000	1 976 000	1 852 000	1 940 000

Table des matières

REMERCIEMENTS **3**

RESUME ET MOTS-CLES **5**

SUMMARY AND KEYWORDS **6**

SOMMAIRE **7**

PARTIE INTRODUCTIVE **11**

CREATION ET ENGAGEMENT : RETOUR SUR DEUX ANTIENNES DU THEATRE PUBLIC FRANÇAIS (1945-1990) **11**

INTRODUCTION GENERALE - INTERROGER LA « VOCATION SOCIALE » DU THEATRE 13

I- Pourquoi et comment interroger la « vocation » sociale du théâtre *15*

I.1- Les origines autobiographiques de la recherche : les premiers questionnements 15

I.2- Un état parcellaire de la recherche sur l'histoire du théâtre en France 18

I.3- Déconstruire des catégories historiquement situées : le théâtre français au prisme de la socio-histoire 21

1.3.1- La multiplicité des représentations et des pratiques d'un théâtre à vocation sociale 21

I.3.2 - Comprendre la genèse des formes d'engagement théâtral 22

II- De l'animation à la création, du profane au sacré : problématique de recherche et construction de notre objet *24*

II.1- Articuler différents niveaux d'analyse 25

II.1.1 - Le rôle social du théâtre au prisme du champ théâtral 25

II.1.2 - Le rôle social du théâtre au prisme du contexte historique 26

II.1.3 - Le rôle social du théâtre au prisme des autres champs 27

II.2- Espaces empiriques pour penser l'articulation entre champ théâtral et monde social 29

II.2.1 - Lier engagement politique et pratique artistique 29

II.2.2 - Situer l'enjeu du public 31

II.2.3 - La place du social dans les logiques de consécration 33

III- Terrains, enjeux de méthodes et sources *35*

III.1- Familiarité avec le terrain et réflexivité 35

III.1.1 - Distanciation et objectivation scientifique 36

III.1.2 - Une connaissance endogène du champ 37

III.2- Par où entrer et comment observer le champ théâtral : l'appui sur une cohorte prédéfinie 39

III.2.1 - Saisir des trajectoires individuelles 39

III.2.2 - Une cohorte couvrant le temps long 40

III.2.3 - Une cohorte de dominants ? 41

III.3- Enjeux méthodologiques : la multiplicité des regards 41

III.3.1 - La multiplicité des sources pour croiser les regards 42

III.3.2 - La multiplicité des traitements méthodologiques : articuler traitement statistique, analyse des trajectoires et travail ethnographique 44

CHAPITRE 1 - CARRIERES, CONSECRATION, DISQUALIFICATION ET DEMONETISATION DE L'ENGAGEMENT CIVIQUE AU SEIN DU THEATRE PUBLIC FRANÇAIS 49

I- L'analyse des carrières comme point de départ d'une recherche 51

I.1- L'analyse des carrières pour objectiver les transformations de l'univers théâtral : l'usage de la prosopographie 51

I.2- Le choix du corpus : les signataires de la déclaration de Villeurbanne 53

I.2.1 - L'intérêt du corpus : retour sur la déclaration de Villeurbanne 53

I.2.2 - L'élargissement du corpus : justification des choix opérés 58

I.3- Déterminer des critères de réussite et d'échec d'une carrière, analyser le positionnement 60

I.3.1 - Critères de consécration artistique 62

I.3.2 - Critères d'intégration institutionnelle 66

1.3.3 - Critères « d'engagement » 68

II- Position, espace social et réseaux 70

II.1- L'intérêt de l'Analyse de Correspondances Multiples (ACM) 70

II.1.1 - Structure multidimensionnelle et relationnelle du « champ » 70

II.1.2 - La pertinence du choix des données 76

II.2- Réseaux, interactions et coopération 79

II.2.1 - Socialisation et entrée dans le champ théâtral 80

II.2.2 - Evolution des réseaux de production 84

II.2.3 - Réseaux de programmation 88

II.3- Le champ théâtral au prisme des réseaux 89

II.3.1 – Autonomisation du champ théâtral et concurrence des agents 89

II.3.2 - Interdépendance et monde social 90

III- Disqualification, consécration et démonétisation de la fonction civique du théâtre 92

