



HAL
open science

Les partenaires de la création théâtrale : approche réticulaire

Jean-Yves Coquelin

► **To cite this version:**

Jean-Yves Coquelin. Les partenaires de la création théâtrale : approche réticulaire. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Bordeaux III, 1998. Français. NNT : 1998BOR30011 . tel-04412948

HAL Id: tel-04412948

<https://hal.science/tel-04412948>

Submitted on 23 Jan 2024

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.

**Les Partenaires de
la création théâtrale :**

a p p r o c h e r é t i c u l a i r e

Jean-Yves Coquelin

thèse de doctorat communication, arts, spectacles

sous la direction de monsieur le professeur

Philippe Rouyer

soutenue publiquement le 3 février 1998

devant un jury composé de messieurs

Robert Abrached, université Paris X

Philippe Minyana, auteur dramatique

Philippe Rouyer, université Bordeaux III

Jean-Pierre Ryngaert, université Paris III

université Michel de Montaigne-Bordeaux III

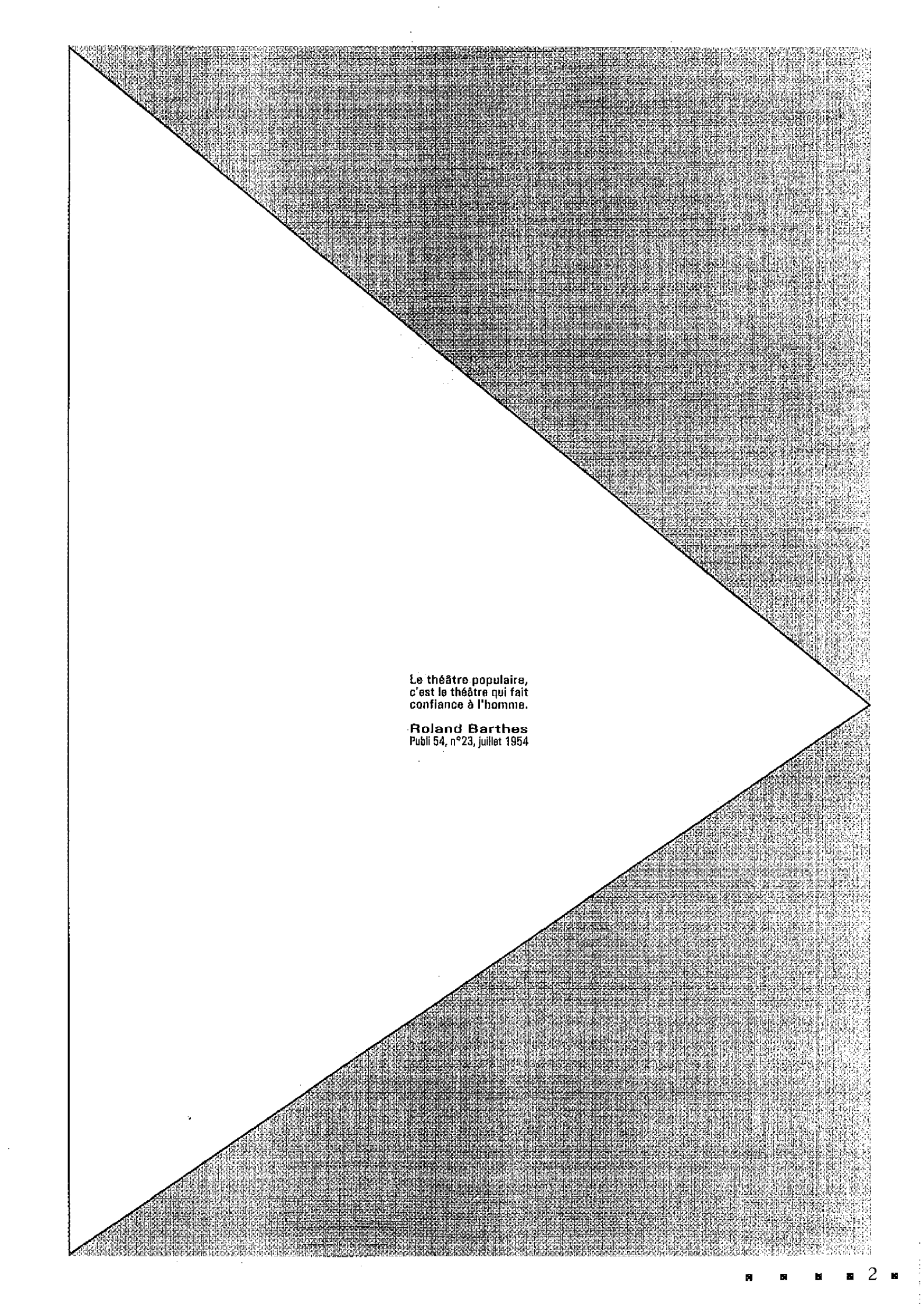
f é v r i e r 1 9 9 8

AVERTISSEMENT

La qualité de numérisation de ce fichier dépend de l'état général de l'exemplaire reçu.

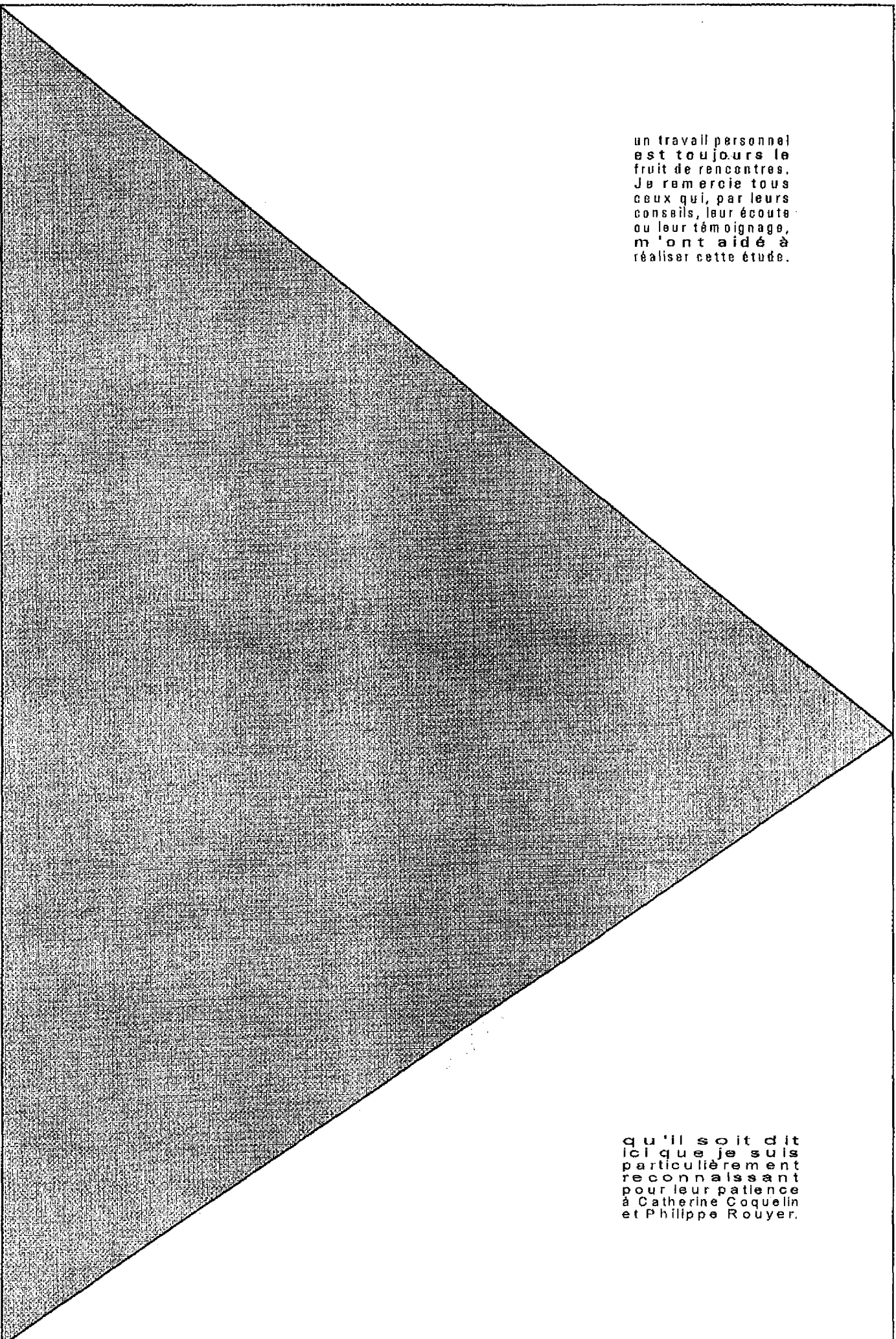
L'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.



Le théâtre populaire,
c'est le théâtre qui fait
confiance à l'homme.

Roland Barthes
Publi 54, n°23, juillet 1954



un travail personnel
est toujours le
fruit de rencontres.
Je remercie tous
ceux qui, par leurs
conseils, leur écoute
ou leur témoignage,
m'ont aidé à
réaliser cette étude.

qu'il soit dit
ici que je suis
particulièrement
reconnaisant
pour leur patience
à Catherine Coquelin
et Philippe Rouyer.

repères

tome 1	
avant-propos	6
introduction	9
1. le texte	28
2. la scène	141
3. la salle	249
4. les finances	334
conclusion	409
sommaire tome 1	419
tome 2	
documents	3
sommaire tome 2	296
tome 3	
schémas	3
entretiens	28
bibliographie	125
sommaire tome 3	196

tome 1	avant-propos	introduction	le rétiaire et le mirmillon	la modélisation réticulaire	
	6	9	10	20	
		1.	1.1.	1.2.	
		le texte	les auteurs	les éditeurs	
		28	33	84	
		2.	2.1.	2.2.	2.3.
		la scène	les metteurs en scène	les acteurs	les directeurs
	141	149	200	224	
	3.	3.1.	3.2.		
	la salle	les médias	le public		
	249	259	308		
	4.	4.1.	4.2.		
	les finances	la production privée et le mécénat	les pouvoirs publics		
	334	337	362		
	conclusion	des voies atrophiées	redessiner le réseau		
	409	410	414		
				sommaire complet 419	
annexes tome 2	documents				
	3				
annexes tome 3	schémas	entretiens	bibliographie	index	
	3	28	124	194	

avant-propos

La recherche exige de la patience, de la ténacité, parfois même de l'entêtement. Au risque de se tromper, il faut aller jusqu'au bout. Pour voir. Eprouver. Il n'est pas un jour où le chercheur, inquiet, ne remette en question, même furtivement, les fondements de son entreprise. Ma contribution à l'étude du théâtre n'échappe pas à cette règle. Jamais, tant le désarroi est parfois étouffant, je n'aurais pu achever cette thèse (l'est-elle réellement ?) si l'enjeu qu'elle me semble soutenir ne m'était apparu essentiel.

Au long de mon apprentissage de l'histoire du théâtre, il a été frappant de constater que nombre d'ouvrages cherchent à rendre compte tant de la production artistique (textes, mises en scène, représentations) que de la fréquentation des théâtres, de leurs activités, de la renommée de certains comédiens, du rôle de la critique ou de la situation de l'art dramatique dans la société, elle-même plongée dans l'Histoire. Chaque lecture m'a engagé à appréhender l'aventure dramatique sous de multiples angles. Pourtant, aucun auteur ne m'a semblé entreprendre, intrépide, l'étude synthétique du système de création¹ théâtrale. J'entends par ce terme de création, la production d'un événement et son partage collectif (sa consommation - terme repoussant mais utile quand il s'agit de distinguer l'offre de la réception sertie dans un cadre marchand - et son intégration dans l'environnement social) et le contexte de cette production : il ne s'est jamais vu de création sans public, jamais de groupe de recherche artistique sans une société pour le porter. J'ai ainsi perçu, à travers les chemins empruntés, l'idée d'une globalité, d'une systémique qu'il apparaissait nécessaire d'aborder. La conception de cette thèse a dès lors peu à peu mûri. Elle devait me permettre, à ma mesure, de réfléchir à mon propre engagement dans la sphère théâtrale,

■ ■ ■ ■

¹ . Le terme de relation aurait pu convenir s'il n'était attaché désormais à l'ouvrage publié sous la direction de Régis Durand (*La Relation théâtrale*, Presses universitaires de Lille, 1980). Ce recueil d'études sémiologiques circonscrit la relation à l'instant de la représentation, alors que la présente étude concerne davantage l'environnement qui permet le spectacle, la rencontre entre un public et un objet d'art.

de réussir à mieux entrevoir des besoins effectifs mais difficilement exprimables.

Mon désir a été ensuite entretenu par quelques discours entendus çà et là, refrains lancinants, comme les éléments épars d'un puzzle que peu s'efforcent d'assembler : constats alarmistes devant les courbes de la fréquentation, concurrence ou trahison infernales de la télévision, gangrène du music-hall, des one-man shows, vedettariat asphyxiant, dictature de la capitale, suprématie du prestige, culte oppressant des classiques, excès du secteur public, dérapages du secteur privé, essoufflement de la critique, cruelle absence d'auteurs nouveaux, gronde des dits-auteurs (ils existent donc ?!) se plaignant de n'être pas montés... Autant d'aspérités, de symptômes édifians, souvent perçus séparément malgré leur évidente et intime interaction.

Après avoir consulté quelques centaines d'ouvrages et autres revues, la carence - toute relative - m'est apparue clairement. A de rares exceptions près, chacun, dans son coin, continue de se spécialiser, qui sur les politiques culturelles, qui sur la lecture du texte de théâtre, qui sur l'économie, qui sur le jeu de l'acteur, qui sur la participation du public... Il faudrait donc s'évertuer, malgré d'insurmontables obstacles, à comprendre dans leur globalité les phénomènes liés au fonctionnement de la sphère théâtrale.

L'ambition n'était pas mince. Plus angoissant encore, un tel projet ne paraissait pas correspondre, tout au moins partiellement, aux axes de l'actuelle recherche universitaire : historique, sociologique, esthétique, sémiologique, anthropologique, ethnocénologique... Je restai pourtant convaincu qu'une démarche plus synthétique devenait légitime voire urgente. On pourrait tout autant la qualifier de structurelle, de fonctionnelle, de schématisante ou de systémique¹ - que sais-je encore ?... -, je préférerais lui adjoindre une épithète plus modeste qui privilège l'aspect relationnel : réticulaire. En me référant au terme de réseau - un peu trop à la mode depuis ce choix, mais qu'importe... -, j'échappai, formellement, à toutes les querelles que charriaient déjà les termes précédemment cités et dans lesquelles je n'avais aucun désir de me lancer.

Le réseau appelle la circulation, le mouvement, la vitesse. Il cartographie la complexité de nos univers, tente de dessiner l'indiscernable. Il dissèque la trame, la chaîne, les nœuds qui tissent le filet.

On objectera peut-être qu'il n'était nullement besoin de convoquer un nouveau mot pour désigner une forme aussi évidente. Je prétends qu'il a son importance, qu'il désigne précisément une conception particulière de l'objet théâtral qui détermine une étude qui ne se place ni sur le terrain esthétique, ni sur le terrain social, ni sur le terrain politique, ni sur le terrain de la communication mais à leur interstice. Que seront les débats esthétiques si demain l'art théâtral subit des pressions qui le dépassent ? Que sont les considérations politiques qui ne s'interrogent pas sur leur induction esthétique ? Les points de vue parcellaires ne suffisent pas à rendre compte de la

■ ■ ■ ■

¹ . En 1977, Bernard Walliser écrivait déjà : « Depuis quelque temps se développe, gravitant autour du concept de système, un courant théorique et méthodologique qui a reçu diverses dénominations plus ou moins équivalentes : analyse de systèmes, analyse systémique, analyse structurelle, analyse fonctionnelle, approche systémique, dynamique des systèmes. Bien qu'ayant des contours relativement flous et un contenu encore imprécis, ce courant semble vouloir répondre à trois préoccupations essentielles : - la volonté, en réaction aux tendances ultra-analytiques de certaines sciences, de restaurer une approche plus synthétique qui reconnaisse les propriétés d'interaction dynamique entre éléments d'un ensemble, lui conférant un caractère de totalité ; - le besoin, pour concevoir et maîtriser des ensembles vastes et complexes, de mettre au point une méthode qui permette de mobiliser et d'organiser les connaissances en vue d'une meilleure adéquation des moyens aux objectifs poursuivis ; - la nécessité, face à une fragmentation et une dispersion du savoir, de promouvoir un langage unitaire, qui puisse servir de support à l'articulation et à l'intégration des modèles théoriques et de préceptes méthodologiques épars dans diverses disciplines. » (*Systèmes et modèles*, Seuil, 1977, p.9)

problématique générale de la création théâtrale. La figure du réseau et la méthodologie analytique qui s'y rattache tentent d'intégrer cette globalité.

Nourrie de toutes les approches engagées depuis une quarantaine d'années, cette démarche réticulaire, bien que théorique, se veut profondément ancrée dans les réalités de la pratique théâtrale. Sans doute ne l'est-elle ni plus ni moins qu'une autre. Mais il m'a semblé inconcevable de ne pas aller au-devant des partenaires, par exemple en multipliant les entretiens avec des artistes ou en consultant des enquêtes auprès du public. L'essentiel était qu'elle repose sur un principe simple : considérer chaque partenaire de la production et de la consommation théâtrale dans son rapport à l'autre, systématiquement. De sorte qu'il devienne possible de construire un certain nombre de circuits, de schémas propres à expliciter les mécanismes spécifiques à l'univers théâtral.

Bien sûr, une telle approche n'était pas raisonnable. Le réseau du théâtre est beaucoup trop complexe pour autoriser un survol aussi altier. Constitué de microstructures, d'éléments exclusifs, il ne se prête que fort mal à la schématisation. S'arrêter pourtant à l'étude d'un des partenaires aurait été incohérent face à l'ambition réticulaire. Il était fatalement nécessaire de s'obstiner dans cette voie, quitte à simplifier la multiplicité des situations et des comportements de chacun des partenaires. Les artistes, revendiquant légitimement leur personnalité, leurs particularités, se rebelleront probablement en lisant ces lignes. Je ne chercherai pas à me justifier auprès d'eux. Qu'ils aient simplement confiance en ma passion pour le théâtre. Qu'ils soient convaincus que je ne cherche, par ce biais, qu'à le rendre plus vivant, plus iconoclaste, plus sincère et plus redoutable. En comprenant davantage ses enjeux. Ma démarche semble opposée à la diversité. Elle n'est pourtant qu'à son service.

Reste que l'ambition était effectivement démesurée. Et le résultat ne peut prétendre se hisser à la hauteur du dessein. Qu'importe. Si ce travail n'était qu'un préambule maladroit et hasardeux, si cette recherche n'était que le catalyseur d'une longue réflexion synthétique née d'une analyse plus méticuleuse de tous les phénomènes succinctement abordés dans cette contribution, l'aventure s'en trouverait légitimée.

Renoncer à se lancer dans un projet aussi incertain, reculer devant le risque, c'eût été admettre que le théâtre était devenu un monstre, une hydre affolante. Refusant cette idée, certain comme beaucoup d'autres que l'art théâtral a besoin qu'une réflexion large sur ses fondements civiques se perpétue, j'ai accepté de produire une étude qui pêche sans aucun doute par ses approximations, ses naïvetés, ses évidences, ses raccourcis coupables. Mais qui pose, je l'espère, l'essentiel du débat en instance.

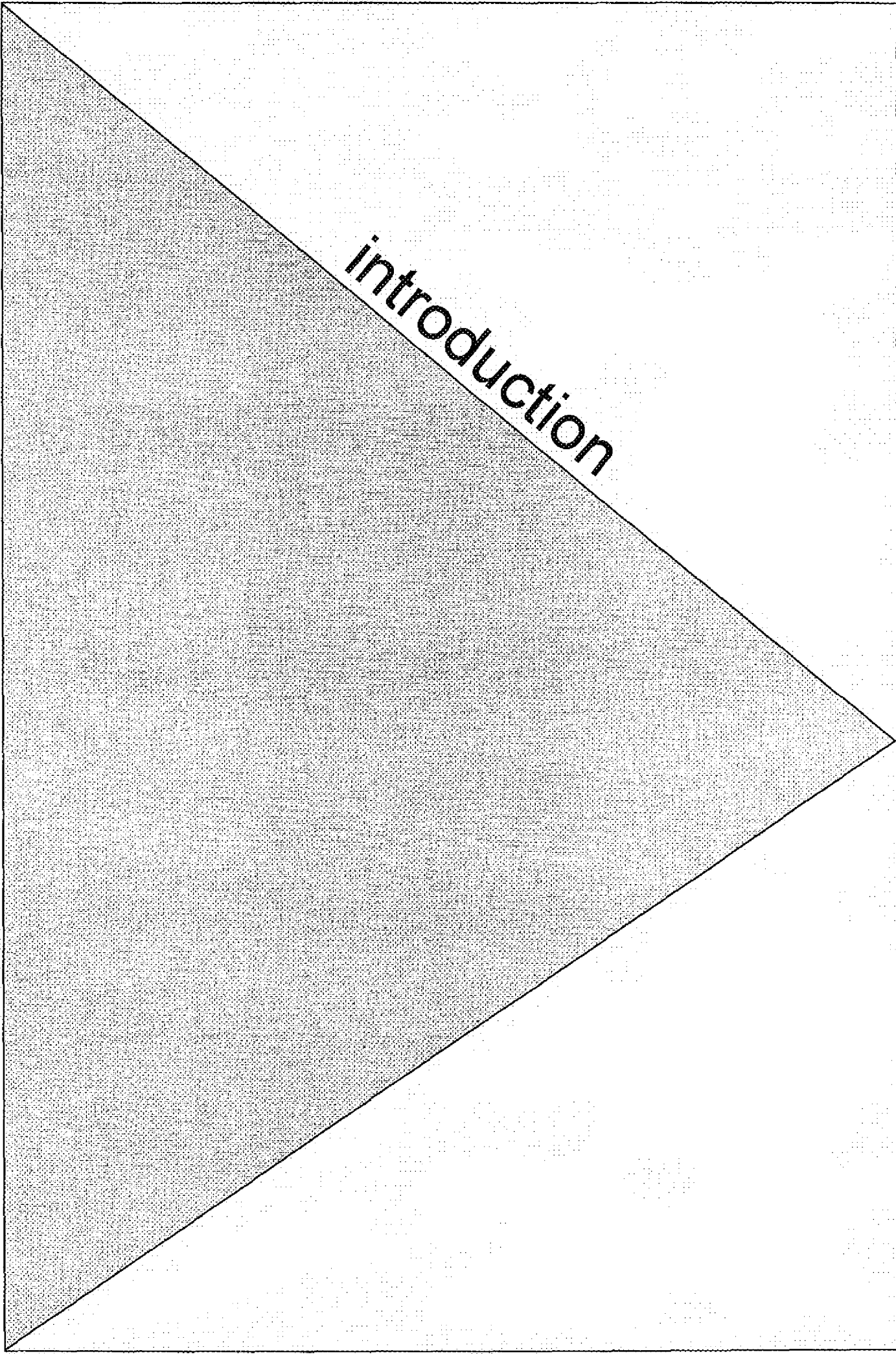
« Une entreprise d'art dépend non pas seulement d'une décision raisonnable, mais surtout d'une folie. »¹ expliquait Jean Vilar. Maxime à laquelle Jean Audureau apporte un audacieux écho dans A Memphis il y a un homme d'une force prodigieuse grâce à un avertissement des écritures qu'il place en épigraphe à sa pièce : « Que personne ne s'y trompe - Si l'un de vous vise à être sage en ce monde, il doit devenir fou pour devenir sage ».²

Puissent-ils avoir raison. Puissent-ils être aussi fous que sages.

1. Jean Vilar cité par Geneviève Serreau dans Histoire du "nouveau théâtre", Gallimard (Idées n°104), 1966, p.181

2. Jean Audureau, A Memphis il y a un homme d'une force prodigieuse, Médiannes (Villégiatures), 1993, p.12

introduction



le rétiaire et le mirmillon

Le théâtre est une rencontre, un art vivant qui, un instant, rassemble autour d'un objet dont la seule existence dépend de cette réunion. La beauté du moment, sa profondeur, sa nature, son effet résultent d'une alchimie incontrôlable qui passionne les esprits et les corps. Reflet de l'humanité, l'art dramatique est plongé, en Occident comme ailleurs, dans un tissu de comportements sociaux et de conceptions esthétiques qui nourrissent son développement, ses avatars successifs. Par l'ampleur des manifestations qu'il a pu susciter depuis ses origines, le théâtre rejoint d'autres grandes aventures humaines : de la conquête militaire au débat politique, des disputes sportives aux cultes religieux. Au point que s'écrivent des histoires, des théories, des analyses. Chacun scrute cet animal changeant qui, d'une règle de base pourtant simple, construit un univers fascinant.

Une règle avant tout éminemment disjonctive. L'acte théâtral suppose en effet la structuration de la société en trois groupes d'individus : un premier ensemble présente un objet - un événement local et momentané non reproductible -, un autre ensemble assiste physiquement à cette présentation - même lieu et même temps -, en mettant en jeu ses sens et son esprit, et un troisième enfin, le reste de la société constituée, reste étranger - absent - à cette situation. Cette règle de base qui, en l'état, définit un grand nombre de types de rencontres spectaculaires - de *spectare*, regarder - vivantes (sports, arts vivants, cultes religieux, conférences, discours, harangues commerciales...), mérite évidemment, pour le théâtre, d'être précisée. La spécificité de la situation théâtrale repose ainsi sur la forme même de l'événement présenté à la collectivité de spectateurs. Une forme peu à peu définie par le développement de manifestations relevant toutes d'un noyau de principes devenus les principes du théâtre. Un art est donc né progressivement, avec ses codes - voire ses rites -, ses traditions, son patrimoine, ses métiers, ses techniques, son organisation sociale. L'humanité a forgé un type particulier de situations spectaculaires centrées autour d'une forme en

perpétuelle redéfinition qui, aujourd'hui encore, continuent d'exister dans la plupart des sociétés.

Si la règle de base disjonctive impose effectivement l'existence de deux groupes participants et d'un groupe passif, elle pourrait également sembler leur dicter trois fonctions opposées : la production, la réception, l'ignorance. La réalité est beaucoup plus complexe et il serait saugrenu de déduire de cette séparation structurelle une opposition fonctionnelle. L'action des uns et des autres dans et autour de la situation théâtrale ne se résume absolument pas à la création d'un événement, à sa réception ou à son rejet, chacun développant en amont, en aval et dans le temps de la représentation une série d'activités extrêmement variées qui reste encore à interroger.

« Le théâtre est essentiellement un art relationnel. J'entends par là, qu'à l'inverse des autres arts, il correspond à un événement qui met en rapport des individus selon un processus spatio-temporel de communication directe. L'acte théâtral ne peut être médiatisé par une technologie ni différé sans changer de nature car il présuppose la co-existence d'un couple de regards, d'écoutes et de présences. Toutefois, bien que la relation soit au cœur de l'objet théâtral, elle n'est pas réductible au rapport théâtre/public. La notion même de relation sociale est hétérogène : au degré zéro de sa signification, elle désigne la situation d'une personne dans un ensemble. Dans le contexte du théâtre elle renvoie aussi bien aux éléments du classique ménage à trois auteur/acteur/public, qu'au rapport entre les sexes dans la profession, à l'emprise éventuelle du pouvoir politique ou administratif sur la création, aux écarts qui conduisent à l'établissement de catégories socio-professionnelles, aux relations des artistes entre eux, à l'attelage création/critique, création/université... l'inventaire est sans fin. reste à définir les conditions, les modalités et les conséquences de ces liaisons. »¹

C'est effectivement ce travail, souligné par Jean-Marie Pradier, qui demande à être exploré. Qui *doit* être exploré. Pourquoi ce devoir ? Pour le plaisir de la recherche, celui de comprendre le fonctionnement des activités humaines ? Cela pourrait suffire. Mais aussi et surtout pour contribuer à permettre à cette situation si particulière de demeurer un espace de réflexion sur les conditions de vie de l'homme, sur le sens de son existence et sur les moyens qu'il doit développer pour donner sens à son existence. Car cette aire privilégiée est à protéger.

La création met à l'épreuve l'imagination de ceux qui offrent l'événement, l'attention de ceux qui s'y joignent et réciproquement, dans une inlassable interaction. Ce frottement des âmes, ce déchaînement amoureux agite les corps et les idées. Et l'homme s'interroge. Dès lors qu'il s'agit de construire et de contempler un objet, les questions du sens de la composition et du regard surviennent nécessairement. Les questions du sens de l'écoute et de la proposition. Celles de la vérité et du mensonge. De la liberté et de la soumission. De la séduction. Du désir. Du désir de plaisir et du désir de mort. Toute une vie s'éveille. Une vie de la pensée et des sens. Une palpitation spirituelle et émotive, une circulation confuse et intense d'affects et d'idées. Bref, une dynamique élémentaire qui, joyeusement, appelle tout autant le conflit que l'harmonie. Fouettant la chair et les mots, brassant sentiments et opinions, ébranlant le monde, le théâtre passionne et effraie. Et toute communautaire qu'elle puisse être, la pratique de l'art théâtral n'échappe pas aux affres de la terreur : le meurtre et le suicide. Parce qu'il est brûlant, le théâtre ne cesse de se mettre en danger. Il s'expose à sa propre tentation de s'éteindre et à celle de ceux qui ne veulent plus le supporter. Il devient ainsi souvent un enjeu de liberté d'expression, de liberté de réflexion.

¹ Jean-Marie Pradier, « De l'esthétique de la scène à l'éthique du réseau » in *Théâtre/Public*, n°116, mars-avril 1994, p.69

Pour être libre de penser, le théâtre doit d'abord être libre, penser être libre. Il doit pouvoir se libérer des contraintes de sa sphère, ou mieux : en jouer, s'en jouer. S'armer pour préserver la dynamique artistique, c'est d'abord révéler les contraintes non pour les fuir mais pour mieux les contourner, les détourner, les retourner. Si le théâtre ignore ses pressions, il ne peut que se laisser prendre dans de subtiles chausse-trappes. Comme dans tout champ social, dans l'échange - la conversation - théâtral, le pouvoir des uns impose ce que les autres se croient libres d'accepter. Une effervescence complexe d'influences s'emploie souterrainement à limiter cette liberté hypothétique au point, parfois, que l'imagination s'étirole, que le spectre réceptif s'amenuise, que la rencontre devient une parodie de rencontre. Les questions s'épuisent et les réponses s'imposent, mortes et définitives. Quand les partenaires perdent le goût de la lutte, la création balbutie, la pensée piétine et l'idée que l'homme se fait de lui-même se rabougrit. Quand se réduit la liberté artistique, que reste-t-il à espérer du sort des autres libertés ?

En préservant l'inventivité des artistes, l'appétit et l'exigence de la société, en préservant la richesse de la dynamique théâtrale, l'humanité protège sa qualité de vie, sa capacité à choisir son avenir. Qu'elle soit une cause d'asservissement ou le symptôme pathologique d'une dérive totalitaire, la standardisation de la création est un danger dont il faut mesurer les risques. Sa possible occurrence n'est pas une fatalité. Elle doit être redoutée et combattue. Réfléchir à la réalité des pratiques théâtrales contemporaines, c'est précisément s'engager dans ce combat. Faire de la connaissance un outil de l'action.

Passé le temps, généreux mais facile, des grands principes et des justes causes, se posent rapidement les véritables questions. Comment engager ce combat ? Comment s'armer pour porter au plus haut l'exigence de la qualité ? L'exigence de la richesse du théâtre ? Comment assurer la pérennité de ses enjeux ? Comprendre dans le détail l'activité de ceux qui concourent à l'existence des événements théâtraux semble illusoire. Le degré de complexité paraît trop élevé pour engager une étude sérieuse de ces phénomènes aussi mystérieux que multiples. Pourtant, il est certain que chacun, dans son comportement quotidien, effectue plus ou moins consciemment cette analyse pour concevoir ses actes. Tous ceux qui appartiennent, de près ou de loin, à cette masse gigantesque d'acteurs (au sens d'êtres actifs, c'est-à-dire de partenaires - ceux qui partagent le butin -) de l'art dramatique, veillent à ce que la dynamique générale du théâtre garantisse la virtuosité de ses métamorphoses. Ceux qui ne participent pas aux manifestations théâtrales ont eux aussi, souvent sans prendre la peine de la formuler, une opinion sur leur comportement. En fait, l'existence de la pratique de l'art théâtral est suffisamment connue pour qu'il puisse être considéré que chacun s'est forgé peu ou prou une idée de sa propre attitude à son égard. En réaction à cette existence incontournable. Même si la nébulosité du sujet invite à la prudence, même s'il est impossible de prétendre posséder toutes les clés de ce champ de l'activité humaine, il n'est pas plus farfelu de tenter, vaille que vaille, cette démarche en conscience, que de continuer à agir sans formuler distinctement ce que l'intuition détermine obscurément jour après jour.

Abandonner cette quête, ce serait oublier que renoncer à penser la complexité, c'est accepter que la complexité pense pour les hommes. Le renoncement n'est jamais qu'une manière déguisée de s'en remettre à une puissance supérieure, une apologie en action d'une idéologie totalitaire, d'une idéologie qui commande de confier à quelques-uns le soin de décider du sort de tous. Le renoncement suppose le Destin, la recherche critique l'ignore. Elle pose, dirait Michel Foucault, que rien ne va de soi.

« Une critique ne consiste pas à dire que les choses ne sont pas bien comme elles sont. Elle consiste à voir sur quels types d'évidences, de familiarités, de modes de pensée acquis et non réfléchis, reposent les pratiques que l'on accepte. Il faut s'affranchir du social comme seule instance du réel et cesser de considérer comme du vent, cette chose essentielle dans la vie humaine et dans les rapports humains, je veux dire la pensée. La pensée, ça existe, bien au-delà, bien en-deça des systèmes et des édifices de discours. C'est quelque chose qui se cache souvent mais anime toujours les comportements quotidiens. Il y a toujours un peu de pensée même dans les institutions les plus sottes, il y a toujours de la pensée même dans les habitudes muettes. La critique consiste à débusquer cette pensée et à essayer de la changer : montrer que les choses ne sont pas aussi évidentes qu'on croit, faire en sorte que ce qu'on accepte comme allant de soi n'aille plus de soi. Faire la critique, c'est rendre difficile les gestes trop faciles. »¹

Cet éloge de la critique comme instance de réactivation du sens dit la curiosité de Michel Foucault. Son insatiable désir de comprendre, d'éclaircir, c'est-à-dire de dénicher la pensée là où elle se cache, ou plutôt là où elle paraît ne pas se cacher. Cet appétit de sens, cet appétit d'évaluation des causes et des enjeux de tout phénomène humain guidera cette étude. Là, au théâtre, où les conditions aléatoires de la nature paraissent maîtresses, il s'agira de révéler les intentions enfouies, de donner sens à ce qui n'est souvent perçu que comme un grand marché confus, foisonnant, bouillonnant, incontrôlé et incontrôlable, l'heureuse foire insensée des facétieux saltimbanques.

Il s'agira de cerner les relations des partenaires en lice, en proposant une méthode d'investigation certes réductrice, certes simplificatrice, mais qui permettra de mettre à jour les rouages essentiels des conditions de la dynamique théâtrale.