III.1- La définition de carrières idéales-typiques 92

III.1.1 - La disqualification des directeurs de troupe ou l'échec de la reconversion 92

III.1.2 - La célébration en mythes de pionniers artistiquement disqualifiés : une reconversion assurée par les pairs 92

III.1.3 - L'émergence du metteur en scène ou la consécration d'un nouveau type de carrière 93

III.1.4 - De l'animateur à la carrière de programmateur : une conversion réussie 96

III.2- Les causes de réussite et d'échec d'une carrière 97

III.2.1 - L'effet du cumul de positions sur la réussite et l'échec d'une carrière 97

III.2.2 - La démonétisation de l'engagement civique 99

III.3- Comprendre les trajectoires individuelles 100

III.3.1 - Comprendre ceux qui s'ajustent « malgré tout » 100

III.3.2 – Comprendre les formes d'engagement à la lumière des socialisations antérieures 101

III.3.3 - Comprendre une œuvre à l'aune d'une trajectoire sociale et vice-versa 103

PARTIE I - ANIMER OU CREER ? LE THEATRE ENTRE FONCTION SOCIALE ET POLITIQUE (ANNEES 1950-1960) **107**

CHAPITRE 2 - GRANDEUR ET MISERE DE L'ANIMATEUR : L'EVOLUTION DU RAPPORT AU PUBLIC (1945-1968) 109

I- 1945-1965, le théâtre « populaire » et l'animateur « complet » : animer et créer *112*

I.1- Origines et influences : les pionniers de la décentralisation théâtrale 113

I.1.1 - Les principes du « Théâtre populaire » : allier public et création 114

I.1.2 - Des influences communes ou la construction d'un référentiel collectif 116

I.1.3 - Limiter l'effet de la croyance : l'effet d'opportunité sur l'adoption de pratiques 118

I.2- L'organisation en troupe et la relation directe au public (années 1950) 120

I.2.1 - La troupe : localisme et proximité du public 120

I.2.2 - Une croyance partagée en un théâtre émancipateur : l'influence de Théâtre Populaire 124

I.2.3 - La multiplication d'initiatives locales pour le développement d'un théâtre populaire 126

I.3- L'affaiblissement progressif du modèle de l'animateur complet et du théâtre populaire à la fin des années 1950 129

I.3.1 - Sédentarisation et recentrage de la consécration à Paris : la marginalisation du public local 129

I.3.2 – L'esthétique brechtienne et la politisation du rôle du théâtre 133

I.3.3 - La légitimation d'une assise spécifiquement ouvrière 135

II- 1959-1968 : le développement de nouveaux principes d'animation *138*

II.1 – Entre théâtre et éducation populaires : la pratique amateur comme principe d'animation au sein des villes communistes 139

II.1.1 - Le rapport au public dans les théâtres de la Couronne rouge parisienne (années 1960) . 139

II.1.2 - La disqualification progressive de la pratique amateur 143

II.2- Animation culturelle et animation socio-culturelle : différenciation institutionnelle et professionnalisation 144

II.2.1 – L'affirmation institutionnelle d'un champ spécifiquement culturel 145

II.2.2 - Réceptions d'une rupture 147

II.3- La figure du directeur de Maison de la Culture : la spécialisation floue du métier d'animateur culturel 149

II.3.1 - L'émergence du directeur de Maison de la Culture : des agents dotés d'un capital professionnel et d'un capital social préalables 151

II.3.2 - L'institutionnalisation de la fonction d'animation au sein du champ théâtral, 1959-1968 155

II.3.3 - La professionnalisation et la spécialisation du travail d'animation culturelle par les directeurs de Maisons de la Culture et par l'État 157