Michel Vinaver, il y a plus de dix ans, avait engagé, pragmatiquement, une telle démarche audacieuse pour saisir les mécanismes de l'édition théâtrale qui, à l'époque, s'atrophiait dangereusement. Sans se masquer les limites de son travail, il écrivait, en préambule du Compte rendu d'Avignon, une défense des causes difficiles :

« Tout se tient. Tout se tient et tout renvoie à tout. D'où la complexité du parcours qu'il a fallu suivre pour en arriver à saisir le problème. D'où la complexité du problème lui-même. Disons simplement que le fait de pouvoir enfin le définir dans ses multiples aspects et dans toutes ses interconnexions permettra de donner prise à une réflexion sur les sources du mal et à une recherche des remèdes possibles. »²

Tout se tient, tout renvoie à tout : un constat qui peut décourager et qui, pour cette raison, doit motiver l'effort. Pour réussir à décrypter le fonctionnement des pratiques théâtrales, il convient d'abord de circonscrire le corpus et de l'observer afin d'en dégager les traits structurels primordiaux.

Cet essai se bornera ainsi à investir l'activité théâtrale développée en France, dans le secteur professionnel (bien que la définition de cette appellation soit suffisamment ambiguë pour qu'il s'avère indispensable de la préciser ultérieurement), à travers la cinquantaine d'années qui viennent de s'écouler. Puisqu'il faut bien établir des bornes, 1947 est devenue à bien des égards une année symbole³ (début de la décentralisation avec le Centre

1. Michel Foucault, « entretien avec Eric Eribon », Libération, 30 mai 1981, repris in Théâtre/Public, n°40-41, juillet-octobre 1981, p.44

2. Michel Vinaver, Le Compte rendu d'Avignon : des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager, Actes Sud, 1987, p.17

3. Voir également la justification de ce choix par Jean-Pierre Thibaudat : « Tribulations de l'écriture dramatique en France » in Le Théâtre français, Ministère des Affaires étrangères, 1994, p.8-9

dramatique de l'Est et la Comédie de Saint-Etienne, première "semaine d'art en Avignon" dirigée par Jean Vilar, création des *Bonnes* de Jean Genet dans une mise en scène de Louis Jouvet) et elle peut, une fois encore servir de repère, bien que ce soit effectivement l'actualité qui, *in fine*, s'impose comme cible privilégiée.

Mais c'est seulement à la lumière des expériences menées depuis cette date qu'il est possible de comprendre les enjeux d'aujourd'hui. Ne serait-ce que parce qu'une grande majorité des artisans de la sphère théâtrale est directement l'héritière de ce patrimoine récent, et que les idées qui gouvernent ici et là résultent de ce passé. Du reste, cette évidence renforce l'aspect arbitraire de la césure chronologique qui vient d'être indiquée (l'héritage qui nous compose est millénaire) ; il est convenu d'admettre cependant qu'un demi-siècle correspond assez bien à la période à laquelle les contemporains se réfèrent aisément. Au-delà, il n'est plus question que de témoigner par procuration de ce que l'on n'a pas vécu soi-même, et l'empreinte dans la mémoire collective n'en est que plus approximative ou schématique, surtout dans un domaine aussi fragile et intransposable. L'idée que nous nous faisons du passé est déjà la marque d'un regard éphémère.

Quelles sont, dans le temps ainsi borné, les structures communes à toutes les manifestations théâtrales en dehors de la présence, au cœur du dispositif spectaculaire, de la forme théâtrale elle-même ? Neufs étapes semblent rapidement s'imposer comme une réponse acceptable. Neuf moments de la chaîne d'événements qui naissent du désir d'une présentation publique d'un acte dramatique, et qui, selon les cas, se déroulent pour certains simultanément, l'ordre chronologique restant à peu près identique d'une expérience à l'autre.

La rencontre au théâtre commence par la naissance d'un **projet** (1) chez un ou plusieurs individus, suscité ou non par un tiers ; un projet de nature diverse, qu'il s'agisse d'une idée d'écriture à venir ou du choix d'un texte achevé ou du désir d'explorer une matière : couleur, geste, objet, événement, lieu, personnalité, situation, etc. Ce projet aboutit à la constitution de la définition du **cadre de réalisation** (2) qui partage les responsabilités. Le théâtre est un art collectif et la représentation, une œuvre d'assemblage : texte, voix, corps, mise en scène, scénographie, éclairage, son (musique et bruitage), manipulations techniques. Dans le secteur professionnel, tout le travail fourni par ceux qui seront désormais appelés les artistes du théâtre, doit être rémunéré suivant les conditions définies, en particulier par le législateur. Pour permettre une telle distribution pécuniaire, un **plan financier** (3) doit être mis au point. Ce montage - résultat de négociations - prévoit les temps de répétitions et de représentations (les services), les frais engagés dans l'achat des matériaux nécessaires à la confection du spectacle (costumes, décors, éléments techniques d'éclairage, de son...), les droits d'auteur et les coûts publicitaires ou médiatiques (conception et production d'affiches, de dossiers de presse, de documents promotionnels). Enfin, l'étape essentielle de genèse concrète de l'objet s'opère : la **préparation du spectacle** (4) s'étale sur plusieurs semaines de réunions durant lesquelles sont définies toutes les composantes maîtrisables (ou imaginées telles) de la représentation. Le lieu et la date des représentations sont fixés en accord avec le plan financier qui a prévu la prise en charge matérielle des conditions d'accueil du public, des artistes et des techniciens. Le temps d'**annonce publique** (5) du spectacle est alors possible (bien que très souvent, cette annonce précède de plusieurs mois la mise en chantier de la préparation pratique). Il occupe tous les moyens de communication permettant l'information du citoyen. Enfin, intervient le moment attendu : la **représentation** (6). Elle est le point de convergence des efforts déployés jusqu'à présent, permettant à une assemblée populaire de partager la créa-

tion d'un noyau de production. L'échange culturel se double la plupart du temps d'un échange financier, l'argent des entrées devenant les recettes du spectacle (à partir desquelles, parfois, sont déterminés les niveaux de rémunération). L'aventure artistique purement théâtrale est achevée, c'est le **commentaire** (7) qui prolonge alors l'événement : qu'il utilise les moyens d'expression orale, écrite ou plastique (photos, dessins...), il peut être tout aussi public (journaux, revues, livres, radios, télévisions...) que privé, et rassemble parfois artistes et spectateurs autour de rencontres formelles ou informelles ou autour de manifestations programmées en marge de la représentation (avant ou après...). Alors que le public laisse résonner les traces de la représentation, le **règlement financier** (8) permet aux artisans de percevoir leur rémunération. Mais le cycle n'en est pas pour autant arrêté : une nouvelle vague de représentations déferle éventuellement si le spectacle suscite des **achats** (9) ou si artistes et administrateurs réussissent à programmer des **reprises**. Les étapes 3, 5, 6, 7 et 8 (plan financier, annonce publique, représentation, commentaire et solde) sont rejouées, avec quelquefois des modifications dans la distribution (acteurs), la scénographie (adaptation à un nouveau lieu) ou les dispositions contractuelles (salaires ou pourcentage de rémunération).

Cette succession constitue le processus de création, une chaîne alimentée continûment par l'ensemble des partenaires de la sphère théâtrale qui interviennent indifféremment à une ou plusieurs étapes de la progression. Quatre espaces distincts permettent de classer ces partenaires : l'espace du texte, celui de la scène, celui de la salle et enfin celui des finances. Pourquoi un découpage aussi strict ? Simplement parce que ces quatre espaces relèvent à l'évidence de fonctionnements différents, spécifiques, qu'il est important de distinguer nettement.

Pourquoi par exemple séparer le texte de la scène alors qu'il s'agit ici et là de construire et d'offrir la représentation ? Parce que le texte s'écrit et se diffuse souvent en dehors de la scène, qu'il survit au spectacle et peut être intégré, dans son histoire, à divers objets spectaculaires. L'économie - la biologie - du texte n'est pas celle de la scène, lieu du rassemblement provisoire de ses artistes, et justifie la distinction proposée.

Sous le vocable de salle - que la vieille coupure scène-salle serve au moins à cela ! -, il s'agit de réunir une grande partie du public de la représentation : le citoyen et le commentateur public professionnel. Bien que répondant à des fonctions différentes, ces deux personnages sont soumis à la même loi, celle de la perception active, et n'interviennent pas dans le processus d'élaboration - artistique ou financière - de la représentation. Même si leur activité, en dehors de la représentation, est distincte, public et critiques perçoivent la représentation d'un même endroit, sans avoir la responsabilité des observateurs financiers. Ils sont le regard, la destinée spéculaire.

Même si le public finance une partie de la production, depuis longtemps, l'activité dramatique ne saurait se satisfaire de ses seules propres recettes et la recherche d'argent n'est jamais étrangère au théâtre professionnel : parmi le public - les convoqués - se cache une autre catégorie souvent méconnue du reste de la société : les bailleurs de fonds. L'aire financière demeure en effet obscure, elle échappe à ceux qui ne la cherchent pas, qui ne souhaitent pas s'attarder sur le rôle, pourtant primordial, de ceux qui travaillent pour réunir les moyens nécessaires à la réalisation de l'aventure artistique.

Avant Louis XIV, le premier mécène royal, l'art théâtral vivait déjà, en plus de leur protection, de l'aumône des nantis. La noblesse, sensible au prestige, s'est peu à peu offert les services de troupes. A l'achat d'une place

ou même à celui d'une représentation, s'est substitué l'achat d'un office rendu, imposant la soumission à une tutelle omnipotente. L'idée que le théâtre doit se contenter des recettes de la représentation est donc depuis bien longtemps dépassée. Elle a fait place - surtout au cours de ce siècle - à la conception d'un financement plus complexe, mêlant l'engagement privé et l'intervention publique. Ceux qui se regroupent dans l'espace des finances observent donc, en marge de la salle, d'un œil particulier, le travail accompli dans le texte et sur la scène.

Ces quatre champs dessinent une première cartographie de la sphère théâtrale.

A l'intérieur de chacune de ces quatre grandes sections, il est toutefois souhaitable de distinguer plus précisément les groupes spécifiques de partenaires déjà évoqués : les auteurs et les éditeurs pour le texte, les metteurs en scène, les directeurs, les acteurs et autres artistes pour la scène, le public et les médias pour la salle, et enfin, la production privée, les mécènes et les pouvoirs publics pour les finances (voir fig.1 page suivante).

Bien sûr, d'autres éléments entrent dans ce circuit interactif, et devront donc être abordés, sans qu'ils puissent toutefois prétendre constituer véritablement un partenaire à part entière de la création théâtrale : système éducatif, libraires et diffuseurs, bibliothèques, organisations représentatives, structures de formation, agences artistiques, agences publicitaires, comités d'entreprises, associations de théâtre amateur... en sont les exemples les plus évidents. Étroitement associés à la vie du théâtre professionnel, ils n'en sont pourtant pas les premiers artisans. Il est tout aussi évident que la totalité de l'organisation sociale participe à la structuration de la sphère théâtrale : elle définit un système de modalités d'expression et de diffusion de la culture et ne saurait être ignorée dans l'approche d'une problématique centrale destinée précisément à faire évoluer le regard parcellaire trop souvent porté sur les pratiques théâtrales.

« Les relations qui déterminent les ensembles appelés sociétés ne sont pas stables dans le temps, ni simples dans l'espace. Le poncif thématique de "la crise du théâtre" me paraît être sous-tendu par une représentation fixiste et naïve des rapports interindividuels qui appartiennent à des modèles sociaux anciens qui ne sont plus pertinents aujourd'hui. La "crise du théâtre" me paraît être en réalité la crise d'une pensée impuissante à imaginer les mouvements de la culture en dehors d'un système social hiérarchisé et centralisé qui induit un modèle duel de participation : ceux qui font le théâtre, ceux qui y assistent. Les systèmes de société actuels sont plus complexes du fait de la disparition des ensembles unifiés et d'une norme sociale globale partagée par l'éducation et/ou imposée par le contrôle social. »¹

Jean-Marie Pradier invite à reconsidérer l'analyse des pratiques sociales liées à l'art théâtral et à sortir des schémas simplistes qui font de la relation spectaculaire une simple interaction entre spectateur et artiste pour imaginer d'autres approches qui tiennent compte non seulement de la centralisation et de la hiérarchisation historiques du système mais aussi d'une multitude de mouvements transversaux qui induisent de nouvelles conduites et projettent de nouveaux enjeux. Une notion moderne, discutable mais intéressante à convoquer, permet ainsi, dans un premier temps au moins, de dessiner un tel type d'approche : celle de *réseau*.

1 . Jean-Marie Pradier, « De l'esthétique de la scène à l'éthique du réseau » in *Théâtre/Public*, n°116, mars-avril 1994, p.74

les Partenaires de la création théâtrale : un orchestre réinventé

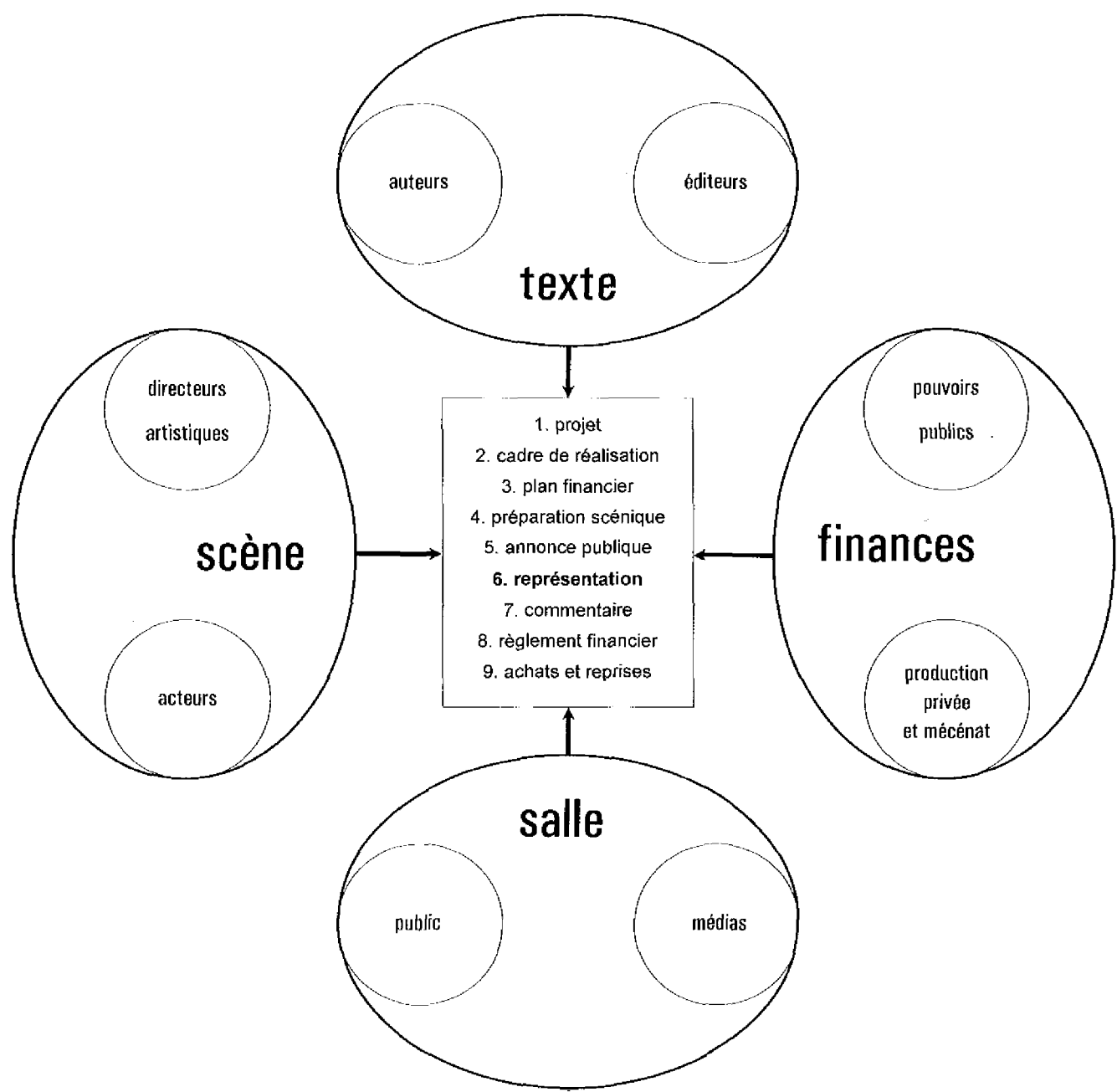


fig. 1 les espaces de la création théâtrale

L'ensemble des partenaires cités constitue en effet une géographie mobile, un réseau relationnel extrêmement intéressant à disséquer pour qui cherche à mesurer la capacité de l'art théâtral à maintenir son niveau d'inventivité et d'ouverture. Certains chercheurs proches de l'anthropologie, pour suivre le point de vue de Jean-Marie Pradier, préféreraient au réseau d'autres représentations plus fidèles encore à l'idée de mouvement brownien insaisissable et cependant structurant :

« Il apparaît que la seule fiction opératoire met au singulier ce qui ne peut être que pluriel : la question de la relation sociale au théâtre apparaît comme un entrelacement, un inextricable lacis de rapports qui ne peuvent être isolés les uns des autres qu'en raison d'un choix de perspective ou pour des commodités méthodologiques. Au contraire de ce qui survient pour les brins de laine dans un tapis à points noués, les individus vivent simultanément des relations multiples et contradictoires qui ne sont pas nécessairement linéaires, mais composent des boucles, des tourbillons et des impasses. C'est pour cela qu'il est préférable d'abandonner une fois pour toutes l'image du tissu pour le social - le tissu "social", sa trame et ses fils -, et lui préférer la métaphore plus actuelle des formes chaotiques. »¹

Il est vrai, pour aller dans le sens de Jean-Marie Pradier, que la réduction de ce lacis de relations à un réseau articulé est dommageable et ne se justifie réellement que pour des raisons méthodologiques : la complexité de la réalité est évidemment bien supérieure à celle de tous les réseaux aujourd'hui imaginables. Toutefois, les physiciens du chaos ne peuvent encore nous permettre de concevoir une application de leurs découvertes dans les sciences humaines et cette notion ultime déconcerte trop actuellement pour qu'elle puisse être utilement à l'origine d'une analyse. Il convient donc d'en rester, provisoirement, à cette idée de réseau, partiellement insatisfaisante, sous réserve de pouvoir entraîner cette modélisation vers un fonctionnement insaisissable et aléatoire. Un réseau qui livrerait ses structures essentielles tout en maintenant cachée la réalité quotidienne de ses micro-mouvements.

Pourquoi cet attachement au concept de réseau ? Un réseau se définit par l'assemblage d'éléments reliés entre eux par de multiples connexions qui appellent un trafic d'un élément à l'autre. Le concept de réseau met donc l'accent sur la collection, la connexion et la circulation, sur la pluralité des pôles d'action et sur leur interaction dynamique. Ce sont bien, avant tout, ces liaisons et ces mouvements qu'il s'agit de mieux comprendre en les rapportant toujours à la synergie globale. Le fonctionnement d'un élément du réseau ne peut en effet être compris que dans son intégration à une organisation d'ensemble, organisation à l'élaboration de laquelle chaque élément a conscience d'apporter sa contribution.

S'il existe des réseaux inertes, il existe aussi des réseaux actifs dont l'activité repose sur l'interconnexion. L'activité du théâtre comme réseau dynamique repose sur la motricité de son organisation. Sans cette agitation, le théâtre perd toute consistance. Or le réseau, s'il appelle la circulation, ne la permet pas nécessairement. Il s'agira donc de comprendre quelles peuvent être les conditions de la dynamique du réseau théâtral alors que cette structure réticulaire complexe, puissante, magnifique, est, comme dans tout système, largement menacée d'entropie et d'inertie. Alors que la réticularité du théâtre est tout autant sa force que sa faiblesse.

1. Jean-Marie Pradier, « De l'esthétique de la scène à l'éthique du réseau » in *Théâtre/Public*, n°116, mars-avril 1994, p.69

Dans la Rome antique, les jeux du cirque opposaient souvent deux types de gladiateur : le rétiaire et le mirmillon. Le mirmillon armé d'un casque, d'un bouclier et d'une épée craignait lourdement le rétiaire, fort de son trident mais surtout de ses rets qui, habilement projetés, neutralisaient l'adversaire. Le théâtre est à la fois le rétiaire et le mirmillon. Son réseau est son arme s'il accepte d'en reconnaître les vertus, son réseau est son piège s'il croit pouvoir se jouer de l'indispensable maillage.

la modélisation réticulaire

La sphère théâtrale composée de tous ses partenaires se présente donc comme un réseau : c'est l'hypothèse formulée en préambule à cette étude. Un réseau avec ses lignes de transmission, ses trames, ses chaînes, ses intersections, ses nœuds. Un milieu structuré essentiel à la création artistique.

« L'univers n'est pas cet élan romantique et désordonné que certains philosophes ont cru voir : il est solidement architecturé - et à tous les niveaux. Les êtres sont imbriqués, mais aussi insérés dans des trames, périodiques ou non [...] Fonctionnellement, chaque fois la mise en réseau réalise une économie. Une telle constance fait loi : la liaison n'est pas le malheur : on gagne à s'unir, c'est-à-dire à se déposséder. [...] Contrairement à ce qu'on croit, c'est le local - la « racine » - qui, très largement, aliène. C'est l'isolement et la réclusion qui tuent. »¹

Ces deux premières remarques que Daniel Parrochia place en introduction à son ouvrage intitulé La Philosophie des réseaux, sont primordiales. En analysant le réseau de la création théâtrale, l'objectif est d'abord de déconstruire son architecture pour mieux éclairer ensuite les points nerveux qui permettent à une économie vitale d'émerger.

L'approche qui commandera la progression de cette analyse ne se veut qu'une étude de cas, une application, et absolument pas un nouvel apport à la théorie des réseaux qui depuis quelques dizaines d'années agite les scientifiques de la communication. Il s'agit bien de mieux comprendre les ressources du théâtre à travers l'examen de son réseau et non de saisir les implications du concept de réseau à travers l'examen du théâtre.

La recherche sociologique ou la recherche en communication se sont intéressées aux fonctionnements des réseaux, et leurs apports pour cette étude sont précieux, mais leurs objectifs ne correspondent pas tout à fait à l'optique dans laquelle se situe la démarche entreprise ici.

¹ . Daniel Parrochia, La Philosophie des réseaux, Presses Universitaires de France (La Politique écartée), 1993, p.10

Aussi, pour limiter les risques de confusion, les querelles qui pourraient naître de malentendus, a-t-il semblé souhaitable, sans céder à un quelconque effet de mode, de trouver une dénomination la plus neutre possible pour qualifier cette forme hybride d'analyse qui consiste à disséquer les interactions multiples développées au sein d'un réseau afin de mesurer le degré d'inertie potentielle auquel il est soumis et les enjeux de ses mouvements : l'analyse réticulaire, c'est le nom logique (relatif au réseau) qui lui revient, cherchera donc à isoler les liaisons fortes qui constituent la sphère théâtrale et à construire une formalisation capable de figurer, au plus près, les mouvements d'influences déterminant la dynamique générale de la création.

L'approche réticulaire est ainsi le moyen de se saisir des différentes dimensions de la création théâtrale, de traverser les disciplines. Cette recherche se propose en effet tout autant de s'interroger sur les dimensions esthétiques, sociales, politiques et économiques de l'art théâtral que sur la communication à l'œuvre au sein du réseau. La méthodologie idéale n'existe donc pas vraiment.

C'est à partir de l'étude de la nature et des fonctions de chacune des liaisons du réseau qu'une schématisation des interactions développées au sein de la sphère théâtrale permettra de mieux appréhender la complexité de cet environnement, et donc de mieux entrevoir les enjeux forts qui conditionnent la vitalité de la rencontre. Cette modélisation doit beaucoup à certaines recherches entreprises dans les sciences de la communication et de l'organisation et mérite quelques explications liminaires quant aux principes de base sur lesquels elle devra reposer.

Appréhender le rôle de chaque élément (élément, agent, partenaire, acteur) sont différents vocables utilisés indifféremment pour désigner les composants du réseau ; ils revêtent tous partiellement une réalité essentielle : l'identité élémentaire, la mobilité, le partage, l'action) et de chaque connexion dans le fonctionnement d'un réseau, c'est d'abord les considérer non comme une instance unifonctionnelle mais multifonctionnelle. Il s'agit d'emblée d'écarter les schémas simplistes des communications basiques avec émetteur et récepteur dont Gilles Willett, dans La Communication modélisée, montre les limites :

« Il est étrange de constater que les théoriciens de la communication et les chercheurs qui travaillent dans ce domaine ne conçoivent pas la personne comme un être de communication et un être organisé. Cette situation est cohérente avec le fait que de tout temps la création de réalités a été réservée à une minorité d'individus, alors qu'aux autres était dévolu un statut de récepteurs qui leur permettait d'échanger et de partager les messages et les significations produits par des émetteurs contrôlant les moyens d'échange et de partage. [...] Aujourd'hui, l'observation de la réalité nous autorise à constater que l'être humain est à la fois et simultanément, d'une part, un être de communication et un être organisé et, d'autre part, un émetteur et un récepteur de messages, et que la communication est vitale pour son équilibre psychologique et psychique. [...] La communication n'est plus un état fondamental du vivant, un phénomène incarné dans un sujet, dans une personne, mais un simple problème d'échange et de partage de messages et de significations réglé à partir de choix économiques et techniques devant en principe assurer la continuité du passé et maintenir, subtilement, les systèmes et les pouvoirs, mais en fragmentant ce qui est indissociable, c'est-à-dire le fait que chaque personne est à la fois et simultanément émettrice et réceptrice de messages. Le fait de dissocier l'émetteur du récepteur constitue, de manière évidente, un faux raisonnement qui nous conduit à concevoir l'individu comme s'il était deux personnes, un émetteur et un récepteur. »¹

1. La Communication modélisée : une introduction aux concepts, aux modèles et aux théories, sous la direction de Gilles Willett, Editions de Nouveau Pédagogique Inc., 1992, p.4 à 7

Willett met ainsi en garde tous ceux qui seraient tentés, pour expliquer l'activité humaine, de scinder ces deux aspects d'un même état actif. Cet avertissement demeurera continuellement suspendu au-dessus de l'examen du réseau théâtral. Chaque partenaire ne devra jamais être considéré comme donnant ou recevant, comme ordonnant ou obéissant mais comme donnant *et* recevant, ordonnant *et* obéissant. De nombreuses erreurs d'approche proviennent souvent, dans le domaine théâtral, d'une focalisation de l'étude sur la représentation alors qu'à son dehors, de multiples interactions sont au cœur de la vie de ceux qui, de près ou de loin, entrent dans le champ de la représentation. La première des exigences est de s'ouvrir à toutes les dimensions de l'activité de chaque partenaire et de ne pas le réduire à sa face la plus exhibée. C'est la condition essentielle pour que les phénomènes observés aient quelques chances d'être expliqués correctement.

« La communication contribue soit à l'émergence de nouvelles structures, soit au maintien des structures existantes, par l'intermédiaire de l'être humain qui, en tant qu'être de communication, est à la fois et simultanément émetteur et récepteur. »¹

Pour comprendre la structure et le fonctionnement du réseau théâtre, il est donc primordial de considérer chaque partenaire comme un sujet communicant - émetteur et récepteur - et, à ce titre, à la fois dépendant et artisan de la structure réticulaire.

Il n'en reste pas moins que, sur le plan méthodologique, pour appréhender cette réalité multiple, il est indispensable, dans une première étape du travail, de disséquer ces réalités conjointes. L'exigence même commande de séparer - de discerner - ce qui compose l'activité imbriquée de chaque élément du réseau. Tout en projetant, *in fine*, de revenir à un modèle qui assemble intimement l'activité émettrice et réceptrice, il s'agira donc de décomposer les relations principales. Chacun des agents sera identifié, ses fonctions, ses objectifs, ses moyens définis (à travers l'étude de témoignages, de rapports, d'enquêtes, d'essais), dans le but de distinguer des flux dynamiques centrifuges et centripètes.

La seconde hypothèse de cette étude est en effet de considérer qu'un élément du réseau, étant tout à la fois émetteur et récepteur, est soumis à des mouvements provenant de l'extérieur qui l'excitent et l'entraînent à agiter d'autres éléments dans un enchaînement complexe de provocation dynamique qui est à la base même de la composition réticulaire. Cette interdépendance définit l'existence au sein du réseau d'un système mécanique. Cette seconde hypothèse pose également que l'identification d'un agent par lui-même et par les autres agents du réseau lui confère implicitement des fonctions qu'il peut revendiquer ou ignorer. Ces fonctions appellent une mise en mouvement initiale générée par cet agent, mais une mise en mouvement qui n'échappe jamais à la circulation générale dans laquelle l'agent est continuellement inséré. Pour le formuler plus synthétiquement, les fonctions d'un agent généreront des flux dynamiques centrifuges et ses dépendances, des flux dynamiques centripètes et centrifuges.

Cette architecture mécanisée repose donc non seulement sur des principes communicationnels mais également sur une organisation dans la mesure où l'identification - la spécification - d'un agent lui confère des responsabilités dynamiques.

■ ■ ■ ■

¹ . La Communication modélisée, sous la direction de Gilles Willett, ERPI, 1992, p.8

« Le phénomène de la communication est toujours dans un état de complémentarité et d'interdépendance avec celui de l'organisation, et inversement. C'est d'ailleurs la caractéristique fondamentale implicite des modèles de communication : les processus qui y sont représentés, décrits et analysés sont toujours associés à différents éléments d'une structure déterminée. Autrement dit, la communication a toujours besoin d'une structure, d'une situation organisée pour s'actualiser. De la même manière, l'organisation ne peut exister sans la communication, qui concourt à l'émergence d'une nouvelle structure ou à la transformation d'une structure existante. »¹

Cette interaction entre organisation et communication est importante : l'une et l'autre sont en mouvement et il n'est pas concevable de prétendre définir une fois pour toutes la structure organisationnelle d'une activité humaine qui, par définition, est en perpétuelle mutation. Les hypothèses de départ sont ainsi appelées à être modifiées pour refléter, au plus juste, les réalités appréhendées. Pour débiter la recherche, il s'agira d'admettre une proposition organisationnelle d'après l'analyse descriptive déjà avancée, mais l'objectif de l'étude est surtout de définir ensuite, à la lumière de la communication mise en évidence, les principes actuels de cette organisation et leur possible évolution.

L'hypothèse organisationnelle à partir de laquelle se construira l'exploration des interactions de la sphère théâtrale, retient l'existence de huit agents regroupés en quatre champs fondamentaux : le texte (auteurs et éditeurs), la scène (metteurs en scène, acteurs et directeurs), la salle (médiats et public) et les finances (production privée, mécénat et pouvoirs publics). A partir de ces neuf éléments et de l'analyse de leurs interactions, il va s'agir de modéliser la communication de la sphère théâtrale.

« L'origine de la notion de modèle est technologique et renvoie à l'idée de maquette, de reproduction miniaturisée d'un objet ou d'un processus. [...] En sciences humaines, [...] on a tendance à considérer les modèles comme étant d'abord de l'ordre de la représentation schématique, c'est-à-dire d'une représentation constituée de figures géométriques qui décrivent et illustrent de manière réductrice, simplifiée et fonctionnelle les traits essentiels d'un objet, d'un système ou d'un processus. [...] Un modèle ne représente que certaines caractéristiques de l'objet ou du phénomène étudié. Ces caractéristiques sont énoncées sous la forme d'un ensemble de propositions systématiques relatives aux observations et aux mesures faites sur certains aspects d'un objet ou d'un phénomène. Un modèle est toujours plus simple que l'objet, le phénomène ou le processus qu'il est supposé représenter et expliquer. C'est un moyen servant tant à la représentation qu'à l'étude d'un phénomène. C'est également un outil intellectuel ou concret, qui est provisoire en ce sens qu'il est susceptible d'être transformé ou rejeté compte tenu de l'évolution des connaissances et de la compréhension de ce qu'il représente. »²

Cette définition de Gilles Willett énonce clairement les grands principes et les limites d'une modélisation. Un modèle simplifié pour être un outil d'explication et de réflexion. Il ne prétend jamais refléter la réalité mais l'*interpréter* pour poursuivre l'analyse dont il ne marque qu'une étape. L'idée de modélisation implique donc une réduction (simplifier c'est se défaire des subtilités, des particularismes) des phénomènes étudiés. Modéliser c'est traduire. Faire le deuil de nuances, se détacher inévitablement de l'objet d'origine dans un écart, c'est l'enjeu, qui doit être fécond. La modélisation est un éloignement qui vise à éclairer. Une mise à distance qui permet une mise au point (le théâtre connaît bien les vertus de ces mouvements



1. La Communication modélisée, sous la direction de Gilles Willett, ERPI, 1992, p.10

2. La Communication modélisée, sous la direction de Gilles Willett, ERPI, 1992, p.31-32

d'optique). L'objectif est donc de réussir à construire une modélisation qui soit une réduction *et* une illumination.¹

Trois des quatre grandes fonctions habituellement assignées aux modèles devront être assumées par les propositions qui peu à peu se construiront. Si la fonction de mesure ne semble pas ici pertinente, les fonctions organisatrice, heuristique et de prévision semblent, elles, essentielles.

« La fonction organisatrice sert à la structuration et à l'établissement de relations entre des concepts, entre des observations ou entre des données pour constituer une représentation significative et explicative d'un phénomène ou de l'un de ses aspects. La fonction heuristique consiste à faire découvrir de nouveaux faits, de nouvelles relations, de nouvelles explications ou à énoncer une nouvelle théorie. La fonction de prévision permet de prévoir avec une plus grande probabilité et une meilleure certitude différents comportements ou différentes situations. »²

La modélisation que cette étude voudrait construire, servira tant à expliciter les phénomènes observés, qu'à concevoir de nouvelles explications, à explorer des phénomènes trop ignorés et à envisager en dernier ressort une projection à moyen terme du réseau. C'est donc dans une perspective essentiellement cognitive - par opposition aux modèles prévisionnels, décisionnels ou normatifs - qu'il s'agira de schématiser les propriétés structurelles et fonctionnelles du réseau théâtral.³

Le modèle proposé, composé en fait de plusieurs modèles qui rendront compte de plusieurs lieux du système, s'inspirera essentiellement des travaux d'Abraham Moles publiés à la fin des années soixante, qui ont marqué la modélisation en sciences humaines. Ses principes schématiques fondés « sur la méthode cybernétique et le structuralisme » étaient essentiellement destinés à « dégager des hypothèses heuristiques, c'est-à-dire qui permettent de mieux comprendre les mécanismes socioculturels de la société »⁴, de telle sorte que puissent être projetés les éléments essentiels d'une politique culturelle.

S'il est impossible de reprendre ici les recherches de Moles sur la sociodynamique de la culture, il convient néanmoins de mentionner leur importance dans la compréhension de la structuration du champ culturel entre les administrés qui sont essentiellement appelés à consommer en silence, les administrateurs qui organisent et se servent de la production des créateurs qui, eux, ont en charge l'activation du système grâce à l'introduction de la nouveauté.

Moles a ainsi beaucoup insisté sur le rôle des mass média qui polarisent la culture sociale « mosaïque » en filtrant les éléments créatifs et a même forgé une analyse politique des doctrines socioculturelles des communications de masse. Ses travaux prouvent qu'une approche systémique du champ culturel permettait, à la fin des années 60, d'aiguiser précocement le regard sur des phénomènes qui, depuis, ont effectivement pris une ampleur considérable. Abraham Moles, s'il en était besoin, invite à prolonger ses re-

-
- ■ ■ ■
1. Voir Daniel Parrochia, « Quelques aspects épistémologiques et historiques des notions de "système" et de "modèle" » in La Modélisation confluent des sciences, CNRS, 1990, p.215 à 233. Daniel Parrochia étudie en particulier les limites de la modélisation : limites de l'analogie, limites de découpage et limites de représentativité. Quant à l'illumination, il laisse aux "spécialistes" le soin de la mesurer : « Au-delà des polémiques locales, la question de fond me semble être la suivante : est-ce que l'idée d'introduire une dynamique sous-jacente aux morphologies considérées est toujours le plus court chemin pour fournir une explication ? C'est une question qui ne peut être résolue de manière globale par l'épistémologue et qui ne peut l'être que de manière locale et par les spécialistes des différents domaines considérés. » (p.227)
 2. La Communication modélisée, sous la direction de Gilles Willett, ERPI, 1992, p.34
 3. Voir La Communication modélisée, sous la direction de Gilles Willett, ERPI, 1992, p.34-35 et Bernard Walliser, Systèmes et modèles, Seuil, 1977, p.194 à 202, le chapitre intitulé « Construction d'un modèle cognitif ».
 4. La Communication modélisée, sous la direction de Gilles Willett, ERPI, 1992, p.369

cherches dans des domaines plus particuliers¹, et justifie donc la présente entreprise de modélisation.

Les schémas développés au fil de l'étude reprennent la simplicité graphique de ceux de Moles : une cartographie dans laquelle figurent les agents du système d'une part et leurs liaisons fonctionnelles d'autre part (voir fig.2 page suivante). Pour permettre la lisibilité sans sacrifier la pertinence, les grandes catégories de relations recensées (et différenciées) y sont au nombre de trois : les flux financiers, les actions influentes de type stimulation productive (discours, œuvres, objets) ou comportementale (écoute, réaction) et les actions influentes de type sélection (choix parmi les partenaires et les productions des partenaires).

La situation de chaque agent sera successivement étudiée pour définir les fonctions et les contraintes qui fondent son espace d'activité et dessiner ainsi l'ensemble de ses relations centrifuges et centripètes. Devant la complexité de chacune de ces situations, deux modèles pour chaque agent synthétiseront d'une part les fonctions et d'autres part les dépendances rencontrées. Au terme de l'examen des quatre champs de la sphère théâtrale, les forces dégagées se répondront les unes aux autres et construiront un réseau dynamique. A partir de cette imbrication des différents schémas, il s'agira alors de dessiner les principales artères de transmission dynamique et d'analyser les conséquences de la prééminence de certaines trames du réseau. De l'analyse de ces flux dominants, il sera possible de dégager quelques enseignements fondamentaux et d'imaginer l'avenir de la rencontre théâtrale.

Au-delà de l'émergence des circuits prépondérants, l'analyse réticulaire permettra en effet d'isoler quelques concepts-clés aux points d'articulation sensibles. Les rouages de la mécanique seront ainsi soulignés, de sorte que les principes majeurs de son fonctionnement puissent apparaître distinctement. Le dessin de ce réseau devrait permettre de poser rigoureusement les grandes questions qui agitent depuis de nombreuses années le milieu théâtral : dans quelle direction le rapport d'échange entre l'offre (spectacles produits) et la demande (désir de théâtre et capacité d'assister à une représentation - pour ne pas employer le terme de pouvoir d'achat qui est trop réducteur au seul facteur économique) entraîne-t-il la création ? Dans quelle mesure la qualité des productions est-elle menacée ? Le débat esthétique a-t-il encore sa place dans un système qui privilégie la médiatisation et la rentabilité ? A quelle ambition sociale, la rencontre dramatique peut-elle encore s'accrocher ? De quelle idée politique l'art théâtral a-t-il besoin ?

Autant d'interrogations graves qui trouveront des éclairages peut-être différents de ceux habituellement rencontrés, du fait même de la globalité de la réflexion réticulaire.

« Le modèle, comme outil de description, de représentation et d'analyse, constitue un moyen de découvrir de nouvelles relations, d'établir de nouveaux faits, d'énoncer de nouvelles hypothèses, de définir des méthodes novatrices d'intervention, de corriger certaines erreurs ou insuffisances par rapport à la perception et à la compréhension d'une partie du réel, et enfin de prévoir, si cela est possible, le cours des événements. »²

■ ■ ■ ■

1. Voir les études regroupées dans un ouvrage dirigé par Philippe Dujardin : *Du groupe au réseau* : réseaux religieux, politiques, professionnels, CNRS, 1988. Les politologues, les sociologues, les historiens qui ont conduit ces études (présentées lors d'une table ronde tenue à l'université Lumière Lyon II en 1986) reprennent, sans s'y référer parfois, l'analyse structurale et fonctionnelle développée par Moles dans le champ culturel, en y intégrant le concept plus récent de réseau.
2. *La Communication modélisée*, sous la direction de Gilles Willett, ERPI, 1992, p.33

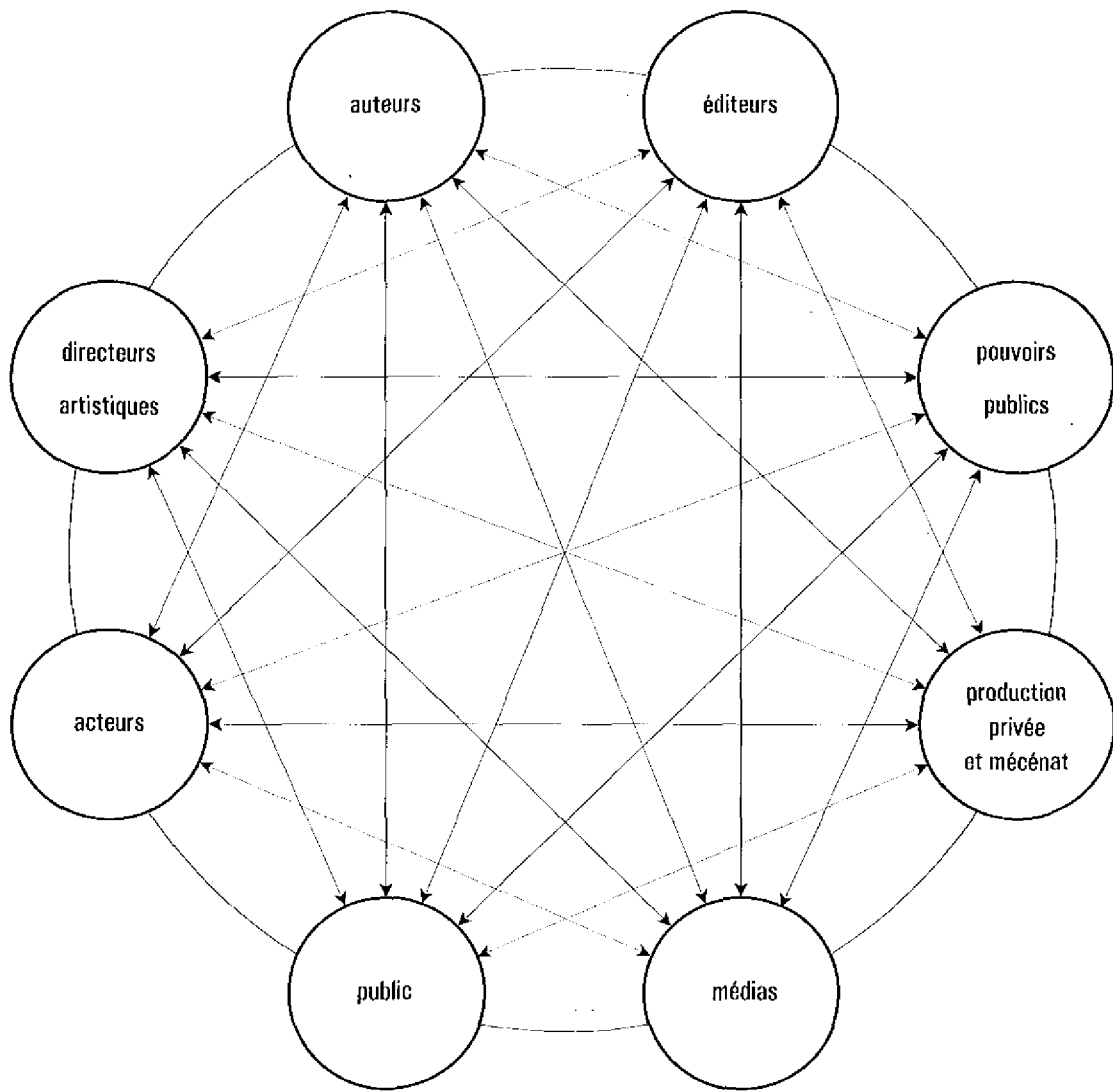


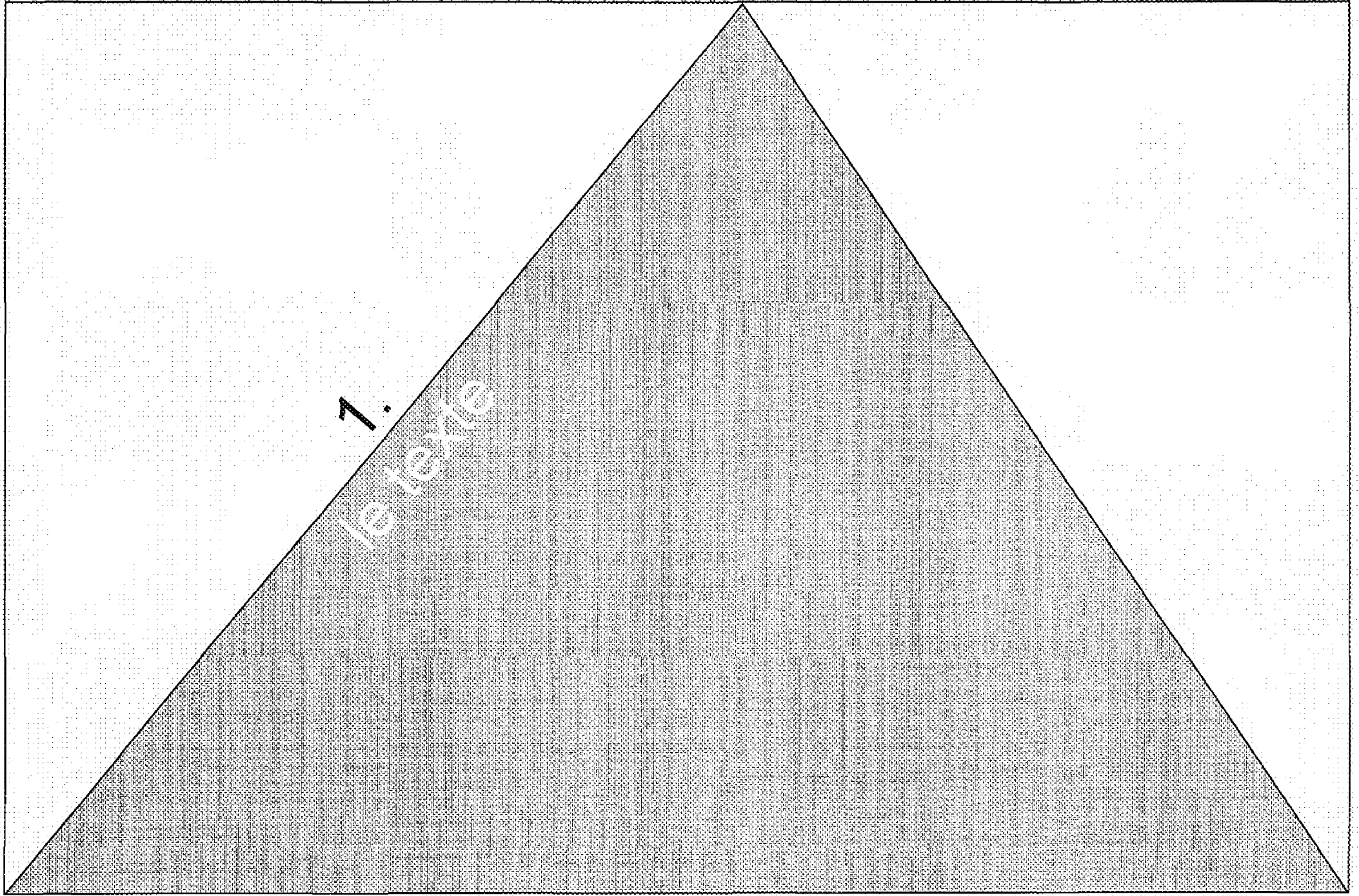
fig. 2 les partenaires de la création théâtrale

S'il est déjà présomptueux de dégager un diagnostic quant à la situation actuelle de la création dramatique, il serait illusoire de prétendre apporter des réponses intangibles. Rien n'empêche toutefois de proposer des pistes de recherche qui, à défaut d'être nécessairement originales, ne trouvent peut-être pas dans les acteurs de la sphère théâtrale une attention suffisante. L'œil a toujours tendance à se focaliser sur les failles, les carences, les scandales, en s'écartant des territoires qu'il faudrait, précisément, sortir de la tiédeur ou de l'oubli.

La problématique générale de cette étude sera ainsi de dégager d'une part les points de faiblesse qui perturbent ou menacent la dynamique de la création théâtrale, mais aussi, et peut-être surtout, de souligner les points d'impulsion qui ne reçoivent pas toute l'énergie nécessaire à la vitalité de l'art dramatique.

En 1928, Lucien Dubech publiait La Crise du théâtre¹, signe parmi d'autres que le théâtre inquiète toujours ses adeptes. Dans cet ouvrage, hormis les quatrième et cinquième parties consacrées à Jacques Copeau et aux prémices du Cartel, les trois premières sections s'intitulent : "le diagnostic", "les conséquences" et "les remèdes". Nihil novi sub sole... Sans doute, sera-t-il possible de retrouver, souterrainement, un tel découpage dans cette étude. Pourtant, pour répondre à l'avertissement de Jean-Marie Pradier, la démarche choisie espère aiguïser l'imagination en permettant à l'amoureux du théâtre de hausser son regard, d'élargir son champ d'observation et d'intervention, pour trouver ailleurs les moyens de défendre et de partager sa passion.

¹ . Lucien Dubech, La Crise du théâtre, Librairie de France, 1928



1.
le texte

1. le texte

J'ai pas écrit ça avec la main ou avec la tête ou avec la queue, mais avec tous les trous du corps. Pas d'écriture à plume, mais d'écriture à trou. Rien qui s'brandit et tout qui s'ouvre. Avec les trois sphincters nommés plus haut. C'est du texte à trou d'air féminin, vide, oral, ouvert, creux, ça appelle l'acteur au secours. Jet aspiré, trou d'air premier.

Faire des paroles de théâtre c'est préparer la piste où ça va danser, mettre les obstacles, les haies sur la cendrée, en sachant bien qu'il n'y a que les danseurs, les sauteurs, les acteurs qui sont beaux... Hé les acteurs, les actrices, ça brame, ça appelle, ça désire vos corps ! C'est rien d'autre que le désir du corps de l'acteur qui pousse à écrire pour le théâtre. Est-ce qu'on l'entend ? Ce que j'attendais, ce qui me poussait ? Que l'acteur vienne remplir mon texte troué, danser dedans.

Valère Novarina, Lettre aux acteurs, 1986. (P.O.L, 1989, p.19)

1. les auteurs
2. les éditeurs

l'offrande et le repli

Nul n'oserait sans doute contester que la place du texte dans la création est primordiale. Antoine Vitez affirmait à Danièle Sallenave en 1976 que pour faire théâtre « il faut passer par quelque chose qui est l'écriture »¹, confiant ainsi l'origine du geste dramatique à l'écrit. Paradoxalement, dans ce même entretien, Vitez introduisait une formule tonitruante qui, quant à elle, déstabilise en apparence le projet même d'écrire pour la scène : il avouait désirer « faire théâtre de tout ». Ainsi, en un seul propos, il valorisait absolument l'écriture tout en niant la nécessité d'écrire *pour* le théâtre². Si le “théâtre-récit”, bien qu'évacuant la notion de “pièce de théâtre”, magnifiait la présence du texte, d'autres aventures théâtrales radicales ont spolié sa fonction. Du théâtre d'intervention aux happenings, des matchs d'improvisation au “théâtre d'images”, le texte n'a cessé d'être remis en cause. Mais, en réalité, toutes ces expériences ne faisaient souvent que l'interroger en creux³. S'absenter de l'écrit, c'est déjà produire un geste, porter un regard sur l'objet scriptural. Du reste, même dans ces initiatives, le texte a toujours refait surface sous une forme ou une autre : commentaire, canevas ou trace ultime. La création collective joue parfois le pari de l'improvisation pour, in fine, édifier un texte. Phénix. Même malmené, le rédigé survit, renaît de ses cendres.

Pourtant le travail de l'écrivain de théâtre est manifestement soumis à une douloureuse situation qui tend à dévitaliser l'écriture. Qu'il s'agisse de faire connaître ses pièces, de les faire monter, de les faire éditer, d'être rémunéré correctement en échange de ses lignes, le parcours de l'auteur dramatique est semé d'embûches et de désillusions même si depuis une poignée d'années, de multiples initiatives sont venues modifier un environnement notoirement hostile au travail de l'écriture.

-
- ■ ■ ■
1. Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Gallimard, 1991, p.199-200. (extrait d'un entretien avec Danièle Sallenave, *Diagraphe*, n°8, avril 1976).
 2. La présence du texte - de la parole - au théâtre ne cesse d'être objet de débat (après comme avant Vitez), quant à son origine, ses particularités, ses qualités absolument propres : voir Rezvani, « Vraiment, faire théâtre de tout ? » in *Du théâtre*, hiver 1996, p.3 à 5 et Daniel Lemahieu, « “Faire théâtre de tout” » in *Du théâtre*, hiver 1996, p.5-6.
 3. Voir Luis Matéo, *Le Théâtre en France depuis 1968 et la poussée du conteur*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Université Paris VIII, 1987, tome I, p.109 : « il est vrai que la création collective notamment pour le Living Theatre est née du désir d'en finir avec le langage discursif pour laisser place à la scène, au corps, pour restaurer « la vie et la chair ». Toutefois, la plupart du temps, l'écriture collective suppose un texte “définitif” ou plutôt un texte retranscrit à partir duquel la liberté d'improviser du comédien jouera. En principe, une ou deux personnes sont pressenties pour parachever le dialogue et lui donner une unité de style. On voit donc comment l'écriture du spectacle devient une écriture à part entière (texte et corps) dans un va-et-vient entre la scène jouée et la parole écrite, entre le jeu et le dialogue transcrit. »

Il ne s'agira pas de savoir si une pénurie de "bons" auteurs a entraîné cette dangereuse situation ou si la carence structurelle de soutien à l'écriture a provoqué une désaffection des auteurs pour le texte de théâtre. Ces débats sont interminables et occultent finalement la concomitance fascinante des multiples pressions qui définit l'espace de l'auteur.

Comme toute aventure artistique, l'écriture n'est pas la résultante programmée d'une série d'équations. Quel être naïf oserait prétendre expliquer, par une arithmétique savante, la naissance d'un objet écrit ? Force est d'admettre que le secret de la création est inviolable, un mystère sans dénouement, une énigme sans solution. Cette alchimie souterraine, qui atteste de l'infini humain, ne peut être un lieu d'analyse réticulaire. En revanche, les motivations, la nature des forces qui entraînent un être à rédiger, à assembler des mots en vue de leur profération, méritent d'être explorées. A défaut de répondre au comment, il faut interroger le pourquoi de l'écriture.

Ecrire sépare du monde. L'écrit matérialise l'existence d'un être. Il le déplace, le retranche. Il identifie une parole. En cela, l'écriture est toujours un repli sur soi, une épreuve personnelle, une aventure singulière et, dans le même temps, un don, une offrande, la proclamation - c'est-à-dire la divulgation - d'une vie intime. L'accouchement des mots fissure le monde : écrire, c'est écrire pour soi, dans une quête de soi-même, et écrire pour les autres.

Plus spécifiquement, écrire du théâtre stigmatise cette fracture du fait même que la parole est extériorisée par une autre médiation que la seule lecture. Le texte est repris en charge par un/des lecteur(s) face à des spectateurs - placés dans un contexte collectif et non plus individuel - qui ne verront peut-être jamais les caractères imprimés, pour qui une partie même du texte écrit (les didascalies) restera probablement cachée.

Ecrire du théâtre est impur¹. La relation d'émission et de réception que cet art sous-tend est par nature impliquée dans un réseau de communication qui dépasse l'immédiateté de l'union auteur-lecteur. Ainsi, écrire du théâtre c'est accepter que des regards viennent troubler, révéler, parasiter la parole donnée, admettre que la fissure entre soi et le monde s'élargisse. Ecrire du théâtre, c'est s'exposer. L'auteur construit une image de soi à travers une mise en scène qui lui échappe², d'où l'ambiguïté fondamentale de la relation qui s'installe entre les spectateurs - médias, public, autres auteurs, pouvoirs publics - et lui. L'écrivain fait à la fois partie du spectacle et en est absent³.

-
- ■ ■ ■
1. La langue française n'offre pas de mot simple pour désigner "l'auteur de théâtre". Il n'existe guère que l'ambigu "dramaturge" qui vient de l'allemand. Comme si cette fonction ne pouvait s'assumer seule, détachée de son environnement scénique. Du reste, il est quasiment nécessaire de spécifier « de théâtre » pour qualifier correctement les composantes de cet art : de l'acteur/de/théâtre au metteur/en/scène, de la pièce/dé/théâtre au public/de/théâtre en passant par la critique/dramatique, il n'y aurait guère que le souffleur (désormais disparu) et le régisseur (aujourd'hui : général ? technique ? lumières ? son ?) qui ont pu prétendre échapper à l'assemblage. Alors que l'art dramatique s'est forgé un lexique propre et extrêmement riche, force est de constater que ses éléments principaux ne sont toujours pas signifiés par un terme unifié.
 2. Il est troublant de remarquer que lorsqu'un auteur est également metteur en scène, un dédoublement s'opère au point que le metteur en scène dit n'avoir aucune pitié pour l'auteur. Comme si l'auteur écrivait effectivement indépendamment de la seconde phase d'élaboration de l'œuvre scénique.
 3. Si le metteur en scène est parfois tenté de venir saluer avec ses comédiens à la fin du spectacle, cet usage problématique est presque systématiquement proscrit pour l'auteur. Lorsque, par exception, il monte sur la scène - sans être lui-même comédien ou metteur en scène du spectacle -, il est singulier de constater qu'il ne s'y sent pas à sa place. Jean Genet n'aurait même, selon les témoignages, jamais assisté à une représentation de l'une de ses œuvres.

Il jouit sur la bible d'une place singulière, délimitée, d'un espace circonscrit, il bénéficie dans la collectivité d'un statut social particulier, mais, ce n'est que par l'intermédiaire du travail sur son texte qu'il est objet d'attention. L'auteur est donc étroitement dépendant des artistes de la scène.

L'écriture au contraire du spectacle n'est pas éphémère. Si l'auteur se débat donc dans des relations contemporaines, il est aussi le seul à pouvoir opérer la rencontre entre soi et l'infini universel. Ecrire, c'est débattre avec le beau, engager une recherche esthétique, se mesurer à l'éternel. Dialoguer fictivement avec les générations à venir. La figure de l'auteur de théâtre est donc double : elle s'inscrit dans la finitude de son environnement et s'en extrait pour rejoindre le hors-temps.

L'écriture s'échappe de l'instant de sa naissance - le théâtre - dès lors que l'édition l'immortalise - le livre. Mais le livre n'est souvent lu que lorsque la profération est accomplie. L'existence du texte de théâtre est soumise à sa mastication, sa pérennité à son impression.

1.1. les auteurs

« Toute mise en représentation d'un spectacle débute par la lecture. A la base, il y a un texte et un homme devant ce texte, médiateur entre auteur, acteur et public. »¹ Gabriel Garran laisse ainsi résonner le joyau essentiel que l'homme de plateau qu'il se plaît à être, respecte par-dessus tout : le texte. L'histoire du théâtre est le témoin de la prééminence de cette conception de l'art théâtral pourtant malmenée depuis quelques dizaines d'années. Si, comme le rappelle Denis Guénoun dans Le Théâtre est-il nécessaire ?², l'art du théâtre n'était, jusqu'au XVIII^e, que l'art de l'écriture dramatique, le développement de la réflexion sur l'art de la scène a modifié le rapport de l'auteur de théâtre avec la représentation jusqu'à éloigner de plus en plus le théâtre de l'écriture qui lui est destinée. Entre le médiateur idéal que définit Gabriel Garran et le metteur en scène affranchi - « Le metteur en scène est un accoucheur auquel il arrive de se prendre pour le père » écrit Coc-teau³ -, l'auteur cherche souvent sa place au sein d'une sphère théâtrale qui ne le porte plus au premier rang de ses intérêts.

Jean-Loup Rivière, dans une lettre violente adressée aux jeunes met-teurs en scène du Festival International de Théâtre Universitaire de Nan-terre, laissait récemment jaillir sa saturation devant le dédain général des metteurs en scène pour les pièces de théâtre :

« Ce qui m'intéresse, moi spectateur, c'est que si vous me faites venir dans un théâ-tre, c'est pour participer à la découverte de ce que le théâtre possède en propre. Le propre du théâtre, ce qui n'appartient qu'à lui, ce qui sans lui n'aurait pas lieu. Et ça, c'est le poète de théâtre qui l'a tramé. Ce propre, il l'a enveloppé, il a construit un dispositif au cœur duquel il faut l'aller chercher. C'est à ce spectacle que je viens as-sister, à cette dépliure opérée pour moi par des acteurs. Bon, très bien, direz-vous, mais c'est quoi ce "propre", et, finalement, c'est quoi le "théâtre" ? Grande question, insoluble, grandiloquente, métaphysique ?... Non, question simple, il suffit de regar-der ce qui se passe : des gens entrent et sortent ; ils parlent. Et des écrivains vont broder sur ce motif, entrer, sortir. Et alors ? entrer, sortir, ça veut dire quoi ? Ça veut dire rester ou partir, se réunir ou se séparer, se combattre ou s'aimer, s'ignorer ou se parler, c'est-à-dire tout ce qui fait la vie des humains. Et mon corps impatient de spectateur immobile va être ému à ce spectacle où se reflète ma vie d'humain, en-trer, sortir. C'est la capacité de produire cette émotion-là que le théâtre possède en propre. Et tous les écrivains de théâtre, pas les romanciers, pas les musiciens ou les peintres [...] ont brodé et brodent là-dessus. [...] Ce sont les écrivains de théâtre qui vous emmèneront au théâtre, ce sont eux qui feront de vous des artistes de théâtre. »⁴

■ ■ ■ ■

1. Philippe Madral, Le Théâtre hors les murs, Seuil (Théâtre), 1969, p.52
2. Voir Denis Guénoun, Le Théâtre est-il nécessaire ?, Circé, 1997, p.60 à 62 : « C'est le XVIII^e siècle qui, ouvrant l'âge de l'esthétique, recevra de ses avant-coureurs cette nouvelle dualité et la chargera de son dynamisme. Prenons-en pour témoins trois brefs ouvrages, qui font ensemble une sorte de concert : Le Comédien, de Rémond de Sainte-Albine, L'Art du théâtre, de François Riccoboni, et Le Paradoxe sur le comédien, de Diderot. Textes qui, à quelques années d'intervalle, se donnent tous trois pour objet, et tentent de le penser pour lui-même, à distance des personnages qu'il anime, ce qui est neuf : Sainte-Albine et Riccoboni insistent tous deux sur cette extrême nouveauté. A cet égard, le plus significatif est évidemment celui de Riccoboni : écrit d'acteur, qui revendique le point de vue de l'acteur - on est clairement passé à une autre époque. [...] L'ouvrage se donne ainsi comme manuel, pratique et raisonné, pour l'apprentissage du jeu. Ce point de vue innovant n'est pas sans conséquences. Car le texte s'intitule L'Art du théâtre - et le titre vaut comme revendication. Le Journal de Trévoux en fera reproche à l'auteur, l'expression "art du théâtre" étant reçue pour désigner l'activité d'écriture et la composition des pièces, selon l'usage attesté chez d'Aubignac, Corneille, et tous les auteurs du temps. Or, Riccoboni se rebiffe. « J'aime à me servir des termes propres. Si j'avais donné dans un ouvrage les règles de la composition théâtrale, je l'aurais appelé Poétique du théâtre », répond-il. L'art du théâtre est donc à distinguer de sa poétique. Désormais, faut-il dire : chez d'Aubignac, les deux objets se confondaient. Mutation profonde, irréversible, non seulement de la détermination de l'art, mais du sens même du mot théâtre : « J'ai traité l'art de représenter sur la scène. C'est l'art particulier du théâtre ». Le théâtre n'est plus l'art d'écrire en vue de la représentation, mais l'art de représenter ce qui a été écrit. Déplacement de première importance, qui contient en lui, avec l'autonomie de la pensée du jeu, toute l'émergence de la mise en scène. »
3. Cité par Michèle Vessillier-Ressi (La Condition d'artiste, Maxima, 1997, p.122).
4. Jean-Loup Rivière, « Lettre aux metteurs en scène - sauf un - des spectacles du 4^e Festival International de Théâtre Universitaire à Nanterre » in Registres, Editions Médiannes , n°2, juin 1997, p.13-14

Son invective naît d'une conviction : écrire pour le théâtre c'est penser la langue, son usage, en fonction de circonstances de production - d'adresse -, c'est projeter une forme qui interroge la profération et ses rapports à l'espace, au temps, au corps. C'est être poète pour que l'art de représenter plonge le verbe dans le révélateur scénique.

Le débat qu'il soulève - la nécessité du recours aux pièces ou aux textes (voire à l'image) - peut au moins fêter ses trente ans et n'est pas prêt de s'éteindre. Chaque camp a ses arguments que Marie-Christine Autant-Mathieu reprend dans un article¹ fourmillant de références (elle cite Michel Gheude, Jean-Marie Piemme, René Kalisky, Robert Pinget, Gildas Bourdet, Brigitte Jaques, Daniel Mesguich, Bernard Chartreux, Michel Vinaver, Heiner Müller...), qui reflète l'extraordinaire « pluralité des écritures »² et des points de vue sur les rapports entre théâtre et verbe. Chacun défend sa conception du langage qui permet au théâtre de se déployer avec puissance. Si les uns estiment que le théâtre se perd à trop vouloir s'éloigner du verbe et de son écoute, les autres ne se satisfont plus d'une autorité de la pièce qui fige les horizons de la représentation. Tous s'accordent en fait à admettre que le texte dédié au théâtre ne peut plus se penser comme il y a seulement cinquante ans. Tous constatent que le désir de résistance exprimé par la scène à l'endroit de l'écriture et l'affirmation virulente de son autonomie ont profondément bouleversé le champ de l'auteur dramatique.

Il est désormais, après des siècles de traditions relativement figées³, au cœur de cet écart historique entre la poétique et le jeu. Il doit à présent revendiquer la préexistence de son art sur celui de la scène tout en supportant une dépendance de plus en plus lourde vis-à-vis de la représentation et de ses artisans. Plus que jamais, l'auteur doit, grâce à ses textes, séduire ceux qui les couronneront de leur saisissement. Séduire par son audace ou par son acceptation des contraintes, séduire par sa démesure ou par sa modération, séduire par sa malléabilité ou par sa radicalité. Il n'est pas question de disséquer toutes les tendances qu'a historiquement provoquées cet environnement artistique - l'entreprise a déjà été menée et exposée -, mais de mesurer les implications de ce nouveau cadre sur la condition de l'auteur et sur la fortune de son œuvre.

S'interroger sur la situation de l'écrivain dramatique, c'est observer le sort de ses pièces. Observer leur entrée dans la bibliothèque géante qui recèle leurs aînées, dans la collection inépuisable des instants de théâtre. Pour comprendre le statut de l'auteur, ses fonctions, ses contraintes, il convient en premier lieu de creuser la question des désirs et celle de leur confrontation aux réalités sociales. Être auteur, c'est être en effet la proie des influences multiples qui ne manquent pas d'envahir la conscience créatrice. Plaire, penser, provoquer, subvenir à ses besoins, répondre aux avances, aux commandes... Autant de circonvolutions que le dramaturge expérimente. Autant de douleurs, de désillusions et d'espoirs :

« L'auteur est seul et se veut seul. Pour qu'on veuille de lui, il faut qu'on ait envie de lui. Ma première pièce passe dans l'infini-auto-destructeur. Elle meurt et brûle avec vingt autres pièces qui lui feront suite. [...] Soyons joué, aimé dans l'instant, chose

-
- 1 . Marie-Christine Autant-Mathieu, « Auteurs, écritures dramatiques » in *Ecrire pour le théâtre : les enjeux de l'écriture dramatique*, CNRS, 1995, p.13 à 17
- 2 . Marie-Christine Autant-Mathieu, « Auteurs, écritures dramatiques » in *Ecrire pour le théâtre*, 1995, p.28
- 3 . Bien qu'il soit évident que la forme de l'écriture théâtrale a considérablement bougé du début du XVIII^e à la fin des années quarante, il n'en reste pas moins qu'un certain nombre de règles fondamentales et spécifiques (utilisation des didascalies, distribution du texte dialogué) ont été continuellement suivies avant d'être violemment remises en cause au point que c'est presque aujourd'hui plus l'auteur que la forme qui indique, à l'extérieur de son texte, que celui-ci est destiné à la scène. La spécification de l'identité d'un texte ne peut plus s'arrêter aux techniques d'écriture utilisées.

fugace qui s'en va avec le vent, n'a que le temps de sa durée, change tous les soirs, prend ou perd des couleurs et perd de l'amour ou en découvre. Parce qu'au théâtre, on est complètement seul et toujours avec une équipe. Aimé avant, parfois follement, puis quand ça commence, haï, rejeté, paillardonné. »¹

Ce témoignage de Serge Ganzl condense assez bien le tableau que brosse Michèle Vessillier-Ressi de la condition d'artiste dont elle fait le titre de son récent ouvrage. Tous ceux qu'elle a pu interroger décrivent une existence artistique difficile, exaltante mais sombre, passionnée mais amère. Comme si l'auteur de théâtre ne se sentait pas reconnu pour ce qu'il est, comme si son évidente importance dans la création était bafouée, utilisée puis balayée. Sans doute cette situation n'est-elle pas entièrement spécifique au monde théâtral ; il n'en reste pas moins que, chiffres à l'appui, les auteurs de théâtre semblent marginalisés. Malgré le grand nombre de textes qui s'écrivent chaque jour, malgré le volume record dans les années quatre-vingt-dix de créations théâtrales, les auteurs dont l'écriture théâtrale est la première activité rémunératrice ne représentent, selon l'AGESSA (l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs), que 2,28% de l'ensemble des auteurs (audiovisuel, cinéma, illustrations de livres, livres, logiciels, musique, photographie et traduction)². Une part bien réduite pour un secteur prestigieux, reconnu et aidé.