II.3.4 - L'expérience patronale de directeur de Maison de la Culture 158

III- Mai 68 et ses effets immédiats sur les trajectoires des animateurs et des tenants du théâtre populaire *159*

III.1 - La politisation de l'acte créateur : un rapprochement revendiqué du créateur et du public 160

III.1.1 – La contestation d'un théâtre « bras armé de la culture bourgeoise » 160

III.1.2 – La remise en cause de l'animation traditionnelle : démocratiser la création 161

III.2- Être « acteur de complément » face aux créateurs : la marginalisation des directeurs de Maisons de la culture 164
III.2.1 - Se défendre face au créateur : Didier Béraud ou la revendication démocratique des Maisons de la Culture 165
III.2.2 - Intégrer l'éthos créateur : Gabriel Monnet et Philippe Tiry, découvreurs de talents de la nouvelle génération 166
III.3- Les déclassés du théâtre populaire : adaptations et persistances 168
III.3.1 - Henri Dégoutin et le théâtre pour enfants : enjeu de consécration puis de disqualification dans le rapport au public 169
III.3.2 - Jacques Fornier : l'impossible ajustement d'un tenant du « théâtre populaire » 172

CHAPITRE 3 - UNE REVOLUTION ESTHETIQUE ET SES SUPPORTS (1954-1968) 177
I- Le renouvellement esthétique des années 1960 181
I.1 – Esthétiques théâtrales, histoire(s) de distinction 183
I.1.1 - Se distinguer par le répertoire 183
I.1.2 - Brecht et le rôle du théâtre : réceptions, influences, appropriations 189
I.1.3 - Le renforcement de la mise en scène comme art à part entière : écriture de plateau et acteurs 193
I.2 - Conditions d'émergence des nouvelles esthétiques 195
I.2.1 - La génération Planchon : une hétérogénéité de trajectoires au service du texte 196
I.2.2 - La génération Chéreau : des ressources scolaires et intellectuelles nécessaires à l'appropriation du bon sens esthétique 198
I.2.3 - Une question de génération ? 201
I.3 - Un contexte politique et social favorisant l'émergence de l'avant-garde 204
I.3.1 - Un contexte social et académique favorisant l'émergence d'une avant-garde 205
I.3.2 -Un contexte favorisant un art engagé 206
II- La constitution d'une critique spécifique 208
II.1- L'évolution d'une revue brechtienne : *Théâtre Populaire*, 1953-1964 210
II.1.1 - Les débuts de la revue Théâtre Populaire : une revue de médiation entre l'œuvre et le public 210
II.1.2 - Le tournant brechtien et l'importation des principes du théâtre épique en France : émergence d'une revue prescriptrice 213
II.1.3 - Les années 1960 ou le début d'une rupture de la revue avec le champ théâtral 219
II.2- L'organisation générale de la critique ou la constitution d'un support à la consécration de l'avant-garde 221
II.2.1 - La généralisation des nouvelles normes esthétiques à l'ensemble de la critique dramatique au tournant des années 1960 : le syndicat de la critique et son prix 222
II.2.2 - La transformation du champ de la critique littéraire et dramatique à la fin des années 1960 223
II.3- Roland Barthes et Bernard Dort : portrait de deux intermédiaires entre critique théâtrale et monde universitaire 225
II.3.1 - Roland Barthes : la critique théâtrale comme enjeu politique et littéraire 226

II.3.2 - Bernard Dort : la constitution d'un expert du théâtre à la lisière du champ théâtral et du champ universitaire 228
III - L'Université et la constitution de normes artistiques légitimes 230
III.1 – La réémergence du théâtre universitaire dans les années 1960 231
III.1.1 - Les Théophiliens et le Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne 231
III.1.2 - Le renouvellement du théâtre universitaire dans les années 1960 234
III.1.3 - Le Festival international de théâtre universitaire de Nancy ou la légitimation de nouvelles normes artistiques par l'internationalisation 238
III.2 –La constitution d'une discipline : les études théâtrales 243
III.2.1 - L'émergence des études théâtrales 243
III.2.2 - Naissance d'une nouvelle méthode scientifique : l'approche dramaturgique du théâtre 246
III.2.3 - Le lien entre théorie et praxis 247

PARTIE 2 - LES ANNEES 1970, ENTRE ENGAGEMENT ARTISTIQUE ET INSTITUTIONNALISATION DE LA CREATION 251

CHAPITRE 4 - D'UN ART SOCIAL A UN ART « INTRINSEQUEMENT POLITIQUE » ? LA FORMALISATION DE LA SUBVERSION (ANNEES 1970) 253
I- L'après 68 : la définition d'un théâtre politique de gauche 255
I.1- L'émancipation politique par le théâtre : un projet porté par les partis de gauche 257
I.1.1- La théorisation d'une politique culturelle municipale par le PCF au début des années 1970 257
I.1.2 - La culture dans le programme commun et sa réception dans le champ théâtral (1972 - 1977) 260
I.1.3 - La fin des années 1970 : la lutte entre PS et PCF pour le monopole du discours sur la culture et les artistes 262
I.2- L'influence des socialisations politiques en Mai 1968 263
I.2.1 - L'indifférence à Mai 68 comme effet de marginalité dans le champ théâtral 264
I.2.2 - La découverte du militantisme : de l'engagement implicite à la revendication politique ... 266
I.2.3 - L'entretien de dispositions militantes ou l'adaptation au contexte 268
I.2.4 - Le renforcement de dispositions militantes récentes : vers la radicalisation de la fonction politique du théâtre 270
I.2.5 - Le renforcement de dispositions militantes anciennes et le désajustement politique 273
I.3- Le renouvellement des thèmes politiques et des approches des publics 275
I.3.1 – Mettre en place une relation directe aux spectateurs 276
I.3.2 - La politisation du répertoire 279
I.3.3 - La généralisation éphémère des pratiques collectives 283
II- Une posture formelle renforcée (années 1970) 285
II.1- L'esthétisation du jugement critique : *Travail théâtral*, 1970-1979 286
II.1.1 - La continuité politique de Théâtre populaire ? 286
II.1.2 - La critique de l'institution 288
II.1.3 - La progressive légitimation des nouveautés esthétiques des années 1970 291
II.2- La multiplication des collaborations artistiques : l'invention de la fonction dramaturgique 293

II.2.1 - La dramaturgie comme espace de conciliation entre parti-pris esthétique et idéologique (début des années 1960) 293
II.2.2 - Le couple dramaturge-metteur en scène chez Vincent et Jourdheuil (1970-1975) 295
II.2.3 - La constitution plurielle du dramaturge au service de la création (1975-1980) 297
II.3 - L'affirmation de la figure du créateur et la transformation du rapport de l'artiste au public 300
II.3.1 - Des programmations qui mettent en avant l'innovation esthétique 300
II.3.2 - L'affirmation des discours et des pratiques de création : rhétorique et organisation artistique 304
II.3.3 - L'affaiblissement corrélé des pratiques d'animation 305
III- L'art intrinsèquement « émancipateur » : de l'engagement politique à la justification politique (1975-1981) 308
III.1 – La formalisation du théâtre en proie à la désaffection du public 309
III.1.1 - La « splendeur esthétique » des spectacles d'Ariane Mnouchkine : formalisation et dépolitisation 309
III.1.2 - Des publics désajustés ? 311
III.1.3 – Trouver un « rapport non démagogique avec le public » 312
III.2 – Penser la subversion formelle comme acte politique 314
III.2.1 - Marxisme et structuralisme au début des années 1970 314
III.2.2 - Le « partage du sensible » comme justification de l'expérience esthétique 317
III.2.3 – Le recours aux « esthétiques du peuple » 318
III.3- Ajustements et désajustements autour de la création : de l'animation à la programmation, de la création à la pédagogie 320
III.3.1 - Ajustements : l'émergence du programmateur 320
III.3.2 - Ajustements contraints : vers le métier d'administrateur 323
III.3.3 - Désajustements institutionnels et adaptations (1) : la reconversion vers la télévision locale 324
III.3.4 - Désajustements institutionnels et adaptations (2): la pédagogie théâtrale comme espace pour désajustés 326