C'est en tentant de cerner les responsabilités du réseau des partenaires, c'est en démêlant autant qu'il est possible la profusion de fils qui tissent la toile dans laquelle vient se prendre l'auteur, que pourront se dévoiler les raisons de ces circonstances moroses.

■ ■ ■ ■

¹ . Serge Ganzl cité par Michèle Vessillier-Ressi (*La Condition d'artiste*, Maxima, 1997, p.122-123).

² . Voir Michèle Vessillier-Ressi, *La Condition d'artiste*, 1997, p.349.

1.1.1. de l'éternité des textes et de la finitude des auteurs

Daniel Mesguich s'étonne que soit employée l'expression de théâtre contemporain n'y voyant là qu'un pléonasme ridicule. Le théâtre est par nature immédiat.¹ Sans doute sa remarque est-elle fondée mais elle ne doit pas pour autant occulter l'espace de l'auteur : l'écriture contemporaine est une réalité. D'ailleurs Daniel Mesguich, tout en niant la différence entre textes anciens et textes nouveaux, ne peut s'empêcher d'évoquer la tradition liée aux premiers et la virginité liée aux seconds.

L'auteur dramatique est, plus encore que le romancier ou le poète, déchiré entre sa condition de mortel et l'éternité de sa production. Autant un éditeur (en dehors de ses collections de poche) est pratiquement condamné à ne publier que des romans inédits (si l'on excepte les quelques rééditions d'ouvrages introuvables), autant un metteur en scène a la possibilité de ne consacrer son énergie qu'à des pièces classiques. La concurrence entre l'écriture en train de naître et l'écriture achevée - répertoriée - est donc plus âpre encore dans le domaine théâtral - même si pour le livre également, en dernier ressort, c'est bien le lecteur qui tranche : lorsqu'il opère le choix de l'objet à lire, il sélectionne parmi la masse globale des écrits, il fouille la mémoire, l'étendue de la production, des origines au présent.

Ecrire du théâtre, c'est implicitement se confronter au passé, s'interposer. Pourquoi continuer à donner du texte pour la scène lorsque Sophocle, Shakespeare et Koltès ont fracturé les murailles ? Quelle folie peut laisser croire à l'auteur vivant qu'un metteur en scène préférera son verbe à celui des illustres aînés ? L'idée même de devoir rivaliser avec des textes totémiques paraît insupportable. Ils font peser sur l'écriture une dépendance irréfutable. Edward Albee, à propos de Beckett constatait : « il aura joué un rôle considérable ; il a transformé la nature même de l'œuvre dramatique... Après lui, le théâtre ne pouvait plus être le même qu'avant. »² Le poids des influences de textes majeurs sur leurs cadets est tel que les histoires du théâtre se plaisent à dégager des cycles d'écriture ou plus modestement des familles d'auteurs.³ Pourtant, quelques figures de l'espèce s'entêtent à paraître face au tribunal. Elles sont la preuve que l'intention créatrice n'est pas absolument déplacée. Se convaincre que l'acte démiurgique est toujours opportun : voilà l'impulsion initiale indispensable à toute nouvelle aventure théâtrale. Cette opportunité est même parfois défendue violemment, conçue comme une attaque aux médiocrités du passé. Dans sa préface de 1955 à l'édition de *La Parodie*, Arthur Adamov s'expliquait ainsi : « Ecceuré par

1. « Je crois qu'il n'y a de théâtre que contemporain. La classification auteur mort/auteur vivant ou auteur classique/auteur contemporain, je n'ai jamais bien compris la différence. Ce que je sais, c'est qu'il y a un texte et que ce texte peut avoir deux cents ans ou cinq minutes. Ce ne sont pas les mêmes d'ailleurs : quand on monte un texte qui a deux cents ans, on monte toute une tradition ; quand on monte un texte qui vient d'être écrit, on monte cette écriture-là, sur la page blanche. C'est donc un autre rapport à l'écriture. Mais ça n'empêche pas que le théâtre soit contemporain. D'ailleurs dire que le théâtre est contemporain est une tautologie. Y a-t-il un théâtre qui ne soit pas contemporain ? C'est tout de suite le théâtre, évidemment. C'est même ce qui fait le théâtre. » Daniel Mesguich in « Avignon 94 », soirée conçue par Isabelle Mestre, Fabienne Pascaud et Yvon Davis, Co-production La Sept/Arte, 1994 (diffusion sur Arte le 2 août 1994).

2. Edward Albee cité par Geneviève Serreau dans *Histoire du "nouveau théâtre"*, Gallimard (Idées n°104), 1966, p.164

3. Voir par exemple Jacqueline de Jomaron dans *Le Théâtre en France : de la Révolution à nos jours*, tome 2, Armand Colin, 1989, p.282 : « Pirandello a, plus qu'aucun autre auteur étranger, influencé les auteurs dramatiques français. Dans son étude sur « Pirandello et le théâtre français », Bernard Dort a dépisté chez nombre d'entre eux, même si ce n'est que d'une façon artificielle et extérieure, des « éléments de la structure pirandellienne » : supériorité de la comédie sur la vie, incertitude de la personnalité, identité imposée par le regard des autres, etc. En 1957, à la suite d'une enquête menée par Arts auprès de quelques auteurs dramatiques, qui reconnaissaient tous leur dette envers Pirandello, Georges Neveux pouvait écrire : « Sans Pirandello [...] nous n'aurions eu ni Salacrou, ni Anouilh, ni aujourd'hui Ionesco, ni... mais je m'arrête, cette énumération serait interminable. » Il faudrait en effet y ajouter peut-être Jules Romains, Gantillon, Lenormand, sans parler de Camus et plus encore du Sartre de Huis clos et des Séquestrés d'Altona. »

les pièces dites psychologiques qui encombraient et encombrant encore toutes les scènes, je voulais élever ma protestation. »¹

Il existe un présent, une actualité des désirs, des souffrances. L'écoulé ne saurait manifester tous les remous que le sort jette entre les bras de ceux-qui-sont-en-train-de-vivre. L'instant dicte ses nécessités subites. Il corrige les certitudes, efface les repères absolus. Tel qui croyait en avoir fini avec l'essence, se réveille abasourdi par le caractère inefficace de sa réflexion. C'est parce que le monde ne peut se satisfaire des conclusions hasardeuses qui lui sont provisoirement soumises, qu'il cherche sous ses pas un sol qui se dérobe. L'homme, en permanence, quête un outil offrant l'assurance et la sécurité. S'interroger encore et toujours sur les réponses (hypocrites²) à émettre, se pencher sans relâche sur la question infinie du fondement de notre être : pulsion universelle qui assure à l'écriture une éternité fonctionnelle.

Mais peut-on croire qu'il est aisé, dans de telles circonstances, de s'affranchir des règles édictées, des contraintes acceptées ? Dès lors que l'ancien s'affiche crânement, l'innovation est tentée de n'être que frileuse, attentiste, névralgique. Dans l'esprit d'un auteur, la prétention de sa démarche sera d'autant plus difficile à assumer que la grandeur des siècles passés se fera oppressante. Si l'air du temps le dispensait de vouer un culte légitime aux génies ancestraux, peut-être pourrait-il, avec plus de confiance, proposer... Pour l'heure, il doit se contenter d'oser effrontément offrir l'excellence contre vingt-cinq siècles de fécondité.

L'inféodalité du théâtre se situe déjà : l'incohérence (le paradoxe) dirige l'art dramatique. Alors qu'il est puissamment éphémère, le théâtre se moque majoritairement de l'actualité en se nourrissant des vestiges, au risque de consentir à d'irréparables oublis outrageants. Il ne saurait pourtant subsister sans quérir avec acharnement l'écriture innovante.³ Le théâtre ne peut se passer du présent tout en confrontant sans relâche ce dernier au culte des reliques.

« Nous ne montons pas assez de textes contemporains, et il n'est pas d'exemple qu'un art puisse rester vivant tout en se nourrissant exclusivement des œuvres du passé. A ce train-là, le théâtre ne tardera pas à devenir un art de musée dont les traditions et les codes ne seront plus appréciés que par une poignée d'érudits. Quelque chose comme le Nô au Japon ou l'opéra chez nous. Un spectacle empaillé. »⁴

Inexorablement juxtaposée au répertoire prestigieux, l'œuvre nouvelle n'est souvent accueillie qu'avec condescendance, comme si la prudence guidait les observateurs : à quoi cela servirait-il de prendre le risque de s'enflammer pour un objet dont rien, par définition, n'assure la pérennité ? La sécurité, c'est aimer sans adorer, en gardant cette réserve stratégique qui maintient la honte ou le déshonneur à distance raisonnable. Cette condescendance est à double tranchant. Elle atténue les engouements que pourraient provoquer à juste raison les textes inédits et dévalue les éventuels débats qu'ils devraient susciter. Gêné de ne pas encourager la création con-

1. Arthur Adamov cité par Geneviève Serreau dans *Histoire du "nouveau théâtre"*, Gallimard (Idées n°104), 1966, p.69

2. L'hypocrite désigne en grec ancien le comédien, c'est-à-dire celui qui donne la réponse.

3. L'opéra, parce qu'il n'a pas su - en dehors de quelques exceptions - accueillir autant qu'il le faudrait de nouvelles écritures musicales, est devenu un art extrêmement bourgeois, souvent archéologique, muséographique. C'est essentiellement en dehors de son antre - en dehors du circuit principal de production opératique - que se sont développées des formes originales de spectacle vivant en prise avec de nouvelles écritures musicales et théâtrales. Ce sont ces formes qui marqueront l'histoire et qui marquent déjà leur temps, non pas les lancinantes reproductions de mises en scène (et de quelle médiocre qualité théâtrale...) des opéras de Mozart, Verdi ou Wagner.

4. Jacques Nerson, « Passéisme ou nécrophagie ? » in *Acteurs*, n°69, mai 1989, p.8

temporaire, le partenaire, soucieux d'adopter le bon ton, mesure ses réprobations, ses rejets, et se fonde dans une sorte de regard absent.

Il est fréquent d'entendre - comme ce fut le cas à toutes les époques - qu'il n'y a pas vraiment de grands auteurs contemporains (quelques entretiens placés en annexe témoignent de ce leitmotiv), mais il n'est jamais dit en quoi ceux qui donnent - comme un arbre fruitier - actuellement n'en sont pas. La critique se réduit à un trouble du regard, à un voile pudique. Le pudique du dédain encombrant.

La première famille de l'auteur s'étale sur des kilomètres de rayonnages. Lien multiple, débordant, impalpable et terrible. Le premier combat de l'auteur s'inscrit dans cette intégration : il y faut trouver une place singulière, garante du respect des droits élémentaires de propriété et de liberté. Eugène Ionesco, avec sa malice habituelle écrivit ainsi en 1956 un article témoignant de la perplexité dans laquelle le plongeait la réception de ses pièces, l'incohérence des références sous lesquelles étouffait son écriture. Il y indiquait : « Ce second critique déclara que je ne faisais que continuer une tradition périmée et répétais tout ce qui avait été dit et redit mille fois avant moi. On me prouva que j'étais très influencé par Strindberg. Cela m'obligea à lire le dramaturge scandinave : je me rendis compte, en effet, que cela était vrai. »¹

Witold Gombrowicz, dont les pièces de théâtre ont été écrites (par exemple : Yvonne princesse de Bourgogne, 1938 ; Le Mariage, 1953) bien avant d'être montées en France par Jorge Lavelli (respectivement 1975 et 1963), n'a jamais pu sortir de l'ornière dans lequel le "théâtre de l'absurde" l'avait placé :

« Je suis un auteur de théâtre qui n'est pas allé au théâtre depuis vingt-cinq ans, et qui ne lit pas de pièces, sauf celles de Shakespeare. Pourquoi, alors, dites-vous, critiques de différents pays : « Voilà une variante du théâtre d'Ionesco et de Beckett » ? Ou : « C'est un précurseur d'Ionesco et de Beckett » ? Ou : « C'est le théâtre moderne de l'Absurde, genre Ionesco et Beckett » ? Ou : « C'est curieux, ce n'est quand même pas du Ionesco ou du Beckett » ? Je voudrais savoir jusqu'à quand ces deux noms maudits vont dévorer toute la substance des critiques consacrées à mes pièces, servir de paravent à mon humble théâtre d'amateur. Qui n'est pas un théâtre de l'Absurde, mais un théâtre d'idées, avec ses moyens propres, ses buts propres... »²

Phénomène que Geneviève Serreau résume par cette formule : « Lorsque quelques écrivains assez puissants pour balayer les formes courantes et parler un langage nouveau ont conquis la scène, il est bien difficile à la génération qui les suit de ne pas s'inscrire, fût-ce à son insu - dans le sillage ainsi tracé. »³

Certains l'acceptent avec sagesse et résignation et payent loyalement leur dette envers leurs aînés. C'est le cas de Jean-Claude Grumberg :

« Oui, arriver derrière [Beckett], c'est très gênant. Mais, sans lui, je n'aurais pu écrire pour le théâtre. J'aurais juste pu écrire des sketches, écrire pour le cabaret. Sans lui, il aurait fallu écrire derrière ou contre Sartre, Giraudoux, Claudel, Camus, ce qui, pour moi, aurait été compliqué. Pour quelqu'un qui n'a pas une langue lyrique, qui ne veut pas écrire pour plaire comme Anouilh ou Guitry, on ne sait quel train prendre. Sans Beckett, une foule d'auteurs n'aurait jamais écrit. C'est lui

1. Eugène Ionesco, « Mes critiques et moi », Arts, 22-28 février 1956 dans Eugène Ionesco, Notes et contre-notes, Gallimard (Folio essais n°163), 1966, p.132

2. Witold Gombrowicz cité par Geneviève Serreau dans Histoire du "nouveau théâtre", 1966, p.155

3. Geneviève Serreau, Histoire du "nouveau théâtre", Gallimard (Idées n°104), 1966, p.147

l'inventeur. Il y a eu Gombrowicz avant la guerre, puis Ionesco et Beckett. On ne peut pas inventer tout le temps. Moi, je n'ai rien inventé. J'écris des pièces. »¹

L'auteur est démuné pour défendre son territoire. Son espace de liberté ne lui sera peut-être octroyé que grâce au comportement de l'autre, celui qui déplacera le manuscrit, de la bibliothèque des propositions à celle des actions.

Malgré cette servilité, le volume du théâtre écrit ne cesse d'augmenter, avec plus de vigueur encore ces dernières années. Signe que le geste théâtral inspire toujours. Son étrangeté et son évidence stimulent l'imagination. Il est même probable que si les conditions de vie de l'écriture étaient plus insupportables, le désir d'écriture dramatique serait tout aussi vif² - mais jusqu'à quel point ? Le théâtre magnétise la parole : dans sa confrontation au représenté, elle explore de nouvelles voies, apprécie son existence. Parce qu'elle y trouve les raisons de son émergence. Le théâtre justifie l'écriture, la développe, valorise l'éclosion. Et dans le même temps, en retour, celle-ci dynamise l'art théâtral, le questionne, le provoque. Déployant un langage propre, le théâtre ne cesse d'être concerné par le verbe. Il y puise son énergie. Il l'utilise pour construire le plaisir du spectateur. Il pense le monde à sa suite.

L'auteur ne cesse, malgré toutes les tourmentes, d'être au cœur de la fête théâtrale. Sa trace catalyse le spectacle vivant. Un pouvoir suprême qui ne lui confère pourtant que peu d'autorité. Une fois séparé de son auteur, tout - ou presque - peut lui arriver. Il est alors aux mains de ceux qui le vénèrent et l'étouffent, le servent et l'exploitent, l'exhibent et le menacent.

■ ■ ■ ■

-
1. Gilles Costaz, « Jean-Claude Grumberg : le système défavorise l'auteur » in *Le Journal du théâtre*, n°6, février 1997, p.6
 2. Intuition qui ne doit jamais justifier l'indifférence ou le cynisme à l'égard de la situation des auteurs : il ne devrait jamais s'agir de savoir si, même en étant plus miséreux, les auteurs continueraient d'écrire mais de se demander si la société souhaite ou ne souhaite pas se donner les moyens de leur offrir - lorsqu'ils en sont privés - une vie décente. L'argent n'a jamais permis au talent d'éclorre ex nihilo - c'est un constat d'évidence -, il n'est qu'une reconnaissance sociale accordée à l'auteur pour lui permettre, au besoin, d'exister dans un environnement marchand et de continuer à s'engager dans une activité le plus souvent non directement lucrative.

1.1.2. impulsion interrogatrice

1.1.2.1. alimenter la machine

L'origine d'un spectacle est souvent obscure. Au cours de ce siècle, de nombreux hommes de théâtre ont choisi d'oublier pour un temps l'écrit pour s'en remettre à un argument, à une idée ou même parfois à une simple sensation produite par une rencontre, un geste, une odeur, une image. Que du texte ait finalement émergé durant les répétitions ou que le spectacle soit resté sans parole, ces œuvres ont brisé le schéma classique de fabrication du théâtre. Elles ont perturbé la chronologie, admise depuis au moins quatre siècles. En 1971, Le Regard du sourd présenté au Festival de Nancy par Robert Wilson a fait découvrir toute une tranche de création qui s'était détournée du texte, par méfiance, par provocation, par curiosité. Cette attitude a profondément modifié le point de vue sur la conception dramatique, et il serait absurde de ne pas mesurer justement l'impact du théâtre d'images sur l'univers théâtral dans son ensemble. Cette forme s'est développée simultanément à une nouvelle conscience du langage du corps, des objets, de l'espace et des sons. La suprématie textuelle s'est dissoute dans la densité que trouvèrent ces éléments qui, sans être annexes à la représentation, n'en étaient pas les instigateurs. De Jérôme Deschamps à Philippe Genty, en passant par Tilly, l'univers théâtral s'est frayé des chemins originaux qui, à leur manière, ont interrogé la présence du verbe au théâtre. La parole est trop présente dans la vie quotidienne pour que le mutisme la fasse oublier : il y renvoie inmanquablement, posant la question cruciale du "quoi dire ?".

Proposer un texte au théâtre, c'est lutter contre l'aphasie qui le ronge. Déjouer la tentation du silence. La légitimité du verbe n'est donc plus aussi forte : il doit justifier son aplomb à désirer le plateau. Si longtemps, le texte de théâtre s'est contenté de son monopole, il ne peut plus alimenter la machine théâtrale avec insouciance. L'auteur délivre un combustible, parmi d'autres. Il est conscient de cette concurrence. En plus des aînés, il doit affronter le silence. Et toutes les paroles. Celles du "théâtre-récit" porté par Antoine Vitez comme celles de la réalité (du Palais de justice monté par Jean-Pierre Vincent à Marguerite et le Président, spectacle mis en scène par Didier Bezace en 1992 à partir d'entretiens entre Marguerite Duras et François Mitterrand). Même lorsque l'auteur, comme ce fut le cas de Bernard-Marie Koltès, se veut éloigné des scènes, ne prétend aller que peu au théâtre, il demeure imprégné par ce débat, par cette question sous-jacente, et l'influence des propositions extérieures l'atteint de près ou de loin.

« Je vais rarement au théâtre, peut-être trois fois par an. Lorsque j'y vais, je me trouve souvent devant un langage très fermé, que je ne comprends pas ; je préfère m'en tenir à l'écart. J'ai le sentiment que parfois, les metteurs en scène, les comédiens, travaillent à partir d'émotions que le théâtre seul leur fournit ; ça s'auto-reproduit à l'intérieur du théâtre. Comme écrivain, les expériences de théâtre ne me servent à rien, elles me gênent plutôt. »¹

Cette gêne est déjà la marque d'une altération. Bien sûr, en général, l'auteur ne se sent pas trop menacé : une grande partie de la création théâtrale n'a jamais renié le concept de "pièce", mais pèse sur les épaules des vigies le devoir d'impulser la mécanique avec plus de tonicité et d'ambition.

¹ Bernard-Marie Koltès, « Des Lieux privilégiés : entretien avec Jean-Pierre Han » in Europe : « Le Théâtre par ceux qui le font », n°648, avril 1983, p.36

A mesure que son aire s'est restreinte, l'auteur a humé la nécessité de résister en proposant des monstres, des textes qui convoquent l'imaginaire des artistes de la scène. Qui appellent leur intervention.

1.1.2.2. interroger le théâtre

La fonction la plus aiguë de l'auteur se trouve dans cette capacité d'interroger l'art de l'écriture et l'art de la scène. Ceux qui se replient derrière des recettes commodes, se détournent du rôle impulsif qui excite le travail du créateur scénique. Il est probable même que cette propension fascinante du constat alarmiste du manque de "bons" auteurs tient justement au fait que les "bons" auteurs sont ceux qui résistent à la méritocratie.

« Quand j'ai commencé à m'intéresser aux "jeunes auteurs" contemporains, témoigne Jean-Pierre Miquel, associé à un groupe qu'avait réuni André de Baecque autour de Georges Michel, Guy Foissy, Pierre Halet, Gabriel Cousin, Luc de Goustine, Liliane Atlan et d'autres, la revendication des auteurs était d'être reconnus comme existants, tout simplement. A cette époque (les années soixante), on estimait que "l'avant-garde" des années cinquante (Ionesco, Beckett, Audiberti, Genet, Tardieu, Vauthier, Adamov) n'avait pas encore de successeurs. Il y avait pourtant Billetdoux, Dubillard, Weingarten, Gatti, notamment. »¹

Les "bons" auteurs n'entrent pas dans le palmarès fantasmé car ils inventent un autre domaine de jeu. Ils n'ont pas à écrire aussi bien que Molière, Shakespeare, Tchekhov ou Labiche - étrange exigence !... -, ils écrivent autrement. Et cet autrement-là gêne le juge.² Ce qui ne signifie pas pour autant que l'existence de constats alarmistes ou d'un dédain pour l'écriture contemporaine assure la qualité de cette dernière. Les grimaces des grincheux ne sont liées ni à la qualité ni à la médiocrité des œuvres proposées, mais révélatrices du décalage entre le moment de l'éclosion et celui de la réception sereine.

En prêtant quelque attention au répertoire contemporain de Copeau ou du Cartel, chacun peut mesurer les errances de ces metteurs en scène admirés. Nombre des pièces qu'ils ont montées paraissent aujourd'hui largement démodées. S'il est difficile de juger de l'acuité de leurs goûts (ont-ils monté des œuvres sachant pertinemment qu'elles dépasseraient difficilement leur temps ? Ont-ils mis en scène des textes nouveaux qu'ils jugeaient de grande qualité et que personne aujourd'hui n'oserait reprendre ? Auraient-ils dû, comme ils l'ont souvent fait, préférer les classiques plutôt que de choisir des pièces à la qualité incertaine ?), il est en revanche clair que ce décalage entre leur sélection et le jugement actuel sur leur répertoire dit bien la difficulté d'être de son temps, c'est-à-dire d'être critique tout en permettant aux auteurs contemporains de rencontrer la scène.

« Ces propos [traduisant la difficulté à déterminer quels sont les bons auteurs contemporains] ne soufflent-ils pas sur ces vieilles lanternes que toute époque allume avec des feux antérieurs ? N'est-on pas toujours, peu ou prou, aveugle sur sa propre époque, et combien d'auteurs à succès des temps jadis sont aujourd'hui putréfiés dans la fosse aux oubliettes ? En 1929, Charles Dullin ne déclarait-il pas : « Malgré une pro-

1. Jean-Pierre Miquel, « Quelques remarques » in *Cahiers de la Comédie-Française*, n°19, printemps 1996, p.38

2. Quelle dangereuse stupidité que d'écrire, comme Michel Schneider : « Sans être naïf au point d'espérer un Musset ou un Claudel miraculeusement nés de trente ans de subventions ministérielles, on trouvera, dans les années récentes et malgré les "aides à l'écriture théâtrale" de la direction du théâtre du ministère, peu d'auteurs de la qualité d'un Anouilh ou d'un Giraudoux. » ! (Voir Michel Schneider, *La Comédie de la culture*, Seuil, 1993, p.112) Quelle preuve d'amnésie ! Quelle aveugle confiance en un fragile jugement trop immédiat ! Ou quelle mauvaise foi... Ou quelle méconnaissance des écritures actuelles... A trop vouloir critiquer l'art de cour et les autosatisfactions mielleuses du snobisme culturel, Michel Schneider en oublie d'échapper aux jugements à l'emporte-pièce aussi inconsidérément tranchés que sont artificiels les enthousiasmes des courtisans affectés.

duction dramatique énorme, les hommes de théâtre en sont réduits à se disputer les bonnes pièces » ? On en est toujours là. Situation de crise endémique ou aveuglement normal d'une époque face à sa progéniture ? Ne serait-ce pas plutôt une vieille loi du théâtre qui veut que parmi les fantassins de l'écriture partant au front des salles, seuls quelques soldats connaissent la gloire immédiate et laissent derrière eux des blessés parfois plus valeureux qu'eux ; blessés qui, plus tard, soignés dans l'infirmerie de la mémoire, seront pour certains célébrés comme il se doit ? »¹

Le laps de temps nécessaire à l'élaboration d'un projet scénique qui réponde pertinemment aux soubresauts induits par l'auteur innovant, fausse la perception immédiate de la qualité de l'écriture contemporaine. « Il faut, à un auteur, dit Lucien Attoun, une dizaine d'années pour apprendre son métier, maîtriser l'écrit et se faire connaître : un premier succès ne suffit pas. »² Ce n'est que lorsque les metteurs en scène - à force de tentatives - ont permis au spectateur de déchiffrer l'originalité, que l'écriture et ses vertus cachées s'imposent.

« Combien de spectateurs, aujourd'hui, impatients de découvrir le jeune génie du siècle, parlent de la médiocrité de l'écriture dramatique contemporaine, oubliant que Corneille ou Marivaux ont dû écrire dix pièces avant de connaître le succès, et que pour un génie, beaucoup de textes et d'auteurs sont nécessaires. Habités aux "coups médiatiques" et au défilement de produits prêts à consommer, ils refusent le droit à l'erreur et veulent faire l'économie du temps ; temps de l'apprentissage du métier d'auteur, temps de la maturation de l'œuvre. »³

De ce fait, l'impulsion requise n'est que difficilement perceptible. Que les metteurs en scène et les éditeurs aient tant de mal à déterminer leurs choix, à prendre le risque de défendre un auteur, indique bien que même eux, plongés au cœur des remous esthétiques, ne peuvent préjuger assurément de la richesse d'une écriture. Comment alors faire confiance à ceux qui distribuent précocement récompenses ou huées ?... A choisir entre l'attentisme lâche et dédaigneux et l'enthousiasme béat et dépréciatif, mieux vaut opter pour une attitude résolument optimiste qui donne au moins à quelques-uns la chance d'être rencontrés au risque de défendre des écritures qui feront long feu.

Le succès public n'est également pour rien dans l'affaire. L'auteur qui dynamise la création scénique n'est pas celui qui, forcément, va plaire au public. Le désir et l'intuition du metteur en scène ne rencontrent pas nécessairement, dans l'instant de la représentation, le plaisir du spectateur ; ce n'est pas pour autant que le choix du metteur en scène est arbitraire ou extravagant. La capacité d'interroger l'écriture dramatique est indépendante de la réception immédiate. Lorsque Aurélien Lugné-Poe créa en 1896 au Théâtre de l'Œuvre Ubu roi, la puissance innovante d'Alfred Jarry n'a suscité que l'anathème. Depuis, les innombrables mises en scène de ce texte ont permis la rencontre entre l'auteur et la société. L'impulsion donnée par Jarry à l'art théâtral a été immense dès 1896, mais elle n'a pu être observée qu'avec un certain recul, celui du temps de réponse et d'assimilation. Ce qui ne veut pas dire que toutes les œuvres rejetées sont aussi potentiellement tranchantes qu'Ubu...

La tentation est ainsi grande pour l'auteur de renoncer à donner cette impulsion au bénéfice d'un accommodement à l'air du temps. Guy Rétoré met en garde ceux qu'il appelle les poètes contre cette facilité, contre cet

-
1. Jean-Pierre Thibaudat, « Tribulations de l'écriture dramatique en France » in Le Théâtre français, Ministère des Affaires étrangères, 1994, p.5-6
 2. Lucien Attoun, « Un Théâtre ouvert sur la vie » in La Décentralisation théâtrale : 4. le temps des incertitudes 1969-1981, Actes Sud-Papiers, 1995, p.142
 3. Marie-Christine Autant-Mathieu, « Auteurs, écritures dramatiques » in Ecrire pour le théâtre, 1995, p.13

oubli de leur responsabilité. Il les engage à se révolter face à la soumission insidieuse qui les pousse volontiers à n'écrire que ce qui entre dans les balises édictées :

« Il est normal que le théâtre ait ses règles, mais lorsqu'elles sont fondées sur un système, elles deviennent intolérables. Le poète qui veut s'exprimer par le théâtre est aujourd'hui obligé d'écrire des "actes", de prévoir un "entracte", un "décor", de penser même à des vedettes... Tout un système de conventions s'est ainsi imposé autour de la scène à l'italienne, mais cette architecture italienne, à l'origine, émanait du poète. Maintenant, on la conserve sans nécessité profonde, et c'est le poète qui doit s'y soumettre. Or la dramaturgie de notre temps, ce ne seront ni le metteur en scène ni l'architecte qui la feront naître, mais les poètes. Ce sont eux qui ont créé l'architecture grecque, médiévale, italienne, et les architectes modelaient alors des outils qui convenaient à la représentation de leurs œuvres. Aujourd'hui, c'est la société qui impose une certaine architecture aux poètes. Les choses sont à l'envers. »¹

Heureusement, la situation de l'écriture a changé depuis 1969 et les auteurs novateurs ont imposé leur poétique. Mais, cette dérive de la fonction impulsive de l'écriture reste contingente, menacée qu'est cette dernière par l'aveuglement et l'autorité des autres partenaires.

L'influence dynamique de l'écriture sur l'art de la scène s'avère d'autant plus problématique qu'elle s'enfouit dans l'alchimie de la création, et ne trouve son empreinte que dans la vitalité de l'esthétique des spectacles produits.

« Un bon texte dramatique est incomplet et c'est peut-être là qu'est la singularité d'un texte écrit pour le théâtre par rapport à un texte fait pour être lu. Trop de pièces se lisent facilement, elles sont complètes à la lecture et la mise en scène risque le rabâchage, la redondance, l'illustration des mots, des phrases autarciques. Les grandes œuvres dramatiques sont hermétiques, voire rébarbatives à la première lecture car les phrases ne sont que les signaux extérieurs visibles d'un magma dramatique invisible qui ne peut se révéler qu'à sa réalisation. Seule la représentation peut réintroduire les circonstances légitimant les paroles. »²

Cette analyse d'Alain Simon rend compte de tout un courant de pensée des relations entre l'écriture et la scène qui mise sur leur frottement, sur la résistance de l'auteur à écrire non pas "en vue" du théâtre mais "pour" le théâtre, pour qu'il s'empare d'un objet en attente. La fragmentation, qui a marqué l'écriture théâtrale depuis trente ans, procède de ce désir de défier l'art de la mise en scène, de bousculer les conventions sclérosantes. Michel Corvin, à propos des textes les plus récents de Samuel Beckett, propose ce commentaire :

« Au vrai ce théâtre de texte (proprement *illisible*, ne serait-ce que par son absence de ponctuation) se livre à l'exploration de la parole pour elle-même hors de toute situation, exigeant pour sa manifestation (au sens fort de surgissement, de parousie) la médiation d'un comédien et la présence d'un spectateur, tandis que le théâtre traditionnel est tout constitué *avant* même que le spectateur n'intervienne. »³

Rien n'empêche un lecteur attentif de découvrir, seul, les projections d'une écriture contemporaine, mais, cette portion de la réception est beaucoup trop mineure. Force est de constater qu'il est indispensable de faire confiance aux choix des artisans de la scène. Si cette impulsion ne rencontre pas sa cible, elle s'échappe du réseau. Plus tard, le texte, retrouvé, réenclenchera peut-être la dynamique malheureusement avortée. Il suffit pour se convaincre de cette mécanique, de constater les efforts, justifiés, déployés

1. Guy Rétoré in Philippe Madral, *Le Théâtre hors les murs*, Scuil (Essai), 1969, p.23

2. Alain Simon, *Acteurs spectateurs ou le théâtre comme art interactif* : essai, Actes Sud-Papiers, 1989, p.95

3. Michel Corvin in *Le Théâtre en France* : de la Révolution à nos jours, tome 2, Armand Colin, 1989, p.450

par certains metteurs en scène - comme Jean-Marie Villégier - pour retrouver des textes enfouis qui n'ont pas été éprouvés à leur juste mesure.

Cette fragilité de l'effet de l'impulsion donnée par l'auteur, invite souvent ce dernier à doubler son effort de création, d'un travail d'accompagnement, pour limiter le risque de sabotage (qui n'est - presque - jamais intentionnel). L'histoire du théâtre est emplie de textes écrits par les dramaturges pour aider leur progéniture à trouver le partenaire susceptible de relayer leur étincelle. Des Epîtres de Corneille à la préface de Cromwell de Victor Hugo, de celle des Mamelles de Tirésias de Guillaume Apollinaire à Mes idées sur le théâtre de Paul Claudel, des réflexions d'Eugène Ionesco aux Ecrits sur le théâtre de Michel Vinaver, les auteurs de théâtre n'ont cessé de s'expliquer ou de commenter leur difficulté à trouver un écho à leur innovation.¹

Philippe Minyana, auteur, fait souvent appel à l'artisan de la scène qu'il demeure, pour soutenir la cohérence des spectacles qui sont donnés à partir de ses textes. Il multiplie même les interventions, sous forme de stages, pour sensibiliser les acteurs à son type d'écriture. Il double ainsi l'impulsion scripturale d'une mise en pratique dirigée de sa création. Roger Planchon a dû attendre longtemps pour voir ses pièces montées par d'autres que lui, comme si elles ne parvenaient pas à toucher l'en dehors de son imaginaire. L'exemple de Roger Blin parcourant les théâtres avec En attendant Godot avant de trouver, après plusieurs années de recherche, Jean-Marie Serreau, Eléonore Hirt et le Théâtre de Babylone, en dit long sur le caractère aléatoire de l'effet produit par une écriture pourtant profondément impulsive.

A ceux qui pensent qu'un texte de théâtre, s'il est assez fort, trouve toujours la place qu'il mérite - « Il faut reconnaître que tout n'est pas pour le mieux dans le monde de la création dramatique, mais qu'au bout du compte fort peu de manuscrits importants doivent passer à travers les mailles de ce filet que constitue l'ensemble des chercheurs de texte, dans notre activité. » écrit Jean-Pierre Miquel² -, il conviendrait sans doute de répondre qu'aucun contre-exemple ne peut leur être opposé, dans la mesure où, précisément, celui-ci, s'il existe, reste encore inconnu de tous. Il est extrêmement fâcheux d'avoir aveuglément foi ; la part de risque est indéniable et rien ne peut prouver que des chefs-d'œuvre potentiellement bouleversants ne sont pas passés à la trappe de l'oubli ou de l'indifférence... Vigilance donc plutôt qu'assurance.

D'autant que l'auteur de théâtre ne fait pas qu'interroger l'art théâtral, il scrute l'univers et s'en empare, offrant une image - une pensée - qu'il n'est pas toujours aisé de comprendre, d'accepter et de partager.