CHAPITRE 5 - PROFESSIONNALISATION, ÉTAT ET CONSECRATION ARTISTIQUE (1968-1981) 329
I- La constitution du théâtre public comme catégorie spécifique 333
I.1 – L'acceptation progressive des principes de nomination par l'État 334
I.1.1 - La progressive routinisation du principe de nomination : de la troupe fixe à la mobilité dans plusieurs établissements 334
I.1.2 - Quand la nomination devient consécration 339
I.1.3 - Les résistances à la politique de nomination 341
I.2 – La monopolisation progressive de la légitimité de l'intervention par l'État 342
I.2.1 - La disqualification progressive des élus locaux de droite 342
I.2.2 - L'intégration des logiques étatiques par les villes communistes 345
I.3 - L'institutionnalisation progressive de la création (1974-1980) 347
I.3.1 - La neutralisation de l'intervention publique comme source de légitimité 347
I.3.2 - Structuration et hiérarchisation du réseau théâtral public 348

I.3.3 - Une politique en faveur de la diffusion de la création 351
II- La structuration du champ théâtral public avec et face à l'État : le travail des organisations syndicales dans les années 1970 354
II.1 - La fondation du SYNDEAC et l'effondrement de l'ATAC (1971-75) 355
II.1.1 - L'ATAC, bastion des animateurs ? 355
II.1.2 - Le SYNDEAC ou l'organisation du champ théâtral hors de la tutelle de l'État 358
II.1.3 - Contestations et malaise institutionnel : justifier la création d'un syndicat de patrons 361
II.2- Le rôle du SYNDEAC dans l'organisation professionnelle du théâtre public (1971-1980) 364
II.2.1 - Le processus de professionnalisation et d'homogénéisation du champ théâtral 364
II.2.2 - L'organisation du secteur autour de la spécificité du théâtre public 367
II.2.3 - Avec ou contre l'État : la relation ambiguë du SYNDEAC au pouvoir politique 368
II.3 – Les présidents du SYNDEAC dans les années 1970 : de la vieille garde du théâtre populaire à l'avant-garde de la création 370
II.3.1 - Le SYNDEAC, une chambre d'enregistrement des revendications salariales : la présidence de Georges Goubert (1971-1975) 371
II.3.2 - La présidence de Pierre Vielhescaze ou la politisation des enjeux syndicaux (1975-1976) 373
II.3.3 - Le SYNDEAC et la gestion de l'ambivalence entre animation et création face au pouvoir : les présidences de Jean Danet et de Jean-Pierre Vincent (1977-1980) 375
III- Le cumul des positions au sein des instances de consécration artistique : produire, distribuer, prescrire 377
III.1 - L'artiste producteur : la constitution de normes artistiques légitimes 378
III.1.1 - La hiérarchisation des fonctions ou la domination du metteur en scène dans la chaîne de production artistique 378
III.1.2 - Définir les métiers : la prépondérance des métiers artistiques 380
III.2 - L'artiste distributeur : de la compagnie au Centre Dramatique 382
III.2.1 - La marginalisation institutionnelle des compagnies : retour sur la vie brève de l'AJT 383
III.2.2 - Diriger un CDN ou endosser le rôle du « distributeur » 386
III.3 - L'artiste prescripteur : de la pratique à l'expertise artistique et politique 388
III.3.1 - Metteur en scène et « entrepreneur de morale » 388
III.3.2 - Une porosité croissante de points de vue : des artistes conseillers au cœur de l'État 389