1. Ce dont sont très peu tentés les romanciers contemporains qui, par définition, n'ont pas à penser l'avatar scénique de leur œuvre et s'en remettent uniquement à la force de leur écriture.
2. Jean-Pierre Miquel, « Quelques remarques » in Cahiers de la Comédie-Française, n°19, printemps 1996, p.42. Ce fragment qui conclut les propos de Jean-Pierre Miquel est d'une tonalité bien différente du corps de l'article dans lequel il mesure la difficulté de juger au présent les nouvelles écritures. Cette conclusion malheureuse témoigne d'une confiance étonnante pour quelqu'un qui prend autant de distance avec l'acuité des sanctions hâtives. Peut-être cette confiance - inconsciemment forcée ? - sert-elle surtout à soutenir les résultats du comité de lecture de la Comédie-Française, élément important du filet estimé infailible.

1.1.2.3. penser le monde

Dans le réseau théâtral, l'auteur est un visionnaire. Il se gorge de ce qui l'entoure pour produire un écho.¹ A la dimension esthétique, répond la dimension métaphysique du dramaturge. Proposant une représentation du monde, il lui donne un sens. Il pense la place de l'homme, ou plutôt, il invite à la penser en actes par l'intermédiaire de la rencontre dramatique.

« La véritable vocation de l'auteur dramatique est de s'intégrer à une communauté véritable et d'en exprimer les sentiments, les craintes, les espoirs, les plaisirs, plutôt que de s'enfermer dans un bureau et de recommencer inlassablement la construction de la même comédie de salon, vaudevillesque et démodée. »²

Il dispose les éléments d'une cosmogonie qui s'assembleront instantanément durant la représentation, grâce à la représentation. « Nous poserons alors que cet événement - quand il est réellement théâtre, art du théâtre - est *un événement de pensée*. Ce qui veut dire que l'agencement des composantes produit des idées. Ces idées - c'est un point capital - sont des idées-théâtre. Ce qui veut dire qu'elles ne peuvent être produites en aucun autre lieu, par nul autre moyen. Et aussi qu'aucune des composantes prises isolément n'est apte à produire les idées-théâtre, pas même le texte. L'idée advient dans et par la représentation. Elle est irréductiblement théâtrale, et ne préexiste pas à sa venue "sur scène". »³

Alain Badiou montre ainsi l'incroyable difficulté qu'il y a à saisir cette représentation du monde, cette idée-théâtre, que le texte porte en lui mais qui ne pourra se réaliser, émerger, que lors de la représentation. Rien, ni la lecture, ni l'imagination, ne suffit à appréhender la pensée de l'auteur qui est incomplète, tant qu'elle n'est jouée.

La mission de l'auteur est donc essentielle. Il va permettre de hisser le geste théâtral au niveau des idées, mais son impulsion ne demeurera qu'un fragment de vie en instance si elle ne croise pas le terrain de son accomplissement. La pièce de théâtre est une bouteille à la mer dont la découverte produit le "message" enfermé, un palimpseste perpétuel.⁴

La création théâtrale se fonde donc, avant tout, sur les intuitions des artisans de la scène et sur celles de l'auteur. Le texte n'est qu'une hypothèse et vivifie la création s'il ne se prétend rien d'autre.⁵ Le texte qui impose, avant sa réalisation théâtrale, toute l'épaisseur de la rencontre, ampute la part indispensable d'alchimie éphémère et génère, chez les artistes de la scène, une réaction de rejet et de repli. Les recettes d'écriture, du mélodrame au boulevard, ont énormément réduit la spontanéité - l'imprévisibilité - de la représentation pour la mécaniser à l'excès. Même les fausses improvisations des comédiens (jeu avec les réactions du public, tics de cabotinage) sont presque déjà inscrites dans le texte qui les convoque, qui les impose comme élément indispensable de son achèvement.

1. Voir Paul-Louis Mignon, Le Théâtre au XX^e siècle, Gallimard (Folio essais n°36), 1986, p.53-54 : « Quotidiennement le théâtre est le reflet et l'écho de l'humanité, de ses préoccupations, de ses aspirations du moment. Aucun art n'est ainsi en prise directe sur l'actualité. Ce qu'il montre et fait entendre n'est pas seulement dans la lettre du texte des pièces en représentation ce jour-là ; il s'affirme dans la façon que le public a de recevoir ce qu'elles expriment. Dans l'interprétation qu'il en donne, dans l'accord particulier qui s'établit, parfois au-delà des mots, entre l'œuvre dramatique, ses interprètes et leurs spectateurs. Le contexte politique et social est une composante de la réalité dramatique. »

2. André de Baecque, Le Théâtre d'aujourd'hui, Seghers (Clefs du temps présent), 1964, p.9

3. Alain Badiou, « Dix thèses sur le théâtre », Cahiers de la Comédie-Française, n°15, printemps 1995, p.5

4. « L'acte théâtral est une complémentation singulière de l'idée-théâtre. Toute représentation est un achèvement possible de cette idée. » (Alain Badiou, « Dix thèses sur le théâtre », Cahiers de la Comédie-Française, n°15, printemps 1995, p.6)

5. Valère Novarina ne dit pas autre chose dans la Lettre aux acteurs (Le Théâtre des paroles, P.O.L., 1989).

Pour penser le monde, il faut prendre le risque de la complexité de la fragmentation. Lorsque l'écriture utilise avec conformisme l'espace théâtral pour mieux exposer la virtuosité de sa confection, sans se soucier de la nécessité de l'apport original des artisans de la scène, elle dissout sa fonction impulsive dans un commode exercice de style et n'attend que la réalisation des effets qu'elle a soigneusement préparés. Les auteurs du théâtre de boulevard savent cela par cœur : une pièce bien faite est une pièce qui n'offre aucune résistance parce qu'elle s'est déjà conformée - par avance - aux impératifs de l'exécution spectaculaire. Au besoin même et depuis très longtemps, les scènes sont adaptées aux comédiens pour que l'imagination s'absente, pour que le transfert s'épargne les chaos, les impasses, les énigmes, pour qu'il se détourne des déflagrations obscures. Pour que l'écriture n'impose rien de nouveau et serve, avec un talent reconnaissable et ajusté, la cause de l'acteur en attente de parade.¹

La simplicité de l'écriture alimentaire joue sur cette atrophie impulsive : ne pas mettre en danger le faiseur de théâtre, le maître des effets et de la mécanique. Ce qui fait le charme des pièces de Sacha Guitry, ce n'est pas son talent d'écrivain, c'est précisément cette facilité déconcertante à servir le comédien, sans jamais le mettre en péril. Guitry ne pense pas le monde, il le donne en pâture à la machine théâtrale. Il sustente avec finesse cet objet de désir. Le monde est pré-pensé, il ne reste qu'à le maquiller, le costumer, lui donner les apparences que chacun attend. Le théâtre qui ne pense pas le monde est conservateur : il conserve l'état de la pensée après la représentation telle qu'il l'avait trouvée avant. Le moment de théâtre ne change rien, il confirme, installe. L'écriture se garde d'engager un changement, elle ravitaille la machine, tant que celle-ci continue à plaire sans ambition, c'est-à-dire à laisser indifférent aux questions en suspens.

1.1.2.4. divertir

L'expression de "théâtre de divertissement" est extraordinairement maladroite. Divertir n'y est compris que dans un sens plaisant, édulcorant toute la dimension pascalienne. Divertissant pour "agréable", "reposant", "détendant". Divertissant pour "digestif" : un théâtre qui permet de digérer le monde, de s'en contenter, de se satisfaire de son propre rapport métaphysique. Alors que ce théâtre, tout agréable qu'il est, n'a pas d'autre objectif, paradoxalement, que d'extraire le spectateur de son environnement immédiat supposé terne, pour le transporter dans un univers caricatural, repérable, dans lequel il ne se sent pas en danger (car il en est exclu ou se veut tel). Le théâtre dit de divertissement n'est pas subversif car il ne concerne que la fiction - il raconte une histoire - et refuse de jouer sur les rapports ambigus entre la réalité du théâtre et l'illusion qu'il développe. Il extrait du monde et de soi² : le théâtre de divertissement est un théâtre de

1. Pierre Dux évoque ainsi le travail d'Henry Bernstein dans *Vive le théâtre !* : souvenirs pour Elodie, Stock, 1984, p.167 : « Il écrivait souvent des rôles en les destinant d'avance à tel comédien ou telle comédienne dont il avait parfaitement perçu la personnalité. Il s'était même attaché certains d'entre eux qui constituaient chez lui une sorte de troupe de base, et, par exemple, Gaby Morlay, Charles Boyer, Pierre Blanchar, mon père Alexandre Vargas avaient joué une série de pièces dans son théâtre du Gymnase. Pour cette reprise du *Secret*, il n'avait pas hésité à modifier son texte chaque fois qu'il offrait une difficulté aux nouveaux interprètes. C'est dire s'il mettait au-dessus de tout la perfection du jeu. Elle était à ses yeux la condition du succès. » Pierre Dux, p.186, rapporte sa propre expérience lorsqu'il jouait *La Main de César* : « Un relâchement de l'intérêt au dernier acte nous avait un peu alarmés et Roussin avait procédé à Lyon, où nous jouions deux ou trois fois, à des corrections que nous jugions bénéfiques. »

2. Voir Pascal : « Prenez-y garde. Qu'est-ce qu'autre chose d'être surintendant, chancelier, premier président, sinon d'être en une condition où l'on a dès le matin un grand nombre de gens qui viennent de tous côtés pour ne leur laisser pas une heure en la journée où ils puissent penser à eux-mêmes ? Et quand ils sont dans la disgrâce et qu'on les renvoie à leurs maisons des champs,

diversion. Il se garde de tout point de vue. Il se concentre sur sa technique, ses conventions. Il détourne - c'est son sens étymologique - le regard du spectateur vers le dehors, l'exotique, pour vivre par procuration, un instant.

Mais si ce détournement est bien l'une des fonctions de l'auteur, il doit être projeté sous un tout autre angle. Divertir : détourner certes, mais détourner moins de la douleur, de la routine ou de l'inconfort que du conformisme, de la cécité et des préjugés. Divertir : détourner le regard baissé pour ouvrir son champ, pour guetter le réel.¹ Le divertissement que propose l'auteur est une parole qui force l'écoute, qui sollicite les sens d'une manière inhabituelle. Divertir, c'est engager l'autre dans une relation inconnue, dans un mystère. Divertir, c'est appeler la curiosité et non la satisfaction des attentes, étonner et non conforter.

André de Baecque rapporte le témoignage d'un militant syndicaliste de Vienne :

« Le public de Jean Dasté avait très peu d'ouvriers ; L'Exception et la règle de Brecht a été pour nous un éveil. Beaucoup de militants syndicalistes qui ne s'intéressaient pas au théâtre, ont compris que le théâtre pouvait être un instrument de libération des hommes. »²

Le divertissement - l'ouverture - auquel invite l'écriture exigeante est une nouvelle impulsion dynamique, une voie de découverte et de remise en cause.

1.1.2.5. objet de regard

Si toutes les fonctions énumérées jusque-là portent l'auteur à se tourner vers les autres partenaires du réseau, il est un autre moteur de l'écriture qui le concerne plus personnellement. Le texte de théâtre n'est pas seulement un don altruiste, il satisfait aussi des pulsions narcissiques profondes.

Etre joué, c'est être objet d'attention, le centre implicite de la rencontre. Cet aspect de la dynamique entre dans l'appréhension du réseau dramatique dans la mesure où il s'agit bien d'accaparer l'énergie extérieure, pour sentir sa propre existence. L'adulation, la célébrité, le succès - et son corollaire financier, la prospérité - sont autant de fantasmes qui entraînent l'écriture.

Pourtant, devant les réalités sociales de la condition d'auteur dramatique, une telle ambition ne peut résister. L'écriture théâtrale est en fait peu gratifiante, l'indifférence et la faiblesse des revenus notoires. L'environnement de l'écriture théâtrale ne favorise pas sa genèse. L'auteur accomplit un travail souvent ingrat qui ne lui apporte d'autre satisfaction que de voir se développer l'incendie qu'il a allumé. Sans doute est-ce auprès des artisans de la scène qu'il trouvera le seul soutien sur lequel il puisse compter : l'entente intellectuelle, spirituelle, sensible qui naît d'une aventure théâtrale est inappréciable. Mais c'est avant tout la richesse intérieure qui pousse l'écrivain à donner la réplique.

Les moteurs de l'écriture sont donc variés : impulser la machine en lui proposant une interrogation profonde sur l'art théâtral, permettre au théâtre d'être un lieu privilégié et singulier de pensée, inviter le public à

où ils ne manquent ni de biens, ni de domestiques pour les assister dans leur besoin, ils ne fassent pas d'être misérables et abandonnés, parce que personne ne les empêche de songer à eux. » (Les Pensées, section II, 139)

1. Reste à déterminer, pour l'auteur, ce qu'il considère comme composant le réel. Pour les Grecs antiques, le réel était d'abord celui des dieux face auxquels l'homme était ramené grâce au théâtre, en éprouvant terreur et pitié.

2. Cité par André de Baecque dans Le Théâtre d'aujourd'hui, Seghers (Cléfs du temps présent), 1964, p.138.

une ouverture, à une divergence du regard, donner naissance à un objet d'attention, valorisant et dynamisant. Ses fonctions s'adressent tant aux artistes de la scène et aux éditeurs qu'au public, critiques, pouvoirs publics, producteurs privés et se heurtent à la pression de tous ces partenaires, qui, parfois, détournent l'auteur consentant, de ses charges. Elles sont impulsives et conditionnelles. Les auteurs ne bénéficient d'aucune autorité automatique, ils proposent, suscitent directement (manuscrit, rencontres) ou indirectement (par l'intermédiaire de l'édition ou de la représentation), sans jamais contrôler l'effet de leur appel (voir fig.3 p.50, la fig.0 de la page suivante permettant d'explicitier le fonctionnement général des schémas). Cette faiblesse des auteurs s'explique en grande partie par la précarité de leur intégration dans le tissu social.

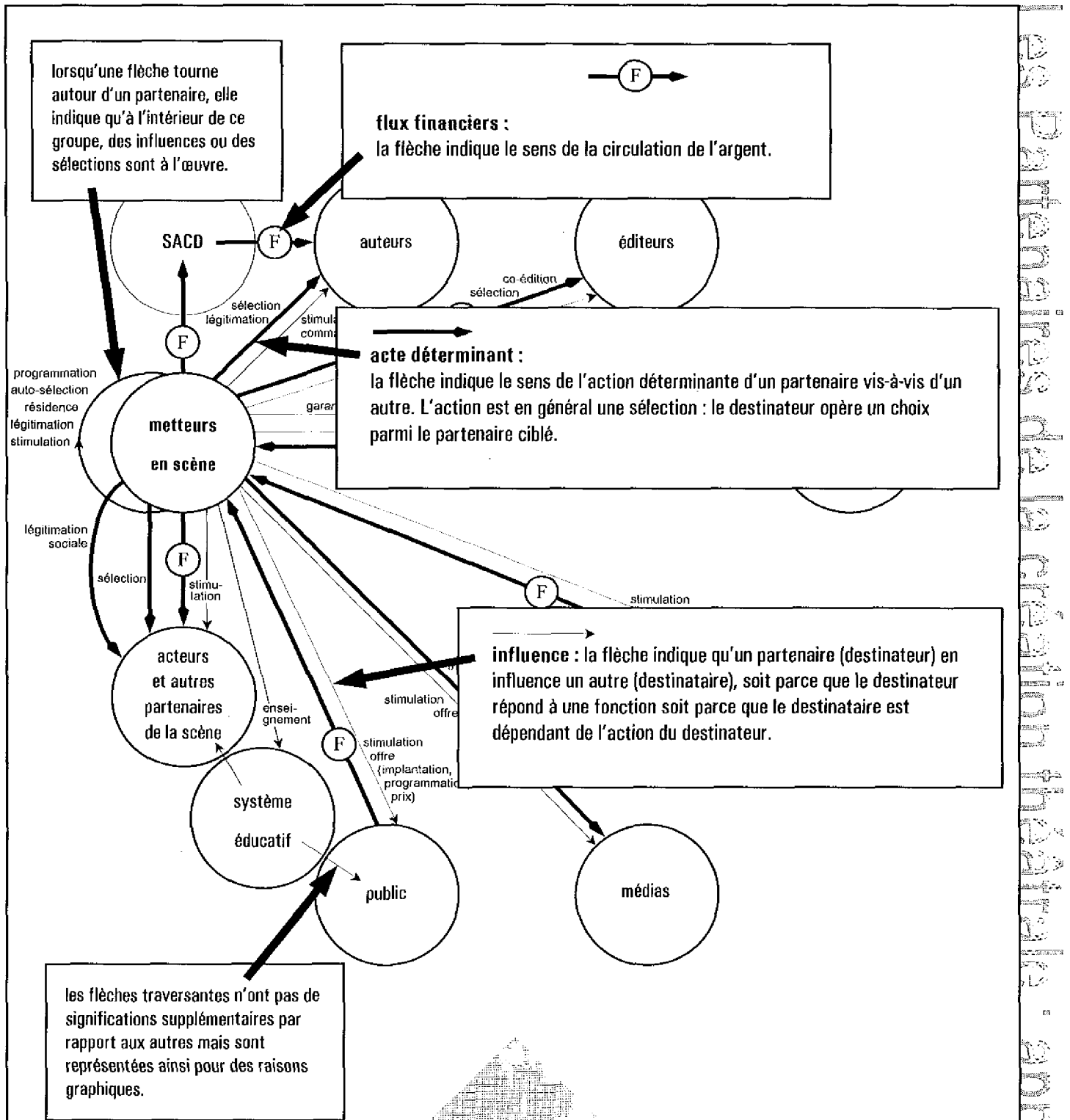


fig. 0 le fonctionnement des schémas

- influence par une convocation, une représentation, un discours, un projet (à travers, parfois, la publicité, l'édition ou les médias)
- ⊖(F)→ circulation financière
- acte déterminant (sélection, notoriété...)

des Partenaires de la création théâtrale - approche réflexive

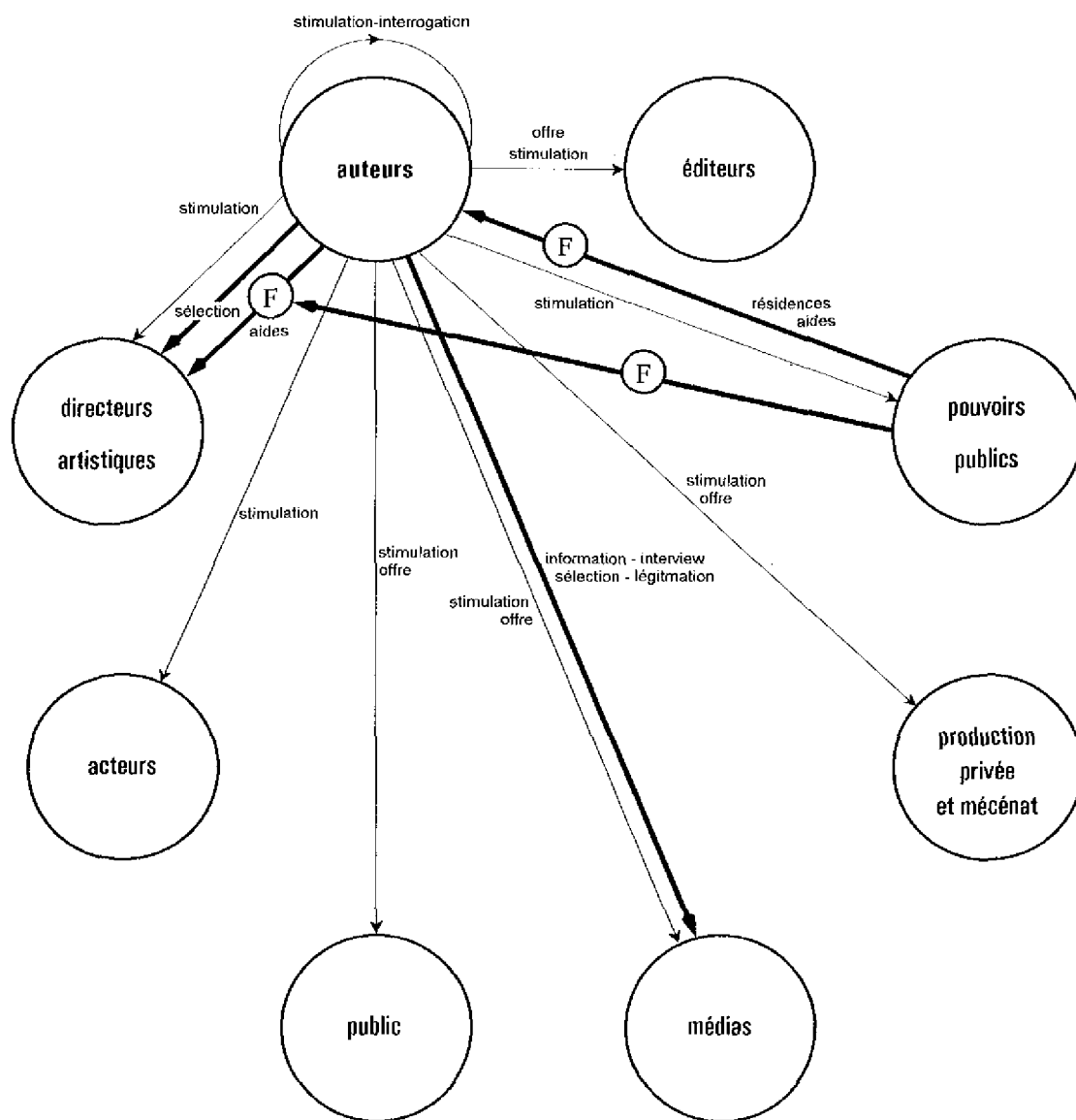





fig. 3 les fonctions des auteurs

-  influence par stimulation ou comportement (discours et œuvres : stimulation directe (manuscrit, lecture, rencontre) ou indirecte, par l'intermédiaire de l'action d'un autre partenaire (livre édité, spectacle)...)
-  circulation financière directe ou indirecte : aide à la première pièce, à la création, aides spécifiques liées à l'écriture, etc.
-  acte déterminant (sélection...)

Les Partenaires de la création théâtrale : approche réticulaire

1.1.3. faiblesse structurelle

1.1.3.1. l'isolement

A moins d'être issu de la scène, l'auteur ne parvient que rarement à s'intégrer à cet espace. Il en est éloigné par pudeur ou par gêne, souvent par ignorance, quelquefois par désintérêt. Si aujourd'hui les metteurs en scène sont ouverts au travail convivial avec l'écrivain, il fut une époque où celui-ci restait à la porte de la salle de répétition. Il avait fait son travail, il devait laisser les comédiens faire le leur.

« Quand l'auteur a cédé ses droits, il n'a plus de responsabilités à prendre. Les soucis (surtout d'argent) incombent maintenant au directeur de théâtre ou au metteur en scène qui a obtenu les droits. Il est possible même que l'auteur soit mis sur la touche, qu'on ne l'autorise pas à assister aux répétitions et qu'il soit prié de rester tranquille dans un coin. Il peut arriver alors que l'auteur découvre sa pièce à la scène avec les invités de la première. Ce sont là plutôt mœurs anciennes mais qui ne sont pas totalement évacuées. »¹

L'isolement de l'auteur est structurellement déterminant dans sa capacité à produire une impulsion productive. Du fait même de cet écart, il n'atteint que rarement les autres partenaires, et par là, n'infléchit pas le cours de leurs décisions. En dehors de l'offrande textuelle, il est inopérant. Pourtant, la solitude, dans quelques cas, est tout autant favorisée par la mécanique de la création théâtrale que par la volonté de l'auteur lui-même.

« Solitude de l'auteur ? Oh, là, là... je puis vous dire que je suis un auteur très solitaire. C'est bien simple, un martien dans le monde du théâtre. C'est inconfortable, douloureux parfois mais peut-être suis-je coupable car je suis réservé, je ne cherche pas à briller, et à Paris, dans le milieu du théâtre parigot, ce n'est pas bien vu, c'est suspect. Bref, je ne suis pas un mondain, je ne copine pas avec les journalistes, je ne m'acoquine pas... »²

Jean Audureau dit deux choses dans ce témoignage : qu'il se « réserve » pour l'écriture sans chercher à gagner du terrain, à étendre son territoire. Il pense manifestement que cela suffit pour écrire. Le reste - les relations affectées avec le « monde du théâtre » - ne le concerne pas en tant que créateur. Il dit ensuite que prolonger l'écriture par une intrusion dans cet univers, c'est déjà prostituer l'œuvre. Donner dans les mondanités, serrer des mains et se faire voir, dissout, semble-t-il implicitement, l'intimité de l'art. Comme si l'au-delà de l'écriture effrayait, comme si l'auteur tenait à rester intact, à garder les mains propres. Il y a chez Jean Audureau, sans doute pour de très justes raisons, cette intuition de la salissure. Parce que le théâtre n'est pas net, noirci par l'affairisme et les hypocrisies de circonstance, parce que le théâtre joue avec l'argent et le pouvoir. L'auteur est convaincu que, dans ce contexte, son écriture est en danger. Celui qui a besoin de briller dans les salons, n'a pas confiance en sa lumière intérieure. Il exploite son talent mais ne s'en remet pas entièrement à lui.

L'isolement de l'auteur tient souvent à cette tentation de la virginité. Pour sauvegarder l'immaculé, le dramaturge se réfugie dans une claustration problématique : Jean Audureau a, depuis qu'il écrit pour le théâtre, été très peu joué. Sa renommée est réduite sans que cela soit dû uniquement à l'exigence de son écriture poétique. Il n'a sans doute pas stimulé beaucoup

¹ . Raymonde Temkine, *Le Théâtre en l'état*, Éditions Théâtrales, 1992, p.197

² . Jean Audureau, « Pour l'imaginaire : entretien avec Jean-Pierre Han » in *Europe*, n°648, avril 1983, p.28

la vie de ses textes au-delà de leur accouchement. Le dilemme de l'auteur est bien là : abandonner le strict statut d'artiste en allant au devant des autres partenaires pour favoriser la dynamique créatrice, ou refuser cette sortie - terme quichottesque - au risque d'hypothéquer l'avenir scénique de l'écrit.

Le pragmatisme l'emporte largement aujourd'hui sur les principes protectionnistes et l'auteur part en croisade pour réduire sa solitude - comme une fracture. Cela passe en général par une union des écrivains, qui, ainsi, cherchent à augmenter le volume de leurs voix : protestations, revendications ou avertissements. La rencontre avec d'autres auteurs, qui connaissent des difficultés identiques, est la première étape de cette rupture de l'isolement. Elle induit une solidarité naturelle qui, depuis quelques années, se teinte inmanquablement d'un certain corporatisme, conséquence logique du déséquilibre structurel dans lequel l'auteur est douloureusement plongé.¹

Michel Azama, dans son rapport de la Commission I « les conditions de l'écriture dramatique » des « Etats de la création théâtrale contemporaine » (Chartreuse de Villeneuve Lez Avignon, 24 et 25 juillet 1994), a insisté longuement sur la solitude dommageable de l'auteur, acceptant implicitement que tout ce que l'auteur ne pouvait pas tenter, lorsqu'il était seul, relevait d'une amputation de sa responsabilité légitime. L'auteur seul est empêché de prendre en charge ce qui lui revient. Ce discours relève d'une idée extrêmement volontaire de la fonction d'écrivain. Preuve que l'auteur a déjà accepté que le système de création lui impose cette part de travail. Il refuse la solitude parce qu'il sait qu'elle est préjudiciable au sort de ces pièces, et refusant cette solitude, il valide l'articulation imposée par la suprématie du metteur en scène. L'auteur n'a pas d'autre sort que de reconnaître sa faiblesse structurelle. La lutte contre l'isolement est un choix par défaut, une contrainte :

« Quand nous faisons des démarches auprès des organismes qui nous concernent, nous sommes toujours des personnes isolées. Et cela nous embarrasse très souvent de n'être pas constitués en groupe de pression. Nous sommes réunis par la SACD qui au fond s'occupe des aspects juridiques quelquefois, et financiers toujours, mais pour le reste nous sommes des personnes seules face à une institution. »²

La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques³, à laquelle Michel Azama fait allusion est effectivement le seul organisme officiel regroupant les auteurs. Mais cet organisme est plus fonctionnel que politique, plus une assemblée procédurière qu'un "groupe de pression". Son rôle n'est pas de susciter l'avenir d'un texte, mais de défendre les droits des auteurs qui, en France, sont remarquablement protégés. Si se réunir pour faire appliquer la loi, c'est déjà rompre l'isolement, cela ne suffit pas à insérer l'auteur dans le réseau théâtral, à dépasser son simple rôle d'incitateur.

1. « Les auteurs isolés ont des difficultés encore plus grandes à faire jouer leurs textes... » note Etienne Marest, rapporteur de la commission III des « Etats de la création contemporaine » (Chartreuse de Villeneuve Lez Avignon, 24 et 25 juillet 1994) dans Les Etats de la création théâtrale contemporaine, Centre National des Ecritures du Spectacle (Première impression, 18), 1995, p.49

2. Michel Azama, Les Etats de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.19

3. La SACD est dirigée depuis mai 1995 par Marcel Bluwal.

1.1.3.2. SACD et droits de l'auteur

La SACD a, en fait, un double rôle. Elle est le relais qui permet aux auteurs de jouir de leur droit moral sur leur œuvre et la caisse de perception des droits de rémunération ouverts par l'exploitation des textes (édition et représentation scénique).

La législation française qui, malgré l'union européenne, prévaut toujours, reconnaît en effet, deux autorités essentielles à l'auteur : la propriété financière et la propriété morale. A la différence du copyright américain qui émancipe totalement l'œuvre dès lors que l'auteur a signé un contrat d'exploitation, le droit d'auteur est une sorte de loyer prélevé sur les recettes perçues sur chaque vente d'ouvrage ou représentation publique. Les droits d'auteur, représentant 10% pour les représentations de province et 12% pour les représentations parisiennes, sont redevables jusqu'à la cinquantième année qui suit la mort de l'auteur (les années de guerre ne comptant pas... certains textes n'ayant pu être joués à cette époque). Cette part des recettes n'est qu'un seuil minimal et rien n'empêche les auteurs de réclamer plus encore (surtout dans le cas d'exploitation exclusive comme c'est le cas, par exemple, pour La Cantatrice chauve au Théâtre de la Huchette qui ne peut être jouée dans un autre théâtre parisien), ou d'obtenir une somme forfaitaire qui les garantit de percevoir un revenu même en cas d'échec du spectacle. Dans le domaine de l'édition, le pourcentage est à peu près le même. Il est d'usage d'accorder un montant fixe, quel que soit le nombre d'ouvrages vendus, augmenté d'un pourcentage sur les ventes au-delà d'un certain volume. C'est la SACD qui recueille cet argent, en tenant scrupuleusement les comptes de chaque auteur et en veillant à ce que les sommes dues soient effectivement versées (toute représentation doit être déclarée à la Société des Auteurs, l'absence de déclaration étant considérée comme une fraude).

Au-delà des cinquante années durant lesquelles la SACD reverse les droits aux héritiers, l'œuvre tombe dans le domaine public et est alors exempte de location. Depuis 1988, en fait, un "Fonds de développement de la création théâtrale contemporaine" devrait être alimenté par un prélèvement de 4,5% sur les recettes des spectacles exploitant un texte du domaine public. Toutefois, ce fonds ne fonctionne pas très bien. Et en pratique, l'œuvre du répertoire est beaucoup moins coûteuse.

De plus, l'auteur vivant - ou ses ayants droit dans la limite des cinquante ans légaux - peut faire valoir un droit moral, interdisant toute représentation qu'il juge irrecevable. Cette autorité de l'auteur est un des derniers signes de l'ascendant qui a été le sien au siècle dernier. Le respect de l'œuvre ne veut dire qu'une seule chose en terme juridique (la notion de respect ne devrait-elle pas, pour éviter toute stupidité, n'être utilisée qu'en ce domaine ?) : respecter le droit moral de l'auteur à accorder la représentation de son texte.

Cela est loin d'être anodin : chaque événement théâtral porte la marque de la caution de l'auteur. Le droit français suppose que chaque mise en scène est avalisée par le dramaturge. Ce qui signifie implicitement qu'il a le droit de visite, le droit de regard préalable sur le travail scénique. Il est un spectateur privilégié qui appartient à l'univers de la création au même titre que les artistes de la scène : leur travail est intimement mêlé au sien. Ce droit moral reconnaît à l'auteur son appartenance au théâtre. Il le dégage de l'écrit pour le projeter au-delà de la parole. Les mésaventures de Gildas Bourdet à la Comédie-Française, essuyant en 1988 le refus de Samuel Beckett, sont connues : il prouve que l'auteur intervient aussi dans la confection du spectacle. Son texte est en intimité avec le plateau. Que les cou-

leurs des décors aient été masquées, que la musique ait été supprimée, que Gildas Bourdet ait retiré son nom de l'affiche, montrent que Fin de partie est une pièce de Beckett et que, qui veut la monter, doit travailler avec l'auteur (ou son représentant - désormais, dans le cas de Beckett, Jérôme Lindon) et non malgré ou contre lui.

Si la SACD est garante du droit de rémunération et du droit moral, c'est qu'elle est équipée - matériellement - pour assurer une telle responsabilité. Un auteur seul ne pourrait faire valoir ses droits. Le regroupement, grâce à sa reconnaissance sociale et juridique, grâce à sa capacité à mobiliser les autorités judiciaires et politiques, grâce à une organisation financière adéquate (la SACD prélève un pourcentage sur les droits d'auteur pour son fonctionnement), est plus efficace.

Mais, la SACD ne représenterait pas beaucoup si elle n'était que la prolongation multiple et autoritaire de l'auteur. Elle prend une autre dimension dès lors qu'elle met cette communauté à profit en suscitant des idées et en prenant des mesures : ainsi, des commissions, composées de membres de la Société, siègent régulièrement pour débattre des intérêts des auteurs. La SACD, percevant, en plus des droits d'auteur, une taxe sur la copie privée, a mis au point un système d'aides à la création qui repose sur la sélection de textes par un jury. Cette assemblée considère donc que sa mission dépasse celle de caisse et de conseiller juridique, et s'investit dans le processus de création. Chaque année, des prix sont décernés, des bourses attribuées.

Toutefois, la Société des Auteurs est considérée par une grande partie de ses membres comme une institution utile mais lourde et, finalement, peu propice à un réel désenclavement de l'écriture. Roland Fichet indiquait lors du colloque de la Chartreuse que « la SACD n'est pas la structure parfaite. Il y a énormément de comptes à régler entre les auteurs et la SACD... »¹, tandis qu'un débat opposait Jacques Boncompain, directeur du Service d'Action culturelle de la SACD et défenseur de cette association², à quelques auteurs plus réservés sur son efficacité. Martine Draï, par exemple, analysait ainsi la situation : « Il est vrai que les institutions, même si elles acceptent les idées venant de l'extérieur, ont des digestions lentes de ces idées, extrêmement lentes. »³

Devant la situation de l'écriture contemporaine que Paul Tabet, directeur de Beaumarchais (une organisation émanant directement de la SACD et destinée à aider la création), qualifie de « sinistrée »⁴, quelques auteurs estiment que la SACD (et ses conflits de génération, ses conflits de pouvoir, ses goûts parfois peu audacieux) ne permet pas d'enrayer rapidement le processus de marginalisation. Ils se basent pour cela sur des chiffres qui, pour être moins alarmants ces toutes dernières années, n'en sont pas moins les signes d'une évidente distance entre la création scénique et l'écriture nouvelle.

-
- ■ ■ ■
1. Roland Fichet, « Rapport de la Commission II : les moyens de l'écriture » in Les Etats de la création théâtrale contemporaine, Centre National Des Ecritures du Spectacle (Première impression, 18), 1995, p.38-39
 2. Jacques Boncompain : « La Société des Auteurs est ce que les auteurs en font ! Donc il ne faut pas multiplier les organisations mais peut-être apporter des idées nouvelles à des organisations qui existent, ou soutenir des projets qui sont au sein de ces organisations mais qui ne reçoivent pas assez de soutien de l'extérieur... Alors n'hésitez pas à vous adresser aux différents organes de la SACD. » (Les Etats de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.24-25)
 3. Martine Draï, Les Etats de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.25
 4. Paul Tabet : « C'est vrai qu'on a à faire à un secteur sinistré. » (Les Etats de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.33)

1.1.3.3. la création contemporaine

Sans chercher à reformuler l'histoire des rapports entre la mise en scène et le texte dramatique, il est raisonnable de constater avec Jean-Loup Rivière que

« depuis un siècle l'art du théâtre se confond avec l'art de la mise en scène. Toutes les avancées dans la mise en scène ont été faites au service d'une littérature dramatique contemporaine. S'il y a des questions, des problèmes, des crises quant aux auteurs ce n'est pas tellement un problème d'auteur, c'est un problème de mise en scène. L'histoire des théâtres se confond au XX^e siècle avec l'histoire de la mise en scène. Celle-ci est peut-être en train de s'étioler si elle n'arrive pas à concevoir son rapport aux écrivains de son temps. »¹

C'est un ensemble de raisons qui a éloigné de nombreux metteurs en scène de l'écriture de l'instant, quelques-unes ont déjà été évoquées.² Indiscutablement, l'auteur paie cette défiance, cet oubli du metteur en scène ; il supporte cette éviction dommageable pour la mise en scène elle-même.

Didier-Georges Gabily, sans méconnaître l'importance de la mise en scène dans le développement de l'art dramatique, faisait reposer le poids du divorce sur quelques données historiques, et allait jusqu'à remettre catégoriquement en cause la légitimité du rapport de forces actuel :

« Il n'y a aucune raison de ne pas contester le pouvoir des metteurs en scène. Il n'y a aucune raison ni historique, ni politique. Le plus calmement possible. [...] Je ne suis pas sûr que tous les metteurs en scène (et heureusement) soient des gens simplement au pouvoir. Je crois qu'il y a de grands artistes parmi eux. Je crois aussi qu'historiquement ils ont pris un pouvoir lié à la première partie de la décentralisation française. Il n'est pas anodin de rappeler que dans la génération qui a suivi, beaucoup de metteurs en scène étaient des auteurs qui sont devenus des metteurs en scène. Je pense à Jacques Lassalle en particulier qui est un très bon auteur, et qui m'avouait un jour que sous la pression de ses camarades il avait arrêté d'écrire. Tout simplement parce que certains de ces metteurs en scène étaient pour beaucoup nés de mouvements d'extrême gauche qui se méfiaient du discours écrit. »³

Didier-Georges Gabily expliquait cette défiance à l'égard de l'écriture, d'un point de vue politique. Il aurait pu tout aussi bien rappeler que les metteurs en scène se sont, dans les années soixante, soixante-dix et quatre-vingt emparés du théâtre de répertoire parce qu'il était malléable, qu'aucun droit moral n'empiétait sur leur projet. Le recours aux classiques a, provisoirement, détourné les directeurs artistiques de leur mission d'investigation de l'écriture contemporaine. « L'art du metteur en scène, constate Martine Drai, se fonde, a grandi, s'est affiné, s'est développé, est devenu une belle chose à partir de l'exégèse des classiques. Et cette exégèse des classiques permettant une quasi-co-écriture du metteur en scène, celui-ci s'est habitué à rejeter les auteurs contemporains. »⁴ Ils reviennent aujourd'hui sur leurs excès et reconnaissent qu'il est absolument nécessaire de porter la parole vivante, faute de quoi, elle finira par ne plus subsister, financièrement asphyxiée.

1. Jean-Loup Rivière, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.37

2. La formule ramassée de Jean-Pierre Thibaudat les résume : « Tout à coup, la pièce, qui était le moteur même du théâtre, sa machine énigmatique, n'est plus que l'un des rouages possibles. L'auteur dramatique n'a qu'à bien se tenir, c'est-à-dire écrire de grandes pièces. Sinon, la littérature ici, le canevas là et le silence ailleurs sauront fournir une pitance au metteur en scène-auteur. » (« Tribulations de l'écriture dramatique en France » in *Le Théâtre français*, Ministère des Affaires étrangères, 1994, p.19)

3. Didier-Georges Gabily, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.67-68

4. Martine Drai, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.43

« Tout ce qui est de l'ordre du répertoire facilite d'une façon ou d'une autre le rapport au public, simplement parce qu'il y a un substrat culturel derrière et que c'est beaucoup plus difficile de lire l'inouï, de rendre au visible ce qui est d'abord profondément invisible et immobile. Ceci étant, ce n'est pas parce que c'est difficile qu'il ne faut pas le faire. »¹

Mais les résultats de cette prise de conscience peut-être trop tardive, ne se font pas encore sentir. Même si les bilans sont controversés, il n'est encore, à la fin des années quatre vingt-dix, qu'à observer les plaquettes des Théâtres Nationaux (La Colline exceptée) et des CDN, pour s'apercevoir que les auteurs contemporains d'expression française sont sous-représentés. C'est l'opinion de Laurence Bailloux :

« Trop peu de textes contemporains parviennent à nos scènes. Selon les chiffres avancés par la SACD, les pièces d'auteurs vivants français ne représenteraient que 10,5% de l'ensemble de l'offre théâtrale dans les principales institutions publiques et 5,5% dans les grandes salles des théâtres subventionnés. Le SYNDEAC, quant à lui, annonce un chiffre moins alarmiste : le théâtre contemporain (français et étranger) représenterait 30% de la production dans les CDN et les Théâtres Nationaux (hors Comédie-Française). [...] Par ailleurs, la SACD insiste sur la faible diffusion des pièces contemporaines d'expression française et surtout sur leur caractère confidentiel. Elles sont en effet créées dans de petites salles, jouées peu de temps (souvent pour huit à dix représentations) et avec des budgets de production plutôt faibles. »²

En 1993, la SACD a versé des droits (représentations du secteur public) d'un montant entre 300 000 et 400 000 F à un seul auteur contemporain à présent décédé (vraisemblablement Ionesco), d'un montant entre 200 000 et 300 000 F à trois auteurs dont un seul est vivant, d'un montant entre 150 000 et 200 000 F à deux auteurs vivants, d'un montant entre 100 000 et 150 000 F à huit auteurs. En dehors de ces quelques cas, alors que la SACD recensaient 29 257 personnes ayant touché des droits en 1990, « il n'y a pas d'auteurs, dans le théâtre public qui puissent vivre des droits d'auteur. C'est une constatation qu'il faut poser d'une façon très carrée pour pouvoir parler ensuite des aides. »³ A cette affirmation de Roland Fichet répond celle de Daniel Besnehard : « Dans le théâtre public, il est très difficile de vivre de ses droits d'auteur. Une fois déduits les 13% de la SACD et les 25% de l'assurance sociale, un an de travail rapporte environ 30 000 F. »⁴ Dans le secteur privé, seuls quelques grands succès ont permis récemment à des auteurs comme Jean-Claude Brisville (Le Souper, L'Anti-chambre) ou Jean-Noël Fenwick (Les Palmes de Monsieur Schutz) de parvenir à un niveau de rémunération élevé. D'autres comme Pierre Laville (auteur et adaptateur), ou Yasmina Reza parviennent également à percevoir des revenus conséquents, grâce notamment à l'exploitation de leurs pièces à l'étranger.

« Pour un auteur, les temps sont durs, et même un succès est loin de remplir l'escarcelle. On sera étonné d'apprendre d'Eugène Durif, dont cinq pièces tinrent l'affiche au cours de la saison 1990-91 - et il passait pour un auteur comblé - que ses revenus d'auteur dramatique « ça faisait en moyenne 2 000 F par mois ». Il faut donc, pour un auteur, outre des activités annexes, écrire, écrire encore ; les aides obtenues procurent un répit. »⁵

1. Didier-Georges Gabily, Les Etats de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.68

2. Laurence Bailloux, « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in Du théâtre (la revue), n°12, printemps 1996, p.60-61

3. Roland Fichet, Les Etats de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.30

4. Daniel Besnehard cité par Laurence Bailloux dans « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in Du théâtre (la revue), n°12, printemps 1996, p.64.

5. Raymonde Temkine, Le Théâtre en l'état, Editions théâtrales, 1992, p.186

La place accordée à la création ne suffit donc pas aux auteurs pour continuer à écrire. Ils le font la plupart du temps, en marge d'un emploi plus rémunérateur. Beaucoup sont enseignants. Plus grave, ne pouvant être joués, les auteurs ne bénéficient pas de cette mise à l'épreuve. Ils n'apprennent rien de leur œuvre sans le concours des artisans du plateau. Souvent, l'attente interminable avant de voir un texte monté et le peu d'empressement sensible des metteurs en scène découragent l'auteur.

« Dans les directions (je dis les directions, ça peut être n'importe qui, je ne veux pas aller trop loin, il y a des gens admirables par ailleurs que j'ai rencontrés), il y a un climat qui fait qu'on ne se trouve pas devant de l'artistique même si on discute, même si un échange s'établit. On se trouve devant un pouvoir politique, je veux dire ni de droite, ni de gauche, qui bénéficie d'un plus par rapport à ce qui se passerait dans une entreprise privée. Le malheureux lambda qui se trouve en face il n'a qu'à la boucler et à se retirer. C'est ce qu'ont dit tous les auteurs. »¹

Du reste, c'est dans le théâtre privé - qui repose peut-être beaucoup plus finalement sur la qualité (dans son genre) du texte (plus en tout cas que sur la mise en scène) - que se monte un volume important de créations. Elles ne sont pas toutes synonymes de risque, car peu d'auteurs nouveaux y voient le jour, mais elles permettent au théâtre d'attirer un public qui aime entendre des histoires inédites. L'époque des petits théâtres de création de la rive gauche est cependant bien révolue ; il n'y a plus guère à Paris que le Théâtre de Poche Montparnasse, Le Théâtre Paris-Villette, le Théâtre La Bruyère ou le Théâtre International de Langue Française dirigé par Gabriel Garran qui continuent cette tradition de découvreur exigeant. D'ailleurs, alors que le théâtre public renoue plus ou moins timidement avec la création d'auteurs - la manifestation la plus remarquable étant la création en 1987 du Théâtre National de la Colline dirigé par Jorge Lavelli et, grâce au seul choix de son directeur, consacré aux auteurs de ce siècle² -, le théâtre privé se penche de plus en plus sur les classiques - Jacques Mauclair ou Francis Huster en tête - qui, économiquement, sont d'une rentabilité supérieure. Le privé connaît le même mouvement que le public, avec vingt ans de décalage et pour des raisons absolument différentes.

Structurellement, l'auteur isolé, garant de ses droits grâce à la Société des Auteurs, n'a que peu de chance de forcer la main du metteur en scène. Il reste dépendant d'un réseau complexe d'influences qui détermine l'énergie avec laquelle les directeurs vont accepter de jouer le jeu du texte original et les éditeurs de publier des premières pièces.

D'où cette extraordinaire vague, dans les années quatre-vingt, de textes répondant aux exigences économiques de la création : peu de personnages, peu d'impératifs plastiques. De prudentes pièces soucieuses de l'équilibre des maigres budgets de production. Le constat a été fait maintes fois de cette influence terrible de la gestion sur l'œuvre dramatique : « La misère de l'économie du théâtre provoque des mécanismes de rétention de l'écriture, explique Paul Tabet, les auteurs écrivent en fonction de cette misère et cela se ressent dans le nombre d'interprètes, le choix des décors, mais aussi des thèmes abordés : il y a moins de trublions ! »³

■ ■ ■ ■

1. Jeanne Sigée, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.70

2. L'expression « plus ou moins timidement » voudrait rendre compte des pas en avant et en arrière constatés dans les intentions des directeurs de théâtres : ainsi Jacques Lassalle avait souhaité que le Vieux-Colombier, deuxième salle de la Comédie-Française, soit voué aux auteurs contemporains mais son successeur, Jean-Pierre Miquel, a décidé d'étendre les créations de ce théâtre réhabilité à tout le répertoire...

3. Paul Tabet cité par Laurence Bailloux, « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°12, printemps 1996, p.70.

Le calibrage des œuvres s'est ainsi vigoureusement fait sentir, plaçant les auteurs contemporains dans un cercle d'écriture humble dédiée aux petites scènes, au lieu de les entraîner vers des formes plus audacieuses et plus excitantes - même si la vogue du monologue a su poser de redoutables questions au théâtre tant du point de vue de l'art de l'acteur que du point de vue de la présence du public.

Quant à l'effet de l'écriture télévisuelle sur l'écriture théâtrale, il est manifeste dans toute une série d'œuvres qui répondent aux exigences couramment admises par les scénaristes des téléfilms ou des séries : structuration de l'intrigue, rythme étudié de la succession des différentes actions, durée totale acceptable pour un public attiré par les joies du zapping.

Il a fallu attendre le début des années quatre vingt-dix pour lire et entendre fortement de nouveau, les monstres dont le théâtre a cruellement besoin (en dehors de ceux proposés avant tout le monde par Michel Vinaver).¹ Cohabitent désormais des pièces résolument ancrées dans le schéma petite-forme-grande-attractivité-économique et d'autres explicitement placées sous le signe de la provocation-artistiquement-excitante.

Si les choix et le pouvoir du metteur en scène sont pour beaucoup dans cette insuffisance notoire de création, ils ne sont pas les seuls responsables. Les textes ont souvent beaucoup de difficulté à circuler, à être diffusés. Une organisation plus appropriée permettrait de remédier à une situation souvent choquante.

1.1.3.4. les aléas de la diffusion

Comme la rémunération des auteurs est faible parce que la création et l'édition sont faibles, de même la création et l'édition souffrent d'un déficit aigu de diffusion des manuscrits. Si ce terme de diffusion - dont est exclue l'édition qui fera l'objet d'une étude spécifique - est couramment admis pour recouvrir une réalité triviale, c'est-à-dire la possibilité de savoir qui a écrit quoi, comment et où trouver ce texte, il conviendrait plutôt d'employer le mot attention. Les problèmes de diffusion sont, globalement, des problèmes d'attention : recevant l'offre des auteurs - des manuscrits remis, déposés, envoyés -, les autres partenaires (metteurs en scène, comédiens, directeurs, éditeurs, journalistes, membres de comité de lecture...) ne prêtent pas l'attention nécessaire pour que le geste premier trouve un relais efficace. Soit le receveur garde pour lui le secret de cette œuvre, alors qu'il ne développera pas son avenir, soit il omet plus basement d'accorder du temps à sa lecture.

Laurence Bailloux note ainsi que « les producteurs et les metteurs en scène ont tendance à "s'appropriier" l'auteur (le syndrome « c'est moi qui l'ai découvert ») et, pour des raisons évidentes de concurrence entre productions, ils rechignent à voir circuler plusieurs créations de la même pièce. »²

-
- ■ ■ ■
1. Philippe Minyana, par exemple, a suivi ce chemin. D'autres aussi, plus discrètement et pas toujours avec le même succès : « J'aime bien la vie des squares parisiens, leur faune et leur flore, leurs humains et leurs fantômes. J'ai mis en scène une sorte de cœur laïque sous le titre *La bonne dame des gens*. Elle n'est pas jeune mais au lieu de rester chez elle, où elle n'est pas vraiment seule pourtant, elle se dévoue à tous les êtres qu'elle a été amenée à connaître autour des massifs et sous les frondaisons municipaux. Il y a beaucoup de monde et les chances de représentations sont très faibles. Pour remplacer, je relis de temps en temps. » (Charles Charras, *Mon mot à dire*, Librairie Nizet (Théâtre en mémoire(s)), 1995, p.190)
 2. Laurence Bailloux, « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°13, été 1996, p.69

La diffusion est une question de transmission de l'information (il s'agit avant tout d'attirer l'attention d'un cercle de relations sur un texte intéressant en suggérant des procédures de valorisation) et de temps. Le temps du théâtre est d'abord celui de la lecture, de la rencontre entre l'autre et le texte. Malheureusement, les auteurs constatent souvent que cette rencontre se heurte aux habitudes reposantes. Cela fait sourire Michel Azama : « Beaucoup de metteurs en scène ne lisent pas, comme vous le savez. Si vous ne le savez pas je vous le dis et je l'affirme. Il suffit de vérifier par une petite conversation. Faites-le, c'est très amusant. »¹ Il avance même ce qui, pour lui, est une preuve de cette situation, à savoir l'idée lancée par le ministère d'attacher des lecteurs aux Centres Dramatiques Nationaux : « c'est avouer que personne ne lit actuellement. »² Michel Fournier, (à l'époque du débat) directeur du Centre National du Théâtre, n'hésite pas, lui aussi, à aller dans ce sens :

« - Je voulais simplement rappeler un propos qui a été tenu lors des rencontres sur les revues de théâtre, et illustrer ainsi le désir de lecture des CDN. Notre constat c'est que la grande majorité des CDN n'est pas abonnée aux revues de théâtre existantes. Michel Azama pourrait le dire pour les *Cahiers de Prospero* - Deux ou trois ont pris un abonnement - Ça nous montre à quel point ils ont un vrai besoin, une véritable envie de lire ! »³

Même s'il ne s'agit pas de généraliser à l'excès, il faut bien reconnaître que la plupart des témoignages des auteurs manifestent cette absence de désir de lecture chez l'autre. Laurence Bailloux, toujours, s'en fait l'écho : « Un constat s'impose : les professionnels lisent peu de textes de théâtre. Combien d'auteurs nous ont fait part de leur "calvaire" : envoyer des textes en nombre et ne pas recevoir la moindre réponse ou, pire, recevoir un appel un an plus tard au moment du "grand nettoyage de printemps" ! »⁴ Difficile de savoir s'ils touchent la vérité ; rien ne permet de douter de leur observation. Ceux qui témoignent sont joués, ne crient pas à l'injustice. Ils remarquent froidement que rares sont leurs interlocuteurs qui prennent la peine, qui fournissent l'effort d'honorer l'offre écrite. Didier-Georges Gabily, de nouveau, s'enflammait sur ce sujet :

« Force est quand même de constater que les textes circulent très mal. Force est quand même de constater, y compris chez les directeurs de Scènes Nationales, que beaucoup avouent ne pas savoir lire. Qu'est-ce qu'ils font comme directeurs de Scènes Nationales ? »⁵

Quelques institutions - toujours en dehors des maisons d'édition - se sont dotées de comités de lecture⁶ chargés de recevoir les manuscrits, de les lire, de les répertorier, d'en faire une fiche signalétique, et d'établir une sélection en vue de manifestations. Ainsi France Culture (Alain Trutat) reçoit environ mille textes par an, lus par 12 membres renouvelés par tiers tous les ans. Le Théâtre des Célestins traite 60 à 70 manuscrits par an, six d'entre eux étant retenus pour des lectures qui débouchent finalement sur une possibilité d'édition. D'autres théâtres, en particulier des CDN, sollicitent le concours de lecteurs qui ont en charge de répondre aux envois de manuscrits : c'est le cas au Théâtre des Treize-Vents pour lequel travaille Jean-Michel Vivès. L'Association Théâtrales (liée aux éditions Théâtrales)

1. Michel Azama, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.18

2. Michel Azama, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.20

3. Michel Fournier et Michel Azama, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.54

4. Laurence Bailloux, « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°12, printemps 1996, p.59

5. Didier-Georges Gabily, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.68

6. Voir à propos des comités de lecture l'article de Laurence Bailloux : « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°13, été 1996, p.71-72.

que préside Robert Abirached, reçoit 500 à 600 œuvres à partir desquelles, le comité, composé de douze personnes, établit une sélection de 30 à 40 textes qui constitue le répertoire annuel de Théâtrales. Ce répertoire est consultable dans les antennes de l'association et, moyennant une cotisation, il est possible d'en obtenir des copies. La SACD, elle-même, dispose d'un comité de lecture qui classe, archive les fiches signalétiques des manuscrits réceptionnés. José Valverde et Alida Latessa font un travail remarquable au Théâtre Essaïon en développant des lectures à une voix grâce à leur propre tri. Michel Didym, acteur et metteur en scène, avec sa "Mousson d'été", manifestation centrée autour des nouvelles écritures dramatiques, apporte depuis 1995 chaque été à Pont-à-Mousson son lot de découvertes.¹ Tout comme la Maison des écrivains de Saint-Herblain, le Théâtre International de Langue Française de Gabriel Garran, le Théâtre Paris-Villette, le festival des Francophonies de Limoges ou les Jeux d'écriture de Poitiers qui se sont spécialisés dans la recherche des écritures nouvelles d'expression française. Théâtre Ouvert, Centre National de Création, est, par définition, à l'écoute de l'écriture contemporaine et reçoit également un très grand nombre de textes. Une réponse circonstanciée est systématiquement envoyée à l'auteur. Cet aspect personnel n'est pas négligeable : les auteurs se plaignent souvent d'une déshumanisation des rapports lorsqu'ils n'ont pour seule réponse à leur appel qu'une lettre polie de refus qui ne leur apporte rien. Ils restent secs. Les témoignages en ce sens sont nombreux.

« Des auteurs ont déploré de ne pas trouver d'interlocuteurs auprès des comités de lecture après réception d'une lettre de refus. Ils souhaiteraient davantage de contacts, de relations, ils aimeraient être suivis ou avoir des remarques un peu plus précises. »²

Chacun comprend, à travers ses propres expériences de lecteur, qu'il est difficile parfois d'entrer dans une écriture dont l'originalité est perceptible mais dont la richesse n'est pas toujours mesurable instantanément. Ce n'est qu'en s'astreignant - la plupart du temps parce que l'auteur est reconnu intéressant - à persévérer dans ce contact qu'il est possible, pour le lecteur amateur, de s'immiscer dans l'écriture. Même pour un lecteur professionnel, des retenues, des carcans inaltérables entravent l'ouverture nécessaire à la rencontre ; se contenter d'une lecture rapide sans chercher à en savoir davantage, à débattre avec l'auteur, témoigne d'une confiance probablement trop forte. Les lecteurs professionnels pourraient prétendre que le génie ne se rate jamais, ce qui est sans doute presque vrai - même s'il ne s'agit pas seulement de révéler le génie mais de participer à l'exploration des ressources de l'écriture -, toutefois, dans la relation quotidienne avec l'auteur interrogateur, l'essentiel n'est pas de décerner des médailles mais de dialoguer humainement, pour que le dynamisme de l'écriture ne s'arrête pas à un accusé de réception sec et castrateur. Qu'il soit de surcroît permis de penser qu'une sélection à partir d'une lecture seule est un acte par essence trop délicat pour qu'il ne soit commis aucune erreur d'appréciation.

Cette absence de dialogue est un véritable fléau pour l'auteur qui, parce qu'il ne perçoit aucun écho de son appel, finit par douter de l'opportunité de sa démarche. La diffusion, c'est la confirmation pour l'auteur qu'il existe, qu'il écrit bien pour le théâtre et non pour les anges. Si l'auteur ne sent pas cette cible, il n'est plus cet interrogateur essentiel à la création, il se réfugie sur lui-même. Daniel Girard, directeur du Centre National des Écritures du Spectacle - La Chartreuse, constatait en 1994 :

1. Voir Jean-Louis Perrier, « La Libre circulation de textes de théâtre à Pont-à-Mousson » in *Le Monde*, 31 août-1^{er} septembre 1997, p.17.

2. Etienne Marest, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.48

« La plupart des auteurs diffusent eux-mêmes leurs textes, ce qui leur prend beaucoup de temps, beaucoup d'énergie car ils travaillent par ailleurs, ne pouvant vivre de leurs écrits, et cela leur coûte cher. Deuxièmement, lorsqu'ils envoient leurs manuscrits aux comités de lecture des maisons d'édition et des institutions, il y a parfois des délais de réponse assez longs ou même pas de réponse du tout. En région un certain nombre d'initiatives ont été mises en place [...] et par rapport à ce genre de proposition, les structures parisiennes réagissent négativement. On déplore aussi dans les régions un manque d'information sur ce qui se passe à Paris et inversement, il semble qu'à Paris, on ignore ce qui se passe en région, même en Rhône-Alpes. L'information nationale ne circule pas. Beaucoup d'auteurs aimeraient pouvoir engager un dialogue artistique avec les metteurs en scène plutôt que d'envoyer les textes comme des bouteilles à la mer. Donc un espace transversal est à trouver pour qu'un dialogue puisse avoir lieu. »¹

Manifestement, le réseau de diffusion des textes inédits est encore en France balbutiant. Jusque-là, les auteurs se débrouillaient pour communiquer leurs œuvres. La demande était assez faible et l'écriture dramatique marginale. Aujourd'hui, devant le volume impressionnant de production théâtrale, devant l'essor de nouvelles esthétiques, il est logique que les auteurs revendiquent le droit d'être plus écoutés. Ils estiment ne pas bénéficier d'une organisation susceptible de faciliter la circulation des textes. Ils souhaitent rompre avec un système de diffusion qui n'est pas à la hauteur du développement de l'implantation des lieux de production et de leurs moyens financiers qu'a permis la décentralisation. Puisque la production théâtrale enfle, les auteurs veulent sortir de cet archaïsme dans lequel ils sont plongés dès lors qu'ils cherchent à faire connaître leur travail.

Cette évolution ne peut s'effectuer que grâce à des changements de mentalité et de comportement. Ainsi, l'AFAA, l'Association Française d'Action Artistique, placée sous l'autorité du ministère des Affaires étrangères, aide depuis de nombreuses années la diffusion du théâtre français à l'étranger, mais toute son action est concentrée sur la représentation :

« L'AFAA ayant pour mission de s'occuper du spectacle vivant, les auteurs se retrouvent presque forcément à la marge de ses activités, en tout cas actuellement. L'AFAA fait surtout tourner des spectacles classiques à l'étranger pour la simple raison que nos metteurs en scène créent en majorité des classiques. Comment faire donc pour que l'AFAA puisse envoyer des auteurs français dans le monde entier ? Nous avons été frappés par certains chiffres récents : 129 metteurs en scène ont été envoyés cette année en Allemagne ; mais un seul auteur et c'était Coline Serreau ! »²

Plus grave encore, la mission des comités de lecture, non seulement n'est pas assurée avec humanité, mais n'a souvent que très peu d'effet sur la création scénique : une sélection en comité de lecture, dans les institutions comme les CDN ou les Théâtres Nationaux, ne permet pas d'embrayer sur une représentation. Quelques témoignages permettent de mesurer cette indépendance entre la sélection du lecteur et le choix du metteur en scène.

« Jean-Michel Vivès est lecteur et responsable d'un comité de lecture au CDN du Languedoc-Roussillon. Les textes transmis par ce comité au directeur du Théâtre des Treize-Vents, Jacques Nichet, ne trouvent pas véritablement d'écho. Jacques Nichet choisit les textes en fonction de sa propre sensibilité. [...] Des auteurs ont dit qu'il était totalement inutile d'envoyer un manuscrit dans un Centre Dramatique National. Dans la plupart des cas les textes ne sont pas lus ou bien, il n'y a pas de réponse. Deux rares exceptions : Caen et Angers. Quelqu'un a dit à ce propos que les comités de lecture font fonction de rustine. On a également noté que, lorsqu'il y a un lecteur dans une structure (Centre Dramatique notamment), son travail n'a aucune incidence sur la programmation. Le lecteur ou le comité de lecture est là pour éliminer ou évacuer le manuscrit ! »³

1 . Daniel Girard, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.61-62

2 . Michel Azama, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.16

3 . Etienne Marest, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.48-49

Martine Draï évoque son travail à Chaillot pour abonder dans le même sens :

« Après le montage d'*Alias*, ma première pièce, nous avons formé un comité de lecture à Chaillot. Mais ce comité ne servait à rien, sinon à être l'alibi du Théâtre National de Chaillot. Nous étions contents, nous faisons quelques lectures publiques mais Antoine n'avait pas le temps de prendre connaissance de nos travaux. Voilà ! J'aime comme tout le monde Antoine Vitez mais il était le premier à reconnaître qu'il ne lisait pas nos textes et que c'était mal. Les comités de lecture ne servent à rien ! Il faut le dire. »¹

La situation de l'auteur repose donc sur une faiblesse structurelle qui le handicape. D'auteur-interrogateur qu'il devrait être toujours, il ne devient souvent qu'un individu peu rémunéré, peu créé, peu lu, et objet de peu d'attention. Bien sûr, parce que la forêt cache souvent les arbres, des exceptions confirment cette tendance : un peu plus d'une soixantaine d'auteurs d'expression française ont aujourd'hui une notoriété importante que personne ne penserait contester et qui leur permet d'attirer l'attention sur leurs nouveaux textes.²

En dehors de ce sérail, l'auteur est en demande, en attente. Il ne fait pas qu'appeler les autres partenaires par l'intermédiaire de ses textes, il tente aussi de les sensibiliser à ses requêtes annexes : un accroissement de ses revenus, des créations, de son intégration, des aides, de la diffusion et un respect plus grand de ses droits. De sorte qu'il double son statut déjà fragile d'impulseur, d'une position de quémendeur. Non seulement, il s'épuise à se battre sur le terrain de l'écriture, mais il continue le combat sur le terrain du politique. L'auteur est plus que jamais à la source de modifications profondes de la mécanique de création, mais, encore une fois, son élan ne pourra être suivi d'effets que si les autres partenaires réagissent en conséquence. L'esprit revendicatif et militant que l'auteur développe ces dernières années n'efface pas la dépendance absolue qui est la sienne, tant à l'égard des metteurs en scène et des pouvoirs publics que des médias (voir fig.4, page suivante).

« L'auteur, dit Yan Balinec, doit avoir du talent mais il lui faut du génie pour pouvoir se vendre. S'il ne travaille pas sur les études de marché en tant qu'auteur, il écrira avec le désespoir ne pas être lu ni écouté. »³

-
- ■ ■ ■
1. Martine Draï, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.42. Témoignage qui amène Renée Delmas, directrice du Théâtre de Poche-Montparnasse et réelle dévoreuse de textes nouveaux, à constater : "Le comité de lecture dans beaucoup d'endroits ne sert pas à grand chose." (Renée Delmas, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.54)
 2. Pourquoi ne pas risquer un inventaire des auteurs de langue française vivants les plus connus en France ?... Jacques-Pierre Amette, Catherine Anne, Fernando Arrabal, Liliane Atlan, Jean Audureau, Michel Azama, Alain Badiou, Jean-Christophe Bailly, Bruno Bayen, Loleh Bellon, André Benedetto, Daniel Besnehard, Jean-Marie Besset, Jean Bois, Denise Bonal, Daniel Boulanger, Claude Bourgeyx, Jean-Claude Brisville, Jean-Claude Carrière, Aimé Césaire, Bernard Chartreux, Hélène Cixous, Enzo Cormann, Bernard Da Costa, Richard Demarcy, Michel Deutsch, Françoise Dorin, Louise Doutreligne, Roland Dubillard, Eugène Durif, Xavier Durringer, Jean-Noël Fenwick, Roland Fichet, Guy Foissy, Fatima Gallaire, Armand Gatti, Jean-Claude Grumberg, Pierre Guyotat, Victor Haïm, Joël Jouanneau, Jean Jourdeuil, Pierre Laville, Daniel Lemahieu, Jean-Daniel Magnin, Eduardo Manet, Philippe Minyana, Valère Novarina, René de Obaldia, Jean-Marie Piemme, Roger Planchon, Xavier Pommeret, Olivier Py, Pascal Rambert, Marie Redonnet, Noëlle Renaude, Yasmina Reza, Serge Rezvani, Jean-Michel Ribes, Christian Rullier, Nathalie Sarraute, Jean-Pierre Sarrazac, Louis-Charles Sirjacq, Daniel Soulier, Tilly, Michel Tremblay, Serge Valletti, Michel Vinaver, Româin Weingarten, Jean-Paul Wenzel. Sans compter ceux qui ont disparu depuis moins de vingt ans : Jean Anouilh, Samuel Beckett, François Billeldoux, Louis Calaferte, Copi, Marguerite Duras, Didier-Georges Gabily, Jean Genet, Eugène Ionesco, René Kalisky, Bernard-Marie Koltès, Sony Labou Tansi, Jean-Luc Lagarce, Robert Pinget, Georges Schehadé, Jean Tardieu, Jean Vauthier, Kateb Yacine. En 1987, Michel Vinaver, lui, avait retenu 106 noms pour son rapport au CNL.
 3. Yan Balinec, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.24

les Partenaires de la création théâtrale : approche réticulaire

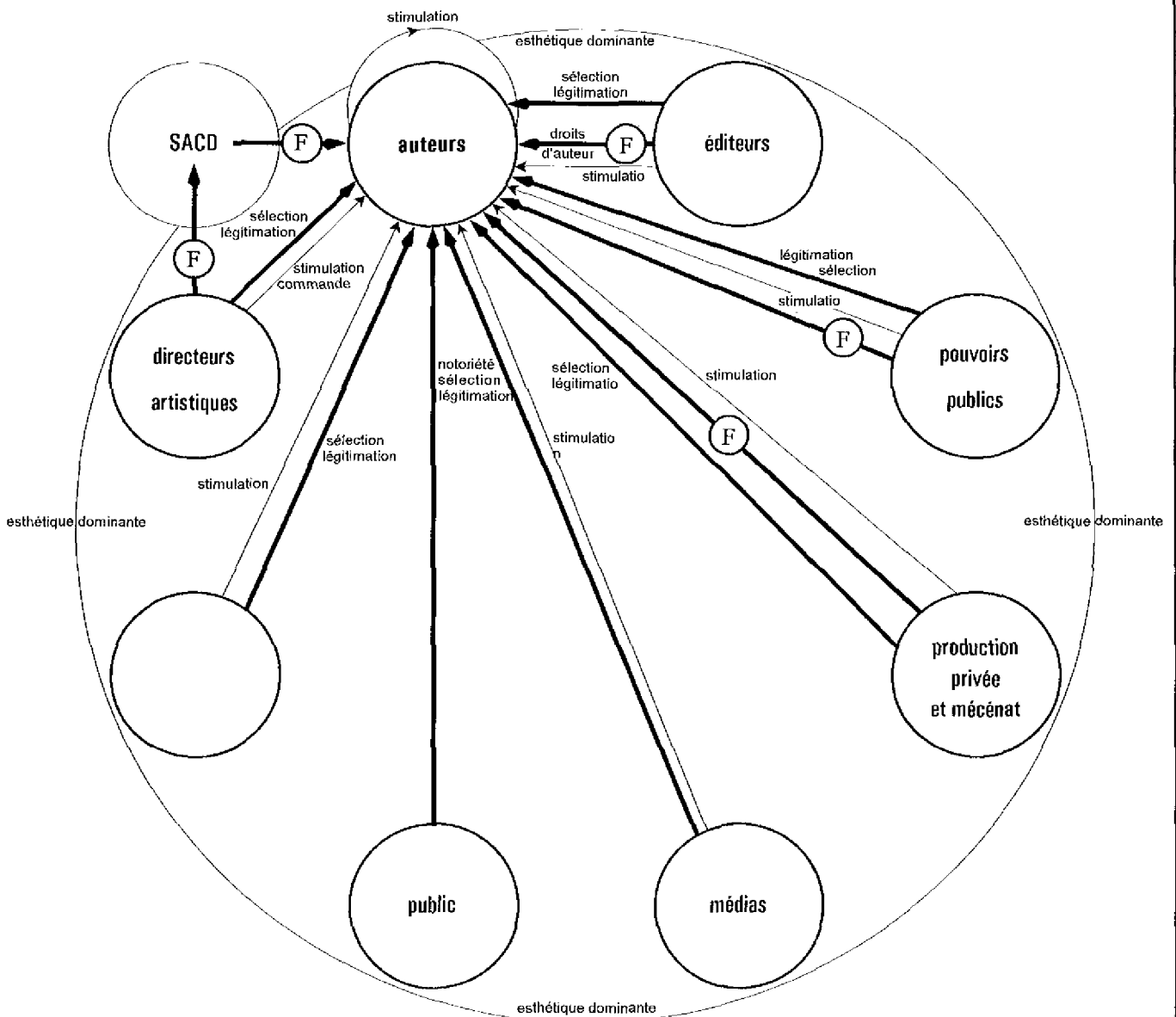


fig. 4 les dépendances des auteurs

- ▶ influence par stimulation (discours, œuvre, spectacle...)
- (F)—▶ circulation financière directe ou indirecte
- ▶ (empty arrow)

1.1.4. revendication et action

Paradoxalement, l'auteur, dont le domaine de prédilection reste l'imaginaire, manque assez considérablement d'idées quand il s'agit de défendre son avenir. Il semble incapable de penser son existence, de prendre un peu de recul. Il s'enferme dans la protection instinctive de son territoire, sans projeter d'intelligence forte de la place de l'auteur dans la sphère dramatique. La bataille s'engage sur un champ purement économique (le rendement financier de son investissement) - voire social (les conditions de vie d'un auteur) - et finalement, peu idéologique ou esthétique. L'auteur ne dispute pas avec le metteur en scène l'urgence de sa parole. Il la revendique, l'auto-légitime et en appelle à l'injustice. Les grands débats conceptuels sont reportés à plus tard : l'urgence est de repousser la ligne de front.