PARTIE 3 - DU PROFANE AU SACRE ? L'EFFACEMENT DU PUBLIC DANS LES ENJEUX PROFESSIONNELS ET ESTHETIQUES (ANNEES 1980-1990) 393

CHAPITRE 6 - LA MULTIPLICATION DES INTERMEDIAIRES ET LA MARGINALISATION DU PUBLIC 395
I- Les intermédiaires entre les artistes et le public 399
I.1 –La généralisation du programmateur 399
I.1.1 - De l'animation à la diffusion : la trajectoire exemplaire de Philippe Tiry 399
I.1.2 - Le programmateur, instance de consécration artistique : le « repéreur » Jacques Blanc 402
I.1.3 - Institutionnalisation et professionnalisation partielle de la fonction de programmateur 405
I.2 - La fonction de médiation à la marge : l'apparition du « RP » 408

I.2.1 - L'organisation de la relation au public : spécialisation et développement de services dédiés 409
I.2.2 - Le « RP » : une fonction progressivement dominée dans l'espace théâtral 410
I.2.3 - Professionnalisation de la médiation et segmentation des publics 413
I.3 – Les effets de la délégation du rapport au public 414
I.3.1 - L'affaiblissement du rôle consécrateur du public 415
I.3.2 - La montée paradoxale des intérêts économiques 418
I.3.3 - L'abstraction du public 421
II- Les intermédiaires entre artistes et pouvoirs publics 423
II.1 - Le rôle croissant du SYNDEAC (années 1980-90) 423
II.1.1 - Un patronat assumé ? Le pouvoir du SYNDEAC sur la sphère théâtrale 424
II.1.2 - Le secteur institutionnel au cœur du SYNDEAC : la lutte contre les indépendants 426
II.1.3 - Le SYNDEAC, interlocuteur principal du ministère 430
II.2 – Une porosité croissante entre dominants du champ théâtral et fonctionnaires d'État 432
II.2.1 - Le rôle des fonctionnaires du ministère de la Culture : du champ théâtral au champ administratif, et vice-versa 432
II.2.2 - L'importance du maintien de relations privilégiées à la puissance publique dans le processus de consécration des carrières (1981-1990) 435
III- L'émergence des experts artistiques et culturels 438
III.1- L'émergence de potentiels experts artistiques : évolution des champs des études théâtrales et de la critique dramatique (1980-1990) 439
III.1.1 - La croissance des arts du spectacle à l'Université 439
III.1.2 - La fragilisation d'une critique dramatique pourtant de plus en plus décisive 443
III.2- Les commissions d'experts ou l'art de déléguer le jugement 446
III.2.1 - La notion d'expertise appliquée au champ théâtral : la rationalisation de l'intervention des pouvoirs publics 446
III.2.2 - L'institutionnalisation de l'expertise artistique 448
III.2.3 - De la légitimité de l'expertise artistique : le directeur, deux fois juge et une fois partie .. 451

CHAPITRE 7 - L'ENGAGEMENT SANS LE PEUPLE . HEROÏSATION DE L'ARTISTE, CONSTITUTION D'UN PUBLIC « SAVANT » ET MARGINALISATION DU PUBLIC POPULAIRE 457
I- La constitution historique d'un « public de connaisseurs » 459
(1945-2000) 459
I.1 – Le succès relatif de la fréquentation des théâtres publics 460
I.1.1- La décentralisation dramatique et la constitution d'un nouveau public (années 1950-1960) 460
I.1.2 - Les années 1970 ou l'effondrement de la fréquentation 463
I.1.3 - La stabilisation de la fréquentation (années 1980-90) 466
I.2 – Spécialisation et catégorisation des publics 468
I.2.1 - L'homogénéité sociale du public 468
I.2.2 - Les effets différenciés du lieu de représentation sur la composition du public 474