Le dramaturge est aux prises avec un système qui le jugule - il le sait - mais dont il ne peut se sortir faute de pertinence, de hauteur. Comme s'il refusait de se charger de cette mission. D'ailleurs, toutes les revendications qu'il proclame ne font, dans une première période tout au moins, que renforcer son état de dépendance. En demandant au metteur en scène de partager son pouvoir, il lui reconnaît sa souveraineté de décision. En réclamant davantage de subventions pour l'écriture, il entretient un assujettissement à l'égard des autorités institutionnelles. Les débats des « Etats de la création théâtrale contemporaine » donnent réellement l'impression d'une corporation jalouse du confort des notables du théâtre. Cet agacement est parfaitement compréhensible et juste (le déséquilibre est flagrant et préjudiciable) mais c'est la manière de le formuler qui est étonnante, voire inquiétante : tout se passe comme si cette obsession de la lutte n'était motivée que par un appât du gain, alors que précisément les enjeux sont autres. Ainsi, les réflexions y sont souvent superficielles, triviales ou engourdies dans une sorte de course au trésor. Car l'élément fondateur - tout au moins ces débats le laissent à penser - de l'écriture, c'est l'argent. Il est au cœur des préoccupations et des doléances : pourcentages, salaires, subventions, commandes. L'auteur sent qu'une part du gâteau lui échappe et tente de s'en emparer. Le mercantilisme envahit l'espace du texte.

Ces revendications justes prennent une place brusquement démesurée, au détriment de l'art. D'esthétique, d'idées, il n'en a pas été question à La Chartreuse. Au point que Jean-Loup Rivière, dérangeant les débats corporatistes, lança : « Il y a quelque chose qui me gêne c'est que ce que vous avez proposé ce sont des mesures, et une mesure ce n'est pas une idée. »¹

Même Michel Azama, rédacteur en chef éclairé des Cahiers de Prospero et défenseur farouche de l'écriture (et non de l'auteur) et de sa pluralité, ne peut oublier le double aspect de l'être écrivain : un artiste et un animal, un individu qui s'échappe (la création) et un individu qui demeure (la subsistance).

« Cinq numéros après leur naissance, quel discours tiennent Les Cahiers de Prospero ? Disons tout d'abord que, s'ils ont quelque chose à promouvoir, c'est l'écriture et non pas "les auteurs" en général. [...] L'exploration de ce qui se passe aujourd'hui et de ce qui passe entre littérature et théâtre (entre texte et scène et scène et texte) mobilise bien davantage nos plumes et notre énergie que les mesures financières et statutaires qui touchent les écrivains de théâtre. Est-ce une raison pour ignorer ces dernières,

¹ Jean-Loup Rivière, Les Etats de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.36

pour subir sans broncher (sans analyse et sans revendication) notre situation de marginaux institutionnels ? »¹

Il y a toujours une ambiguïté dès qu'il s'agit de défendre - et de rémunérer - l'écriture. La défense d'un texte passe nécessairement, à un moment donné, par la défense de son auteur. Et une fois qu'il s'agit de défendre l'auteur, le risque est grand de ne plus défendre *que* l'auteur - comme une marque à promouvoir - en oubliant de s'intéresser à l'œuvre qui, dès lors qu'elle est estampillée "œuvre de tel auteur" - comme un produit de marque -, suffit à répondre aux critères de sélection.

L'auteur, dans un mouvement de confiance, attend un bénéfice, que son écriture le place dans une situation de pouvoir (que l'indignation lui fait désirer, sans toutefois se préoccuper, par exemple, des critères qui permettraient de définir le profil d'une œuvre digne de cet objectif). Au colloque de Villeneuve Lez Avignon, il n'a été fait que quelques allusions à la qualité de l'écriture, allusions qui trahissaient, par leur brièveté, l'embarras de l'assemblée.² La qualité, le mérite - quelles pièces méritent d'être montées ?... quels auteurs méritent d'être soutenus, élus ? -, autant de concepts qui révulsent l'artiste (car ils privent la communauté des auteurs de la solidarité galvanisante pour la plonger dans les querelles de clans, les combats d'écoles). Comme l'argent. Mais l'argent, bien qu'il pervertisse l'art, est suffisamment indispensable et attirant pour qu'il devienne matière à débat. Ou plutôt matière à mesures... Mesures qu'il convient d'examiner pour mieux comprendre le projet qui les dicte.

1.1.4.1. des quotas de création

Le nerf de l'écriture, c'est donc l'argent. Il est symbole de liberté et d'intérêt. L'auteur qui gagne sa vie grâce à son écriture est prétendument reconnu et autonome. A l'inverse, il ne peut continuer à travailler longtemps et assidûment s'il ne perçoit pas de revenus. Or, tout le problème vient de là : l'écriture n'est pas un métier, mais un art. S'il est possible de comparer, d'évaluer la qualité de deux objets réalisés par deux artisans différents en fonction d'un modèle à reproduire, l'expertise d'un œuvre dramatique est imprécise. Serait-il raisonnable, dans ces conditions, de salarier un auteur en lui demandant un texte de trente pages tous les mois, quelle qu'en soit la qualité ? Quelle valeur pour l'œuvre d'art ? Quel prix accorder à la création scripturale ? Les plasticiens connaissent ces débats qui, devant les disparités gigantesques des cotes et leurs fluctuations incohérentes, n'ont pas manqué de se poser. Le "marché de l'art" est loin d'avoir atteint l'espace de l'écriture dramatique. Il y a tout lieu de s'en réjouir.

Pour ne pas risquer de tomber dans les pièges de la spéculation libérale, le droit d'auteur fixe des barrières et laisse au créateur scénique, par l'intermédiaire de sa sélection, le soin de décider si l'auteur percevra ou non des revenus grâce à son œuvre. C'est le directeur artistique (le directeur de théâtre) qui décide de la mise en cotation de l'œuvre, en la faisant représenter. Le public ensuite, par la fréquentation, détermine la hauteur de la rémunération. Ce que contestent les auteurs aujourd'hui, ce sont autant les principes de base de ce mécanisme - la toute puissance du metteur en scène

¹ . Michel Azama, « Editorial », *Les Cahiers de Prospero*, n°5, juillet 1995, p.6-7

² . Voir par exemple Roland Fichet : « La question de la médiocrité ou de la moindre valeur de certaines pièces, c'est un sujet central. Il y a une phrase que j'ai notée mais qui ne résout absolument pas le problème. Elle a été dite avec fermeté par un des auteurs : « il faut que beaucoup d'auteurs, même médiocres, soient joués, pour que quelques auteurs émergent ». » (*Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.38)

à décider si un auteur mérite ou non de gagner sa vie avec son écriture -, que les niveaux de rémunération que cette mécanique entraîne. Ils souhaitent que d'autres instances viennent mesurer - en lieu et place des metteurs en scène - leur mérite, leur valeur, dans l'espoir d'être mieux considérés par ces nouveaux juges. Le but à atteindre étant, donc, de vivre de sa plume.

Car, si l'écriture ne doit pas être vénale, il est légitime, en vertu des principes qui gouvernent la vie collective, qu'un point d'équilibre soit trouvé pour permettre à l'auteur de vivre décemment. Ce seuil est accessible de trois manières : en augmentant les revenus pour chaque représentation (ou vente de livres) et/ou en augmentant le nombre de représentations et/ou en attribuant à l'auteur des aides indépendantes de la fréquentation des théâtres et des désirs des metteurs en scène. Trois voies pour donner à l'artiste, selon Paul Tabet, la "reconnaissance" et les "moyens" - financiers - de son écriture.

« Nous vivons une époque où le discours politique fait carence de l'événement culturel, de l'action culturelle, de l'action artistique et de la création. Or, une société qui ne défend pas ses auteurs et ses créateurs est une société qui va s'appauvrir, qui va mourir parce que c'est par ces paroles-là, c'est par la création, c'est par l'art, qu'une société se nourrit, s'entretient, se développe... Il y a des choses à dire et à se dire. Voilà la leçon de Beaumarchais. [...] Les auteurs privés de moyens, de reconnaissance, de salaire, de la juste rémunération de leur travail se détournent et vont se détourner du théâtre à l'entière satisfaction d'une grande partie du corps théâtral qui peut se passer d'eux en réalité. Il faut le savoir, les auteurs vont écrire pour d'autres disciplines ou vont faire autre chose, enseigner, etc. »¹

Mais la leçon de Beaumarchais n'est pas celle que retiennent le plus souvent les metteurs en scène. Même si, comme le formule Daniel Besnehard, « quand le spectacle est réussi, il y a un plaisir à être de son époque, à faire acte de découvreur »², les directeurs artistiques préfèrent spontanément ne pas se risquer dans l'aventure du montage d'un texte contemporain. Pour favoriser la croissance du nombre de ce type de créations, deux méthodes peuvent - et doivent - être utilisées : l'incitation et l'autorité. La tutelle ministérielle imposait ainsi jusqu'en 1995, dans le cahier des charges des Centres Dramatiques Nationaux, que deux créations soient programmées pendant les trois années du contrat - ce qui, historiquement est une limitation du libre arbitre du metteur en scène³. Même si diverses astuces ont permis aux directeurs artistiques de détourner⁴ cette règle - adaptation, montage, découverte d'une version inédite d'une pièce ancienne... -, elle permet incontestablement un développement de la création contemporaine. Mais, comme deux créations n'ont pas suffi à redonner le souffle nécessaire, il s'agit depuis le 23 février 1995, date de publication d'un nouvel arrêté, d'une obligation de trois créations en trois ans :

« Art. 7. Trois créations présentées par le Centre pendant la durée du contrat concerneront des œuvres d'un auteur vivant de langue française autre que le directeur. Cha-

■ ■ ■ ■

1. Paul Tabet, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.34
2. Daniel Besnehard cité par Laurence Bailloux dans son article : « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°13, été 1996, p.76
3. Puisqu'il s'agit là du secteur public, est érudé le principe de montage d'un spectacle à partir de la décision d'un producteur privé qui, alors, commande au metteur un scène un service. Cela reste une pratique marginale dans l'ensemble de la création, bien qu'elle soit assez courante dans le théâtre de divertissement.
4. Voir Laurence Bailloux : « Les cahiers des charges peuvent être détournés de multiples façons : une même création peut être comptabilisée plusieurs fois, une œuvre originale remplacée par une adaptation, parfois réalisée par le metteur en scène-directeur en personne ! » (« Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°13, été 1996, p.68)

cune des trois créations devra être jouée au moins dix fois dans la zone définie par le contrat. »¹

Si les auteurs voient d'un bon œil cette intervention des pouvoirs publics, ils n'en mesurent pas moins l'aspect minimaliste : « Trois créations pour trois ans, dit Roland Fichet, ça nous paraît une rigolade. Nous estimons qu'il faut une parité absolue. Autant d'œuvres d'auteurs d'aujourd'hui que d'œuvres du répertoire ou du domaine public. »²

L'auteur accepte volontiers que le metteur en scène soit dessaisi de son autorité à distribuer les cotes des auteurs, mais il déchanté en constatant que les autres partenaires ne favorisent que timidement la progression des contemporains. Dans cette surenchère autoritaire, ne se découvre qu'un pansement provisoire, qui montre combien la situation de la création contemporaine est fragile. Avec Daniel Girard, il faut bien admettre « qu'un cahier des charges c'est un constat d'échec tout simplement. On ne devrait pas avoir besoin d'un cahier des charges pour que des metteurs en scène montent des textes contemporains. C'est l'évidence de la vie du théâtre. »³ Mais les évidences se dissolvent dès lors qu'un circuit complexe d'influences, de contraintes, déclenche de dangereuses dérives. Le cahier des charges ne règle en fait pas l'essentiel de cet écart, d'autant que, écrit Laurence Bailloux, « une action peut être programmée, mais encore faut-il en assurer la promotion et la traiter à l'égal de n'importe quel autre spectacle de la saison (ce n'est pas toujours le cas). Enfin, sur le plan artistique, il n'est pas dit que confier un texte contemporain à un metteur en scène qui n'a aucune sensibilité particulière en la matière soit le meilleur service à rendre à un auteur. « Si on monte des auteurs seulement pour respecter un cahier des charges, on le fait mal et misérablement », constate justement Paul Tabet. »⁴

Imposer un cahier des charges, revendiquer la parité, c'est admettre que l'œuvre n'est plus capable de stimuler la création. L'auteur ne peut plus assumer sa fonction impulsive. Il est un interrogateur privé de parole. Le quota manifeste cet enfermement, il permet de survivre dans l'artifice et la dépendance. Il ne soigne rien. Il rééquilibre autoritairement. D'une autorité qui montre régulièrement ses limites :

« Toutes les aides existantes, aussi utiles soient-elles, ne remplaceront jamais le désir spontané des programmeurs ni la curiosité des metteurs en scène. Et c'est bien de ce désir dont les auteurs contemporains ont tant besoin ! En effet, même quand il y a de l'argent à la clé, nombre d'auteurs ne trouvent pas de metteur en scène ni de producteur. L'exemple de Jacques-Pierre Amette est particulièrement frappant : lauréat du prix CIC pour le théâtre contemporain, il disposait d'un chèque d'un million de francs de mécénat pour la production de sa pièce, mais il a dû attendre un an avant que le Théâtre Montparnasse ne s'y intéresse. Quant aux textes bénéficiant d'une aide à la création du ministère de la Culture, combien ne seront jamais montés ? On peut même se demander si la multiplication des aides ne connaît pas des effets pervers en induisant une augmentation du nombre d'auteurs et de textes proposés disproportionnée par rapport aux possibilités de production. « Il n'y a jamais eu autant de pièces écrites et aussi peu d'entre elles montées ! » résume Alain Gauté. »⁵

Laurence Bailloux, constatant ce demi-échec du système des quotas et de l'aide à la création va jusqu'à « imaginer la mise en place, pour le réseau des institutions (le seul à être sous le contrôle de l'Etat), d'une ligne budgétaire nouvelle affectée spécialement aux écritures contemporaines et dont

1. Journal Officiel du 15 mars 1995. Voir à ce sujet *Les Cahiers de Prospero*, n°5, juillet 1995, p.89

2. Roland Fichet, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.31

3. Daniel Girard, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.20

4. Laurence Bailloux, « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°13, été 1996, p.68

5. Laurence Bailloux, « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°13, été 1996, p.68

l'utilisation serait laissée à la discrétion de chaque directeur »¹. Cette proposition séduisante viserait à réduire le nombre de créations de textes contemporains imposées - et acceptées à contrecœur ou détournées - pour privilégier les projets véritablement désirés par le metteur en scène-directeur. Elle encouragerait ceux qui se sentent réellement intéressés par cette démarche au point de leur permettre de monter davantage de spectacles que les autres. Ses défauts seraient cependant d'entraîner un déséquilibre - et une inégalité pour les citoyens-spectateurs² - et de dispenser - au moins symboliquement - certains metteurs en scène de leur mission. Car il s'agit bien d'une mission de service public que de permettre à l'écriture contemporaine de trouver le chemin du plateau. Or, l'acceptation de la nomination à la direction d'un Centre Dramatiques doit s'accompagner de l'acceptation de cette mission. Créer une ligne budgétaire spécifique, ce serait renoncer à inclure dans cette mission la création de textes nouveaux, ce serait céder devant l'apathie majoritaire, ce serait ensevelir une affirmation claire et légitime. Opter pour l'efficacité du moment au prix du sacrifice d'une résolution majeure du théâtre public. Sans mesurer à long terme les incidences redoutables de cet abandon. La question est en fait plus une question d'hommes qu'une question de ligne budgétaire spécifique. Si certains s'arrangent pour contourner le cahier des charges ou ne l'acceptent manifestement pas, leur place n'est pas dans le service public. A eux d'en tirer les leçons ou à charge du ministère de les leur faire tirer sans qu'il soit besoin de trouver des aménagements là où il n'est question que de responsabilité et de loyauté.

Dans la même perspective que celle des quotas de création, les auteurs revendiquent un nouveau procédé d'évaluation des droits d'auteurs. Augmenter le nombre de représentations et le revenu pour chaque représentation : deux doléances qui impliquent la bonne volonté des pouvoirs publics (exécutif ou législatif) et soulignent leur ascendant.

1.1.4.2. réévaluation du droit d'auteur

L'idée de la réévaluation du droit d'auteur a une double origine. Les auteurs estiment, tout d'abord, que 10 ou 12 % des recettes, cela représente une part extrêmement faible s'il est tenu compte du temps passé à réfléchir à l'œuvre, à la construire, à l'adapter éventuellement aux besoins. Cette proportion pouvait satisfaire l'écrivain dans une période où le théâtre était une des seules formes de spectacle populaire. Depuis le développement du cinéma et de la télévision, la baisse de fréquentation ne permet plus aux spectacles de tenir l'affiche très longtemps dans une même ville. Et même si le réseau des lieux de représentation a considérablement évolué, les impératifs économiques ont contraint les directeurs de théâtre à diminuer la portée d'exploitation d'une pièce. Les auteurs ont donc vu leurs revenus diminuer. Un succès dans le secteur public ne représente finalement que quelques dizaines de représentations.

Dans le même temps, et c'est la seconde raison de cette revendication, le prix du billet a nettement diminué par rapport aux coûts réels de production. Les efforts consentis dans l'attribution des subventions, ont permis d'établir des tarifs sans aucune adéquation avec la réalité des mon-

¹ . Laurence Bailloux, « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°13, été 1996, p.68

² . Même si l'inégalité du citoyen-spectateur est présente dans toute l'organisation du théâtre public en France, comme cela sera développé plus loin, il serait prudent de ne pas accentuer encore cette lourde tendance.

tants engagés. En dehors de toute aide publique, les gestionnaires considèrent qu'un billet à 100 F devrait coûter 400 F pour que le théâtre équilibre ses comptes - les recettes d'un Centre Dramatique National ne doivent par exemple recouvrir qu'un quart de son budget global. Mais l'auteur, lui, est rémunéré sur la base de ces 100 F. Les subventions qui permettent de combler le déficit provoqué par cette minoration du tarif d'entrée, aident le directeur de salle mais ne permettent pas à l'auteur de garder un revenu proportionnel aux coûts de fabrication. C'est une dérive que condamne fortement la SACD.

« Le prix du billet aujourd'hui n'est pas représentatif du budget artistique et il est anormal que l'auteur continue à asseoir sa rémunération sur une part du budget (la recette) qui est en réduction d'année en année par rapport au budget artistique. Nécessairement, il faut que cette rémunération soit proportionnelle au budget artistique. »¹

Cet appel de Jacques Boncompain se base sur un constat amer des auteurs : le spectacle vivant n'a cessé de proposer de plus en plus de moyens aux scénographes et aux metteurs en scène, en maintenant pour les auteurs un système d'appointements en décalage avec l'évolution économique. Etienne Marest, dans son rapport, rend compte également de ce point de vue :

« Certains ont dénoncé la disparité qui existe dans la plupart des cas entre la rémunération des acteurs ou des metteurs en scène et la rémunération de l'auteur. Une disparité, à la limite bien plus grande encore, si l'on considère les sommes colossales qui sont consacrées aux décors et la part qui revient à l'auteur, qualifiée, par comparaison, de ridicule. »²

Dans ce réseau de partenaires, les auteurs se sentent lésés par l'évolution des rapports entre les uns et les autres. Ce qui, lorsque Beaumarchais incite l'Etat à construire le système de redistribution des richesses commerciales de l'entreprise spectacle, a présidé à l'évaluation des droits d'auteur, n'est plus vrai actuellement. Les règles ont été changées, les rapports de force considérablement bouleversés et pourtant, les auteurs en sont toujours à percevoir 10% des recettes. Cette revendication, si elle s'appuie sur une analyse simple et rigoureuse de la situation n'en est pas moins une invite à refondre dans son ensemble les structures de production théâtrale. L'auteur sait qu'il entre, alors, dans un réseau d'autorités qui le dépasse. Mais il n'abandonne pas pour autant la parole, à l'image de Michel Azama :

« Nous avons l'air d'utopistes mais nous ne le sommes pas tant que ça au bout du compte. Nous connaissons très bien les fonctionnements des institutions. Je crois que c'est assez clair, nous ne sommes pas des gens qui rêvent en l'air mais des gens qui voient le réel dans lequel ils se trouvent. Je crois que ces choses-là peuvent changer beaucoup plus facilement qu'on ne veut bien le dire parce que des choix sont faits. Il ne s'agit pas de trouver des masses colossales d'argent pour changer tout ça, il s'agit d'opérer d'autres choix. Quand on sait, pour ne pas le citer que le TNP a sept attachés de presse, excusez-moi, il y a là-dedans de quoi avoir deux ou trois attachés de presse de moins et un auteur³ peut-être. Donc ce sont des choix à opérer et non pas des masses d'argent utopiques à trouver je ne sais où. »⁴

En repensant sa rémunération, l'auteur se mêle de toute la création, des rouages qui la conditionnent. Tant qu'il s'est senti intégré à l'entreprise théâtrale, tant qu'il n'a pas éprouvé le besoin de défendre davantage sa po-

■ ■ ■ ■

-
1. Jacques Boncompain, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.35
 2. Etienne Marest, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.49
 3. Si Roger Planchon, directeur du TNP, est bien auteur, le contrat d'un CDN prévoit, tant que des clauses dérogatoires ne viennent pas amender les principes généraux, que le directeur ne peut pas comptabiliser ses textes parmi les œuvres contemporaines que le Centre dramatique doit créer.
 4. Michel Azama, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.72

sition, il a laissé les autres partenaires assumer les choix, la direction des ajustements, mais à présent qu'il se sent menacé, blessé, bafoué, il avance des projets. Sa légitimité à l'intérieur du cercle décisionnel en est de moins en moins combattue et, peu à peu, l'idée d'un auteur présent dans la sphère de production gagne du terrain. Pour que l'écriture retrouve ses droits au développement, à l'épanouissement, rien ne vaudrait, peut-être, la perspicacité d'un authentique défenseur... Ainsi, les pouvoirs publics, sensibles aux chants de l'écrivain, soucieux d'imaginer des solutions pour que ces derniers retrouvent une reconnaissance matérielle et morale, préparent leur entrée dans l'institution.

1.1.4.3. entrer dans l'institution

Aventure audacieuse que de vaincre la toute puissance du metteur en scène ou de l'administrateur pour gagner une place dans les bastions de la création que sont les Théâtres Nationaux, les Centres Dramatiques Nationaux ou les Scènes nationales. C'est le pari qu'ont lancé depuis quelques années des auteurs qui estiment que l'écriture a besoin d'un poste avancé dans la citadelle scénique. « L'institution, dit Roland Fichet, qui articule un geste artistique et un geste politique, doit renouer avec les auteurs. Il faut que les auteurs puissent de nouveau être présents, ce qui n'est plus le cas et qu'ils puissent être présents à travers leur acte d'écriture mais aussi autrement en étant membre du corps théâtral. »¹

Le double avantage de cette idée est de permettre d'une part à l'auteur de trouver un statut salarié susceptible de l'autoriser à se consacrer entièrement à son travail, et d'autre part de soutenir à l'intérieur même des théâtres la découverte de nouveaux textes, par le biais de personnes sensibilisées aux recherches esthétiques de ce domaine.

En 1994, seuls Daniel Besnehard à Angers (après avoir été à la Comédie de Caen avec Michel Dubois et Claude Yersin, il a suivi ce dernier au Nouveau Théâtre d'Angers), Joël Jouanneau à Sartrouville et Jean-Loup Rivière à la Comédie-Française occupaient des postes officiels dans les institutions publiques, à l'image d'un Michel Deutsch ou d'un Bernard Chartreux lorsque Jean-Pierre Vincent dirigeait le Théâtre National de Strasbourg. Et lorsqu'un auteur dirige une compagnie, c'est qu'il est également metteur en scène (comme Olivier Py, François Cervantès, Philippe Caubère, Pierre Leenhardt... ou Didier-Georges Gabily jusqu'à sa mort). Le cas de Roland Fichet, auteur et directeur de la compagnie Folle Pensée qui préfère s'adjoindre les services de metteurs en scène extérieurs pour monter ses textes, fait figure d'exception absolue. De nombreuses structures comme les Conseils Généraux et Régionaux utilisent des conseillers qui sont des auteurs, mais ils opèrent non pas en tant qu'auteurs, éclairés en matière d'écriture, mais comme experts en arts du spectacle. Ils choisissent les artistes qu'ils soutiennent mais ne s'impliquent pas directement dans la facture du théâtre. De nombreux dramaturges, auteurs ou traducteurs, ont l'occasion de travailler sur des spectacles dans les institutions, mais ils ne figurent pas sur l'organigramme général ; ils interviennent le temps de la préparation des représentations.

Pour remédier à cette discrimination, et pour satisfaire les revendications du plus grand nombre, les pouvoirs publics ont créé une nouvelle catégorie de personnel, aux contours encore flous et qui, en 1994, à la

¹ . Roland Fichet, Les Etats de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.38

Chartreuse, alimentait déjà le débat. Dans l'arrêté cité précédemment (23 février 1995), il est stipulé que « le directeur nommera un lecteur chargé d'examiner les textes reçus par le centre. »¹ Curieusement, bien que les auteurs émettent beaucoup de réserves quant à la pertinence de ce statut de lecteur - « on s'en méfie », glisse Roland Fichet² -, ils accueillent plutôt favorablement cette mesure qui conforte progressivement l'idée que l'auteur devrait agir à l'intérieur des murailles. Martine Draï justifie ainsi sa stratégie :

« Un lecteur serait peut-être utile, ça ferait un salaire, ça ferait que les auteurs penseraient aux autres auteurs. Peut-être, de temps en temps, le lecteur passerait à son metteur en scène un texte qui finalement serait monté. Je crois qu'il faut observer des paliers dans la révolution. Dans un premier temps le lecteur serait en place, assez rapidement, et peut-être que dans trois ans on arriverait à la parité textes classiques, textes d'auteurs contemporains vivants. »³

Car il s'agit bien, au bout du compte, d'une véritable révolution que les auteurs ont l'impression d'engager contre le système d'organisation de la création. Ne souhaitant plus seulement être des impulseurs mais des décideurs, ils se battent pour obtenir la distinction suprême. « Nous estimons, avance Roland Fichet, que des auteurs peuvent être nommés à la direction des théâtres. »⁴

Cette revendication, qui va dans le sens d'une amélioration notable de la condition d'auteur, n'est pourtant pas sans poser de légitimes questions. Car, si l'auteur prétend que le metteur en scène n'est pas indispensable à la tête des institutions théâtrales, en quoi lui le serait davantage ? Il ne se lance pas dans la bataille pour mettre en œuvre des projets précis mais pour effectuer le travail qu'il estime mal assumé par un autre. La révolution a plus des allures de putsch - garder les rouages institutionnels en place en changeant les responsables - que d'une réelle refonte de l'idéologie qui organise ces établissements. L'auteur ne vient pas défendre une conception nouvelle de l'art dramatique mais s'emparer d'une autorité qu'il estime usurpée. Ce qui fait dire à Jean-Yves Picq, auteur d'une douzaine de pièces, metteur en scène et acteur :

« On a presque tendance à considérer le metteur en scène comme un ennemi commun [...] On peut dire aussi que la situation du metteur en scène telle qu'elle existe vient précisément de ce qu'il s'est trouvé chargé tout à coup des choix de production. Et je ne vois pas pourquoi un auteur serait plus malin qu'un metteur en scène et ne serait pas soumis aux mêmes contraintes et ne serait pas entraîné dans le même type de dérive. »⁵

En revendiquant la place du directeur, l'auteur sait qu'il sera confronté aux mêmes exigences de gestion, mais il a confiance en ses convictions plus qu'en celles du metteur en scène. En fait, sans doute est-il nécessaire pour l'ensemble de la sphère théâtrale que l'auteur entre dans les théâtres mais non pour suppléer aux metteurs en scène-directeurs mais pour reconsidérer leur position par rapport à la fabrique scénique. « La place d'un auteur est-elle dans un théâtre ? Ne doit-il pas au contraire se tenir à l'écart dans un isolement propice à la réflexion et à l'écriture ? » A ses interrogations, Laurence Bailloux trouve la réponse de Philippe Minyana : « Le nécessaire va-et-vient entre l'écriture et le plateau, on ne le réalise qu'en étant dans le

1. Journal Officiel du 15 mars 1995. Voir à ce sujet *Les Cahiers de Prospero*, n°5, juillet 1995, p.89.
 2. Roland Fichet, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.32
 3. Martine Draï, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.42
 4. Roland Fichet, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.31
 5. Jean-Yves Picq, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.43

théâtre, même si l'on y est que par intermittence. »¹ La fréquentation du théâtre pourrait ainsi devenir pour l'auteur à la fois un moyen de replacer l'écriture dans le circuit de la création scénique et une voie de remise en question de l'écriture grâce à sa perpétuelle et intime confrontation à la mise en corps.

L'entrée de l'auteur dans le théâtre devrait être non pas envisagée comme le remplacement du metteur en scène-directeur mais comme un accompagnement de son travail. Ce que défend avec audace Jean-Loup Rivière, lui qui ne cesse de plaider - au prix parfois de paradoxes - pour une incessante interrogation de l'écriture :

« Tout débat qui oppose des auteurs et des metteurs en scène peut être sain, tout combat qui les disjoint est absurde, régressif. On se plaint quelquefois que les metteurs en scène-directeurs de théâtre aient trop de pouvoir. Non, ils n'en auront jamais trop, le metteur en scène doit avoir tout pouvoir dans le théâtre où il exerce son art. L'écrivain exerce le sien dans la solitude, le retrait. Aussi impliqué soit-il dans la production, son acte d'écrivain est solitaire. Le metteur en scène est l'artiste qui achève l'œuvre de théâtre apportée par l'écrivain pour en faire un événement collectif, c'est un tout autre travail, et l'auteur qui est aussi metteur en scène fait simplement deux choses distinctes. Le metteur en scène n'est pas un "diffuseur", ou un "éditeur". Le choix d'une œuvre et l'imagination des modalités qui vont lui apporter le "succès", le "plaisir", sont un acte artistique soutenu par le goût et le désir d'un seul. Tout écrivain de théâtre conséquent doit donc œuvrer à renforcer le rôle, le pouvoir et l'autonomie du metteur en scène. Et être sans pitié à l'égard de tout metteur en scène indifférent à la littérature théâtrale de son temps, non pas parce qu'il manquerait à la curiosité envers ses contemporains, mais parce qu'il manque à la littérature. »²

Pour améliorer l'existence de l'écrivain, trois solutions complémentaires ont donc été évoquées : imposer des quotas de créations, réévaluer les droits d'auteur et faire entrer l'auteur dans l'institution. Toutes ces mesures mettent en avant une conception autoritaire du changement. Pourtant, l'autorité ne cache pas ses failles puisqu'elle ne peut, déjà, faire appliquer les règlements promulgués. En fait, le système est tellement complexe et soutenu en tous sens que les écarts se multiplient. Les habitudes se moquent des principes et l'auteur, rêvant à un nouveau statut, oublie parfois que d'autres mesures ont déjà été envisagées sans que leur application produise l'effet escompté. C'est un autre type de constat qui prouve que l'auteur, seul et largement dépourvu de moyens de pression, ne parvient pas à imposer sa volonté.

1.1.4.4. le respect des droits

En effet, s'il est clair que pour augmenter les revenus - et donc la reconnaissance - des auteurs, il est nécessaire d'augmenter le nombre de créations, le nombre de représentations de ces créations et la part de rémunération due à l'auteur, une autre source de recettes pour la SACD est souvent oubliée. Il s'agit du Fonds de développement qui, bien que n'alimentant pas directement les comptes des auteurs, est dédié à l'amélioration de leurs conditions d'existence. Ce Fonds de développement reçoit un droit perçu sur les représentations de textes du domaine public, ceci afin de réduire au minimum la disparité entre un texte coûteux - l'œuvre contemporaine - et un texte gratuit - l'œuvre du répertoire. Mais ce mécanisme n'existe pratiquement pas dans les faits.