I.2.3 – L'abandon de l'explication des œuvres : vers une homologie structurale assumée entre champ artistique et monde social 477
1.2.4 – La hiérarchisation de la réception 479
II- Sacralisation du créateur et constitution d'une esthétique de la réception (années 1980) 481
II.1 – La sacralisation du créateur dans le discours public (années 1980) 481
II.1.1 – L'investissement par le pouvoir politique de la figure de l'artiste 481
II.1.2 – Revendiquer le potentiel critique de l'art face à la fonction civique de la culture 485
II.1.3 – L'affirmation de la singularité de l'acte créateur 487
II.2 – Innovation postmoderne et intellectualisation de la réception 490
II.2.1 – La transposition des théories postmodernes au théâtre : enjeux professionnels et esthétiques d'une innovation 490
II.2.2 – Recevoir l'innovation (1) : Le traitement du public dans la revue Théâtre / Public : des enjeux sociaux aux enjeux esthétiques de la réception (1974-1990) 494
II.2.3 - Recevoir l'innovation (2) : l'émergence du spectateur face au public 497
III- La disqualification du public profane à partir des années 1980 499
III.1 – L'abandon des pratiques en direction du public populaire 500
III.1.1 – Le décalage grandissant entre champ artistique et classes populaires 500
III.1.2 - Du « non-public » au public captif 502
III.2 – Disparition et disqualification des thématiques populaires 505
III.2.1 – La disparition de la thématique classiste dans les discours 505
III.2.2 – La disparition de la thématique classiste dans les spectacles : les mises en scène de George Dandin par Roger Planchon (1958 / 1987) 509
III.2.3 – La disqualification du public profane à travers le « socio-culturel » 511
IV- La réactivation du « théâtre politique » : pour une genèse des représentations contemporaines du public (années 1990 à nos jours) 514
IV.1- La fin des années 1990 et le retour au politique ? 515
IV.1.1 - L'émergence de « l'assemblée théâtrale » : la défense de l'universalisme politique 516
IV.1.2 - La question du sens : plateau contre texte 520
IV.2 – L'éternel retour de la subversion politique (depuis 2000) 523
IV.2.1- Radicalité esthétique, radicalité politique : « Créer, c'est résister » 523
IV.2.2 - Réceptions du spectateur émancipé 526
IV.3- (Re)trouver le public « populaire » : théâtre de rue, théâtre populaire, éducation populaire 530
IV.3.1 - Du théâtre de l'opprimé au théâtre de rue : pour une proximité au public 531
IV.3.2 - Le retour au « théâtre populaire » : de quelques expériences récentes d'un « retour au peuple » au sein du théâtre institutionnel 533
IV.3.3 - Le réinvestissement de l'éducation populaire hors du champ théâtral 535

CONCLUSION GENERALE **541**

BIBLIOGRAPHIE **547**

SOURCES (ARCHIVES ET ENTRETIENS) **569**

TABLE DES DOCUMENTS **575**

TABLE DES ENCADRES **577**

INDEX DES PRINCIPAUX AGENTS ABORDES DANS LA THESE **579**

ANNEXES **583**

ANNEXE 1 : DECLARATION DE VILLEURBANNE 587

ANNEXE 2 : MEMBRES DE NOTRE COHORTE / REPERES BIOGRAPHIQUES 591

ANNEXE 3 : TABLEAUX PROSOPOGRAPHIQUES SYNTHETIQUES (SIGNATAIRES DECLARATION VILLEURBANNE) 605

ANNEXE 4 : ANALYSE LEXICOMETRIQUE DES EDITORIAUX DU FESTIVAL D'AVIGNON (1970-1994) 611

ANNEXE 5 : SCENES NATIONALES, PROFIL DES PROGRAMMATEURS ET ORGANISATION DES SERVICES DE RELATIONS PUBLIQUES (2016) 619

ANNEXE 6 : CHIFFRES DE FREQUENTATION THEATRES NATIONAUX, CDN, MC (1960-1999) 627

TABLE DES MATIERES **631**