1. Laurence Bailloux, « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°12, printemps 1996, p.60

2. Jean-Loup Rivière, « Tout va bien » in *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n°19, printemps 1996, p.45

« La SACD, dans sa grande sagesse, dès 1840, a commencé sur un plan contractuel de théâtre à théâtre à introduire une perception au titre du domaine public. Cette perception a fonctionné jusqu'à la dernière guerre. Que ce soit pour le théâtre privé ou le subventionné il y avait cette perception et peu à peu, par les moyens de pression que nous connaissons, il y a eu un grignotage. Si bien qu'aujourd'hui, la perception au titre du domaine public a disparu, ou bien a été réduite à peu de choses. »¹

Cette remarque de Jacques Boncompain aide à mieux comprendre l'état des rapports de puissance. Les metteurs en scène, sous prétexte que cette taxe mettait en péril leur équilibre financier, ont progressivement décidé de s'en dispenser.² D'autant que le système de redistribution de cet impôt, en vigueur fictive depuis la résurrection en 1988 du nouveau « Fonds de développement de la création théâtrale contemporaine » qu'a engagée Robert Abirached, n'est pas, selon Raymonde Temkine, des plus judicieux :

« Le Fonds est alimenté par une contribution volontaire des adhérents du SYNDEAC, prélevée sur les représentations d'œuvres du domaine public : 4,5% de la recette. La SACD lui apporte une somme équivalente, provenant de la redevance sur la copie privée et le ministère apporte, lui aussi, son tiers. Le fonctionnement est assez semblable à celui du Fonds de soutien du théâtre privé : les lieux de spectacles ayant cotisé disposent d'un droit de tirage, qu'ils peuvent exercer dans les deux ans, quand ils programment des œuvres contemporaines de langue française n'ayant jamais été représentées. Si le droit de tirage n'a pas été utilisé alors, les sommes perçues sont remises au pot commun. [...] Une réflexion est actuellement menée sur le mode de fonctionnement car la création du Fonds n'a pas eu les effets escomptés. [...] On a avantage à jouer des œuvres du domaine public et payer la taxe plutôt que de compter sur l'aide pour monter une pièce française contemporaine. »³

Même si ce Fonds existe, même si son fonctionnement n'est pas exemplaire, il témoigne de deux courants fortement opposés : l'autorité des metteurs en scène - qui peuvent se permettre de refuser un système qu'ils désapprouvent - et la nécessité de donner plus de place à l'écriture nouvelle. Robert Abirached, alors Directeur du Théâtre et des Spectacles, voyait en ce Fonds une occasion de provoquer une dynamique : « l'enjeu est clair : dans les vingt prochaines années, le théâtre redeviendra contemporain ou il ne sera plus que le lieu de l'autocélébration de son passé, sans fin recommencée, dans les fastes inépuisables de la technique. »⁴ Sans doute l'autorité administrative n'est pas encore suffisante pour permettre un tel renversement. Rien n'est sans doute possible sans le secours volontaire des metteurs en scène eux-mêmes qui, plutôt que d'être contraints à la création contemporaine, préféreraient y être conduits par attrait, et par intérêt.

L'incitation est, sans doute une mesure moins efficace à court terme, mais qui agit plus profondément, qui retisse les liens. C'est pourquoi les auteurs mettent beaucoup d'espoir dans la construction d'un réseau de diffusion des textes qui permette la rencontre.

1.1.4.5. réseau de diffusion

Mais, là encore, il s'agit de solliciter les autres partenaires. Les auteurs, même regroupés en association, ne peuvent assurer la circulation de

1. Jacques Boncompain, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.35

2. Jacques Boncompain précise : « Dans les années 70, il y avait un domaine public payant contractuel et les théâtres de la décentralisation payaient le même taux sur le protégé et sur le public. Et puis, suite à un refus de payer, des négociations se sont éternisées et on a perdu cette perception sur le domaine public. » (*Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.57)

3. Raymonde Temkine, *Le Théâtre en l'état*, Editions théâtrales, 1992, p.194

4. Robert Abirached cité par Raymonde Temkine, *Le Théâtre en l'état*, Editions théâtrales, 1992, p.193-194.

leurs textes. Ils doivent se reposer sur une organisation qu'ils espèrent provoquer mais qu'ils n'ont pas, à eux seuls, les moyens de bâtir. La diffusion d'une pièce, qu'elle soit imprimée (la brochure) ou orale (la lecture), n'est possible que par l'intermédiaire d'une structure en rapport étroit avec des lieux de propagation : théâtres, librairies, institutions culturelles.

Si les textes circulent mal, pensent les auteurs, c'est que certains maillons de la chaîne sont défectueux ou ne prennent pas assez conscience de leurs responsabilités, alors qu'un mince effort redonnerait à la propagation des textes une célérité providentielle. L'efficacité des comités de lecture dans les institutions, par exemple, pourrait être facilement accrue si les directeurs acceptaient d'organiser des lectures publiques gratuites.¹ Ce qu'ils ne font qu'épisodiquement, prétextant des impératifs budgétaires qui ne sont souvent que les masques d'une prudence coupable. Pourtant, dès lors que les lectures n'amputent pas la programmation théâtrale... Rien ne justifie cette frilosité. Même pas le manque d'audience de ce type de manifestations marginales. Les directeurs de théâtre agissent souvent comme s'ils préféreraient savourer cette dépendance des auteurs à leur égard, comme s'ils avaient tout avantage à laisser perdurer cette situation déséquilibrée.

Ils savent qu'ils ont en grande partie pouvoir de vie ou de mort sur l'écriture et ne s'en privent pas. Au risque de répéter les évidences, seule la responsabilisation individuelle peut permettre à l'auteur de trouver un écho, même chétif, dans les théâtres. « Notre commission lance un grand appel, rapporte Etienne Marest, en faveur d'une déontologie des professionnels du théâtre à tous les niveaux. Si l'on veut éviter que les mesures et les règles assignées aux CDN ne soient détournées, il n'y a pas d'autre réponse que le sens civique des responsables. »²

Mireille Davidovici, pragmatique, fait, elle, une proposition qui en dit long sur l'insertion des textes contemporains dans les institutions : « Il faut que les Centres Dramatiques, les Scènes nationales achètent les pièces d'auteurs contemporains. Même s'ils ne sont pas lus, les textes seront là et peut-être qu'un jour quelqu'un les remarquera. »³ Le véritable problème de l'auteur, c'est bien de faire entrer son texte dans les bastions que sont les institutions, les compagnies théâtrales, les bureaux de sélection. L'incitation à la lecture, à la découverte, est une chose fragile, délicate, qui ne se décide pas, qui ne se commande pas. Elle survient parce qu'une chaîne de désirs a permis à l'œuvre de trouver sa voie. Lorsque l'auteur doit passer par un autre circuit que le simple réseau de ses relations personnelles, il se heurte à cette muraille d'indifférence. Les relais sont multiples mais peu enclins à apporter leur concours sans contrepartie : éditeurs et médias n'acceptent de promouvoir une écriture que si elle est déjà en cours de reconnaissance ou si le coup de cœur est brutal. En étudiant leur situation respective, il sera possible de comprendre mieux leurs raisons. En attendant, l'auteur ne peut compter que sur très peu de structures pour l'accompagner dans la constitution de ce réseau de diffusion, premier élément incitateur pour la création contemporaine.

En dehors des lectures de Théâtre Ouvert, de celles de La Chartreuse, de celles de France Culture (Le Nouveau Répertoire de Lucien Attoun), de celles de Théâtrales, de celles à une voix du Théâtre Essaïon (chaque sa-

1. Voir Etienne Marest : « La commission a fait la proposition suivante : les CDN devraient obligatoirement organiser des lectures publiques à partir de textes choisis par leur comité de lecture. Ces lectures permettraient une seconde sélection destinée, elle, à la création et à la programmation. » (*Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.50)

2. Etienne Marest, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.50

3. Mireille Davidovici, *Les Etats de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.54

medi à 15 h) ou de celles précédemment citées, quelles sont les structures qui offrent un accueil significatif à la diffusion des textes inédits ? Pour pallier cette carence chronique de relais, des associations se sont créées, dans le seul but d'accélérer la circulation de l'information concernant l'écriture théâtrale : Entr'actes, fondée en décembre 1991 par la SACD et pilotée par Sabine Bossan est chargée, par la Société des Auteurs de faire la promotion des œuvres de ce siècle. Dans le même esprit, les auteurs de la SACD ont conçu le Club des auteurs qui, par l'intermédiaire de rencontres-débats, se charge d'établir le lien entre les écrivains et les professionnels du spectacle. Par ailleurs la SACD a également donné naissance à l'association Beaumarchais, véritable observatoire de la jeune création qui se charge de coordonner l'action culturelle de la SACD (bourses, manifestations...). Le Comité de Réflexion sur les Auteurs Contemporains (CRAC) tente, quant à lui, de réunir des institutions préoccupées par la diffusion des œuvres nouvelles.

Répondant à ce mouvement associatif en faveur de l'écriture contemporaine, le précédant même parfois, le ministère de la Culture a souhaité construire un organisme dont la mission principale serait de devenir un centre d'information permanent pour les professionnels et les amateurs de théâtre. C'est ainsi qu'a surgi le Centre National du Théâtre, qui offre désormais en lecture des milliers de textes de théâtre contemporain et de documents divers concernant l'activité dramatique.

Sans doute cet embryon de réseau manque-t-il d'épaisseur, d'ampleur. Pourtant, il pourrait bien être le cœur d'un dispositif en toile d'araignée qu'il ne serait pas difficile de bâtir, dès lors que des lecteurs sont sur le point de s'introduire dans les institutions. Rose-Marie Mondouès, directrice de La Revue d'histoire du théâtre et présidente de la Commission d'aide à la création, suggérait ainsi en 1994 :

« Puisqu'on veut innover en imposant un lecteur dans les structures des Centres Dramatiques Nationaux et qu'on a évoqué les difficultés des lecteurs à se faire entendre de leurs directeurs, ces lecteurs devraient prendre une autre dimension. Ils auront le poste à l'intérieur d'une structure mais il ne faut pas qu'ils s'y enferment. Il serait souhaitable que l'ensemble des lecteurs des CDN forment une sorte de pool qui fasse circuler l'information sur les textes. Il faudrait prévoir que ces lecteurs se communiquent les uns aux autres les pièces car ce qui a été lu par un, et ne convient pas au directeur de son Centre, peut très bien convenir à un autre. Les lecteurs auraient ainsi une fonction importante. »¹

Toutes ces initiatives démontrent que l'appel des auteurs a été entendu, et que, tout isolés qu'ils sont, leur alarme produit néanmoins des effets. Même si la mobilisation est encore trop timide pour apparaître comme une victoire, il semble que leurs revendications bousculent un peu l'ordre établi. Si les retombées au niveau de la création scénique sont encore faibles, c'est que les moyens développés mettent en jeu autant des mesures répressives - dont il est aisé d'évaluer les limites - qu'incitatives. L'incidence de la filière incitatrice (développement d'un réseau de diffusion) ne sera quantifiable que dans une dizaine d'années. Pour renforcer cet aspect de la promotion du texte contemporain, de multiples aides ont été consenties directement ou indirectement aux auteurs. Ces formes de subventions à l'écriture modifient, dans le principe sinon dans la répartition globale du budget de la Direction du Théâtre et des Spectacles, l'attitude des pouvoirs publics à l'égard de l'auteur (en 1994, l'ensemble aide à l'écriture et aide à la création représentait 7 MF soit 0,7% du budget global de 900 MF²). Il n'est

1. Rose-Marie Mondouès, Les Etats de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.58

2. Roland Fichet cite des chiffres pour l'année 1994, en dehors des budgets du Théâtre National de la Colline et des Centres Dramatiques Nationaux, les aides revenant au secteur auteurs (commande + aide à la création + structures liées à l'écriture) repré-

plus seulement cet absent gémissant, il devient un interlocuteur à part entière, un ayant-droit légitime. Premier pas vers une redistribution des dividendes de la création, la subvention atteste de la sensibilisation globale des partenaires de la création théâtrale, qui s'accordent désormais sur un constat :

« Les aides sont justifiées par le fait que les auteurs sont les seuls qui soient écartés des subventions dans le processus de création des spectacles. En effet l'auteur reçoit 10% sur le prix du billet lequel prix est abaissé du fait que des subventions interviennent dans la production. L'ensemble des participants aux productions, c'est-à-dire les metteurs en scène et l'ensemble des personnels qui concourent à la réalisation des spectacles dans les institutions, est rémunéré pour partie sur les subventions. L'auteur non. »¹

Les subventions consenties à l'écriture permettent de trouver une solution provisoire à la réévaluation tôt ou tard inévitable de la part du droit d'auteur. Pour ne pas enclencher ce débat, le ministère a imaginé des soutiens ponctuels, qui temporisent la grogne des auteurs. Dans les faits, ceux qui peuvent se faire entendre, à savoir ceux qui sont joués et publiés le plus, vont recevoir les aides - aisément justifiables puisque ces auteurs-là sont les plus en vue -, le ministère ayant ainsi l'espoir que le militantisme s'épuise, que les voix exigeantes se taisent. Mais, le fond du problème n'en reste pas moins incontournable et brûlant.

1.1.4.6. aides financières

Bien qu'elles soient d'origines extrêmement diverses, ces aides ont en commun leur objectif : favoriser le choix des metteurs en scène en direction des textes nouveaux. Qu'il s'agisse de payer un auteur pour qu'il écrive une pièce - la commande - ou qu'il s'agisse de subventionner la production d'un texte sélectionné, l'objectif visé est de faire vivre l'écriture. Pourtant, les trois procédés, actuellement en vigueur, sont soutenus par des conceptions différentes, voire opposées : le premier consiste à accorder simplement une aide financière à un auteur pour l'écriture d'une pièce sur présentation d'un projet, il considère donc l'auteur comme un artiste dégagé de toute obligation d'incursion dans l'univers scénique - et pense que le texte n'est pas destiné à être joué immédiatement : il suivra son destin - tandis que le second, qui consiste à accorder une aide à une structure de production en vue du montage d'une pièce à venir, sous-tend que l'auteur ne délivre qu'une œuvre en creux, une virtualité insatisfaisante en elle-même. L'aide qui va droit à l'auteur le libère du carcan de dépendances, celle qui lui est destinée indirectement l'introduit dans le système de production sans l'émanciper. Les deux perspectives recèlent des atouts et des faiblesses. Enfin, le troisième procédé, hybride, aide directement l'auteur mais en l'obligeant à passer par l'intermédiaire d'un metteur en scène.

L'aide à l'écriture est en effet une commande d'un genre particulier : l'auteur - confirmé, c'est-à-dire déjà publié ou joué professionnellement - dépose une demande auprès de la Direction du Théâtre et des Spectacles, par l'intermédiaire d'une institution théâtrale, d'un festival national ou international, ou d'une compagnie dramatique subventionnée. Le montant de l'aide est de 40 000 F pour un texte original et de 20 000 F pour une adap-

sentent 25,6 MF et 2,8%. L'aide directe aux auteurs (commande + 10% de la part d'aide à la création) représente 1,9 MF et 0,2% du budget global ! (Les États de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.30) Laurence Bailloux avance, elle, le chiffre de 8 MF de subventions globales à l'écriture (aides à l'écriture, à la publication, à la création et à la diffusion) pour l'année 1995. (Laurence Bailloux, « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°13, été 1996, p.66)

¹ Roland Fichet, *Les États de la création théâtrale contemporaine*, 1995, p.29

tation. Un peu plus d'une vingtaine d'aides (sur soixante à quatre-vingts dossiers reçus) est accordée chaque année (1 280 000 F en 1994 et depuis 1982, 328 projets retenus et 250 auteurs aidés au moins une fois). Cette aide à l'écriture, si elle bénéficie directement à l'auteur, n'en porte pas moins la marque de l'ascendant du metteur en scène. Il se porte caution de l'auteur, offre une garantie de sérieux... et d'insertion. Car, la demande présentée par un metteur en scène implique que ce dernier s'intéresse à l'auteur, qu'il le soutienne fermement : il n'obtiendra probablement, dans le meilleur des cas, qu'une aide tous les deux ans... Ainsi, lorsqu'un metteur en scène choisit de présenter un auteur, c'est qu'il a déjà développé avec lui des relations fortes. L'aide ne fera qu'affermir cette union. Elle ne peut la motiver réellement. L'aide à l'écriture est donc plus une aide à la validation de l'insertion de l'auteur, qu'un pur soutien à l'écriture.¹ Si l'auteur n'obtient pas la confiance - le désir - du metteur en scène, il ne peut obtenir cette commande. Ce procédé est en soi cohérent puisqu'il ne s'adresse qu'aux auteurs confirmés. Il ne permet pas cependant l'indépendance de l'auteur qui, comme dans le cas du droit d'auteur, ne sera rémunéré que sur l'accord - le choix - du metteur en scène.

Comme l'aide à l'écriture, le premier type d'aide - l'aide directe - s'adresse lui aussi aux auteurs déjà publiés ou joués. C'est le Centre National du Livre, organisme public subventionné par le ministère de la Culture et présidé par son Directeur du livre², qui distribue des bourses d'encouragement (50 000 F), de création (80 000 F) et d'année sabbatique (140 000 F), après avis d'une commission qui se réunit trois fois par an. Si ces aides vont directement à l'auteur, elles l'obligent toutefois à cesser en totalité ou en partie toute autre activité salariée (disponibilité à mi-temps pour la bourse de création, et à plein temps pour la bourse d'année sabbatique). Par ailleurs, une bourse d'auteur-résident de 11 000 F mensuels (pendant 2 à 12 mois) peut être accordée si l'auteur accepte de s'intégrer dans un organisme culturel comme La Chartreuse, la Rose des Vents de Villeneuve d'Ascq ou le Théâtre Maxime Gorki du Petit Quevilly, qui accueillent chaque année des auteurs en résidence.

Ces aides financières, réelles et encourageantes, ne sont donc pas dépourvues de conditions astreignantes. Jusqu'au paradoxe : quand une bourse d'encouragement devient une subvention qui ne concerne que les auteurs déjà publiés ou joués... L'encouragement n'est pas pour les novices. Comme si, précisément, le Centre National du Livre acceptait, là aussi, de s'en remettre au choix des éditeurs et des metteurs en scène. L'origine de cette restriction est simple : ouvrir ces bourses à tous les auteurs - débutants et confirmés - ne changerait sans doute pas la sélection finale et augmenterait considérablement (multiplié par 3, 4 ou plus ?) le travail d'instruction des demandes. Pourtant, il est impossible de ne pas y voir comme une démission, un repli derrière un tri préalable supposé (hypocritement) infaillible. Celui qui recevra cette allocation doit être passé par le tamis de la production ou de l'édition. Autrement dit, l'auteur ne peut être subventionné que s'il a bénéficié auparavant de l'attention des éditeurs, des metteurs en scène et des médias, qui peuvent parfois conditionner les choix des deux premiers partenaires. Peut-être faut-il voir là aussi une conséquence d'un état d'esprit clairement répandu chez les auteurs reconnus, qui ne consentent désormais à écrire que lorsqu'ils sont subventionnés soit par une commande

¹ . Raymonde Temkine : « Même des auteurs confirmés et souvent à l'affiche demandent à en bénéficier ; sur les 22 de la fournée 1991, la moitié sont connus et joués assez régulièrement. » (*Le Théâtre en l'état*, Editions théâtrales, 1992, p.186)

² . Voir sur le Centre National du Livre : Raymonde Temkine, *Le Théâtre en l'état*, Editions théâtrales, 1992, p.184.

soit par une aide à l'écriture, état d'esprit que Robert Abirached dénonçait dès 1993 :

« Les auteurs se sont un peu trop habitués à agir systématiquement sur commande. Rien n'est plus enragé qu'un auteur à qui on a refusé une aide, alors que l'objectif n'était certainement pas de rémunérer systématiquement les écritures. Je ferais la même remarque pour beaucoup d'éditeurs qui attendent une aide du CNL avant de passer à la publication de pièces ou d'ouvrages sur le théâtre. C'est un effet pervers de ces aides si nombreuses et si diversifiées : elles apparaissent presque comme une caution. Or, qui peut cautionner un travail de création ? En résumé : les aides publiques et parapubliques existent ; attention à ne pas se laisser aller à une espèce d'art d'Etat, ne fût-ce que par la recherche d'un label officiel à tout prix. »¹

Si ces aides ne leur sont pas attribuées, beaucoup d'auteurs reconnus préféreront se détourner de l'écriture théâtrale - et travailler pour l'industrie télévisuelle ou pour le cinéma qui payent contractuellement. Les bailleurs de fonds et les commissions d'attribution se voient donc - implicitement ou explicitement - dans l'obligation de leur allouer les aides dont ils disposent s'ils souhaitent leur permettre de poursuivre leur œuvre. Les autres, ceux qui ne peuvent prétendre exercer une telle pression, doivent se contenter de conditions de travail beaucoup plus rudes.

La Fondation Beaumarchais sous la direction de Paul Tabet, au contraire, n'impose aucune notoriété à l'auteur qui dépose une demande de bourse². Deux fois par an, cette structure réunit une commission qui attribue des aides à l'écriture directement versées aux auteurs. La particularité de l'action de Beaumarchais, c'est qu'elle a choisi de doubler - parfois - cette aide à l'écriture d'une aide à la production afin de favoriser le montage du texte initialement soutenu. Beaumarchais co-produit même avec France Culture trois créations radiophoniques à partir d'œuvres ayant bénéficié d'une bourse d'écriture. Cette idée d'aider la création dramatique en deux temps - l'écriture et la scène - a l'avantage considérable d'accorder une indépendance à l'auteur tout en l'infiltrant - si cela est possible - dans les arcanes de la production. Le lien se noue sans que l'auteur soit l'objet d'une sélection préalable par un metteur en scène ou un éditeur.

Curieusement, alors que la Direction du Théâtre et des Spectacles a elle aussi choisi de soutenir le montage des textes inédits, elle ouvre cette aide à la création dramatique à tous les auteurs, novices ou confirmés. Depuis le 2 janvier 1995, en effet, la demande peut être déposée d'une part par un auteur (jusqu'en 1982, il devait recueillir la caution d'un metteur en scène qui s'engageait à monter le texte) présentant une première pièce et d'autre part par un auteur déjà joué ou publié.

Deux types d'aides indirectes leur sont accordées par la Direction du Théâtre³ : l'aide pour le montage et l'aide d'encouragement. Ces subventions sont allouées après sélection de la Commission nationale consultative d'aide à la création dramatique (19 membres nommés par le ministre de la Culture pour deux ans renouvelables). Dans le premier cas, l'auteur touche immédiatement 10% de la subvention, les 90% restants étant versés à la

-
1. Mireille Davidovici, « Une Action de longue haleine : entretien avec Robert Abirached » in *Théâtre/Public*, n°110, mars-avril 1993, p.68
 2. Dans la pratique, ce sont essentiellement à des auteurs confirmés que ces bourses sont attribuées. Raymonde Temkine cite Eduardo Manet, Louis-Charles Sirjacq, Catherine Anne... (*Le Théâtre en l'état*, Editions théâtrales, 1992, p.186).
 3. Raymonde Temkine avance les chiffres suivants : 57 aides à la création en 1991 d'un montant de 50 000 à 200 000 F (exceptionnellement jusqu'à 350 000 F) pour un budget total de 7 820 000 F (*Le Théâtre en l'état*, 1992, p.187-188). Pour 1995, Laurence Bailloux annonce 30 aides au montage et 20 aides d'encouragement. Elle précise : « La tendance générale pour les aides à la création et à la reprise est depuis 1993 à la baisse puisqu'elles sont passées de 7 480 000 F en 1992 à 4 650 000 F en 1995. » (Laurence Bailloux, « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°13, été 1996, p.66)

structure (y compris un Théâtre National ou Centre Dramatique National) qui créera l'œuvre - à condition que 30 représentations, au moins, soient données (par ailleurs une aide à la première reprise - en diminution : 6 accordées en 1991 et 2 seulement en 1995 - a été mise en place sous l'impulsion de Bernard Dort lors de son passage à la Direction du Théâtre et des Spectacles). Dans le second cas (non cumulable avec l'aide à la création), une somme d'un montant de 30 000 à 50 000 F sera distribuée à l'auteur soit pour continuer son travail d'écriture, soit pour participer au montage financier de la création. Nouvelle mesure qui transforme de fait une aide indirecte - participation à la production et non bourse d'écriture - en une aide directe, allouée à l'auteur, indépendamment du devenir de la pièce sur la scène. De sorte que, pour un auteur débutant, la seule façon d'obtenir une aide à l'écriture consiste désormais, à l'égard du ministère de la Culture, à déposer une demande d'aide à la création... La rigidité de l'aide à l'écriture - qui n'a pas été modifiée par les derniers arrêtés - est ainsi contournée par le changement d'orientation opéré quant aux conditions d'accès à l'aide au montage.

Cette évolution marque, encore une fois, une nouvelle avancée dans la bataille que livre l'auteur, même si le terrain est gagné par des voies détournées. Il commence par être reconnu comme élément à part entière du réseau de création quand bien même « les aides directes aux auteurs dramatiques ne représentent que 3% du budget de la Direction du Théâtre et des Spectacles du ministère de la Culture en 1995, tandis que 70% vont aux institutions théâtrales, 20% aux compagnies, festivals et autres salles, et 7% au cirque et à la formation. Et la tendance est à la baisse des crédits alloués. »¹ A l'association Beaumarchais, comme à la Commission d'aide à la création dramatique, l'esprit se tourne vers une indépendance des écrivains par rapport aux metteurs en scène. La pièce de théâtre acquiert une autonomie, une présence en dehors de la scène. Sa dualité essentielle - œuvre littéraire et œuvre à jouer - trouve depuis peu son écho dans ces mesures assez révolutionnaires.

Toutefois, la proportion d'aides à l'écriture par rapport aux subventions accordées aux institutions et aux compagnies, ne peut faire oublier le retard pris en la matière.

Quant à la plus grande interrogation que suscitent ces aides, elle concerne les critères de sélection définis par les différents comités consultatifs, qui eux-mêmes sont constitués de membres dès lors extrêmement influents. Dans la brochure intitulée "Mémento à l'usage des auteurs dramatiques" distribuée par les Services des auteurs et de la création dramatique de la Direction du Théâtre et des Spectacles², il n'est fait allusion à aucun moment à d'éventuels critères de choix, ni même à la composition des différents jurys. Le flou le plus large est préservé, laissant supposer tous types d'arbitraires possibles.

Si l'aide est parfois une reconnaissance de la nécessité de la dépendance de l'auteur, elle est aussi l'occasion pour les autres partenaires de faire valoir leur autorité. Lorsqu'un tel système se construit, il est certes le garant d'un développement de l'écriture, mais il est en est aussi son maître. Le pouvoir des metteurs en scène n'égale désormais que celui des commissions d'attribution. Qu'il soit permis de penser que la composition de ces commissions met en jeu autant les compétences réelles de ses membres que

1 . Laurence Bailloux, « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°12, printemps 1996, p.62

2 . Juin 1995, 25 p.

leur fonction dans le labyrinthe des luttes d'influence à l'intérieur de la sphère théâtrale. Même si ces aides sont devenues urgentes et indispensables, elles n'induisent pas moins des effets pervers : développement de stratégies de séduction des commissions qui n'ont plus aucun rapport avec une quête esthétique et artistique, développement d'un réseau relationnel qui accapare le système de distribution d'aides, développement d'une hiérarchie factice entre les auteurs (comment un auteur qui n'a obtenu aucune aide peut-il prétendre avoir du talent ?!...) qui ne repose que sur une sélection ponctuelle et subjective. La marginalisation des auteurs non choisis par les différentes commissions consultatives n'est en fait que l'écho de la marginalisation des auteurs ignorés ou rejetés par les metteurs en scène. Si les noms ne sont pas forcément les mêmes, le principe est identique : l'auteur est jugé, élu... ou abandonné. La dure loi de l'écriture, quelles que soient les aides - utiles - consenties, est avant tout celle de l'attente du suffrage.

Même ceux qui bénéficient de ce système d'assistanat se plaignent car ils sentent bien que ces aides ne font que soulager, sans l'améliorer fondamentalement, la situation de l'auteur. Elles lui permettent de survivre, sans participer réellement encore à la vie du théâtre. Le principal défaut des aides, si elles présentent l'avantage d'offrir une indépendance à l'écrivain, est qu'elles n'entraînent pas le metteur en scène à s'intéresser davantage aux textes inédits. En dehors du système choisi par la Fondation Beaumarchais, la dynamique entre aide à l'écriture et montage des œuvres ne s'amorce pas.

« Les auteurs qui étaient là ont souhaité une collaboration plus précise entre ces différents organismes qui concourent à leur vie et à leurs salaires. Ils demandent qu'il y ait une suite c'est-à-dire que les textes commandés ou rémunérés soient suivis et qu'on puisse en accompagner une partie au montage, à la création et à la diffusion. Car il semble que, pour l'instant, tout cela fonctionne d'une façon très cloisonnée. Dans la plupart des cas et, pour le CNL, de façon totalement claire et choisie, il s'agit uniquement de bourses pour écrire. Ensuite rien n'est fait pour que les textes puissent continuer leur vie. »¹

Les textes de Michel Azama, Croisades et Zoo de nuit, commandés puis écrits en résidence à La Chartreuse, ont connu et connaissent un grand succès ; pourtant, son auteur admet qu'ils restent des exceptions :

« Une des grandes questions posées par les résidences est la suivante : comment faire en sorte que l'écriture produite en résidence aboutisse à un spectacle ? Nous avons fait une série de constats : la déception fréquente des auteurs quand leur écriture n'a pas abouti à une création [...]. »²

C'est peut-être dans la stratégie du groupe bancaire CIC - malgré la réserve énoncée à propos de l'aventure difficile de Jacques-Pierre Amette - que se situe la plus juste réponse à l'évolution que recherchent les auteurs : un thème est choisi et proposé à cinq écrivains qui écrivent chacun une pièce en échange de 60 000 F. Ces cinq commandes sont étudiées par un jury. Une seule est retenue pour bénéficier d'une bourse de 700 000 F destinée à la production du spectacle, et versée au théâtre élu pour monter le texte. Le mécanisme est simple et clair, l'auteur indépendant de toute pression du metteur en scène. Mais d'autres formes de pouvoir se mettent alors en place : qui choisit et comment choisir les cinq auteurs, le thème et le théâtre ?...

Toutes ces contraintes laissent l'auteur dans un mécontentement profond. Il aimerait que chaque artiste trouve sa place dans la création, sans confrontation déloyale, alors que de nombreux goulots d'étranglement ne

¹ . Roland Fichet, Les Etats de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.30

² . Michel Azama, Les Etats de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.17

cessent de s'interposer pour filtrer l'écriture. De compétition en sélection, de commande en résidence, les écrivains s'affrontent, partagent la pénurie, alors qu'une véritable solidarité permettrait peut-être de développer un nouvel état d'esprit, susceptible d'imprimer un mouvement d'audace et de curiosité. A force de quémander et de ressentir, d'une façon ou d'une autre, les servitudes liées à ses doléances, l'auteur comprend la nécessité de trouver une autre voie, loin de la revendication, celle de l'action.

1.1.4.7. une guilde dans l'action

Tant qu'il admet ne pas pouvoir dépasser sa solitude, l'auteur en reste à une attitude résignée et attentiste. Ce n'est que lorsqu'il se rend compte de son appartenance à un ensemble fédérable qu'il esquisse l'idée d'une solidarité. Non pas celle d'un corporatisme obtus et vénal, mais l'idée d'une fraternité possible entre des êtres qui courent tous, à leur manière, derrière la même chimère : apprivoiser la parole proférée, la découvrir, en percer quelques mystères. Lorsqu'il se rend compte de cette unicité de sort, de cette convergence, il croit en la complémentarité intrinsèque de toutes ces voix.

Rompre l'isolement, ce n'est pas seulement s'intégrer dans l'univers de la création théâtrale, c'est aussi probablement développer les liens entre les auteurs, dynamiser leurs espaces communs de dialogue. Le mouvement associatif, déjà évoqué, participe de cet engouement pour les vertus du rassemblement : il ne cherche pas seulement à défendre les acquis du statut, à revendiquer des progrès sociaux souvent légitimes, il espère trouver de nouvelles forces dans l'union. Seuls les auteurs, peut-être, sont capables de faire aimer l'écriture, sans arrière-pensée, sans confrontation...

« Je pense qu'il peut y avoir une solidarité - c'est un mot un peu usé, un peu fatigué - entre les auteurs. Pourquoi ? Parce qu'il est très difficile d'aller trouver quelqu'un et de lui dire : "j'ai écrit la pièce du siècle, si vous ne la montez pas vous aurez vraiment raté l'affaire de votre vie". Par contre on peut aider un auteur en qui on a confiance. C'est plus facile d'aider quelqu'un dont on aime l'écriture et de le promouvoir que de le faire pour soi-même. Voilà c'est un peu dans cet esprit-là que le groupement d'auteurs pourrait s'activer. »¹

Cette conception de Denise Bonal est un peu celle qui a présidé à la création des Cahiers de Prospero, revue de théâtre éditée - jusqu'en juillet 1996 et suspendue depuis - par Le Centre National des Ecritures du Spectacle-La Chartreuse et exclusivement rédigée par les auteurs eux-mêmes. Un comité permanent de neuf personnalités se chargeait jusqu'à la date de suspension d'établir un sommaire qui permettait d'accueillir des écrivains s'exprimant sur le théâtre. Sur l'écriture et sur la scène. Des auteurs dialoguant avec des artistes pour être entendus de tous. En souhaitant donner aux auteurs le moyen de s'exprimer publiquement, de s'interpeller, Daniel Girard pensait - et pense toujours, malgré des problèmes budgétaires - galvaniser une solidarité de recherche : dans les mêmes volumes, faire naître une polyphonie. Sans guetter l'harmonie, en y résistant même. Cette parole éclatée ouvre le champ de l'imagination : elle convoque des sensibilités qui s'ignorent. En écoutant parler de l'écriture, l'écriture se fortifie, s'enrichit, se disperse, s'infiltré.

« Il existe une guilde des scénaristes et une charte des auteurs jeune public. Rien de comparable n'existe pour les auteurs de théâtre. Je crois qu'il faudrait inventer une

¹ . Denise Bonal, Les Etats de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.19-20

sorte de compagnonnage pour pouvoir dialoguer d'institution à institution et non pas d'institution à personne. »¹

Cette proposition de Michel Azama reflète bien l'état d'esprit d'un certain nombre d'auteurs qui attendent ce rassemblement, et qui, pour ce faire, ont envie de créer une nouvelle structure adaptée à leurs besoins. Il ne s'agit plus seulement de proposer un conseil juridique, de distribuer les droits d'auteurs, de faciliter l'obtention de commandes, ni même de lancer des programmes d'action culturelle, mais plus simplement, de gratifier les auteurs d'un lieu de dialogue et d'ouverture, un lieu d'expression et de réflexion : « La proposition de Michel Azama, dit Martine Draï, d'une guilde des auteurs de théâtre serait un véhicule rapide, plus rapide que la SACD. Car il est vrai que les institutions, même si elles acceptent les idées venant de l'extérieur, ont des digestions lentes de ces idées, extrêmement lentes. »²

Car le problème est bien là : à partir du moment où l'émergence d'un nouveau mouvement se manifeste, des réactions soutenant le maintien de l'autorité des précédentes structures surviennent. Il y a ceux qui veulent changer la situation en bouleversant les habitudes, et ceux qui croient encore au bien-fondé de ces dernières. Paradoxalement, d'une part l'idée de la création d'une nouvelle organisation de rassemblement prouve combien celui-ci est difficile, toutes les instances existantes (SACD, associations...) ne réussissant pas à remplir ce rôle. D'autre part, Michel Azama et ses amis, exprimant leur désarroi en même temps que leur enthousiasme, espèrent créer une guilde alors que, manifestement, nombre d'auteurs ne désirent pas les suivre, la SACD restant, de leur point de vue, apte à réaliser leur projet : ce besoin d'action et cet esprit de révolte stigmatisent donc l'existence de clans qui, dans le cercle de l'écriture dramatique, divisent les énergies.

Comment passer à l'action, comment entreprendre la construction d'une guilde lorsque les auteurs défendent dans un sens ou dans un autre des identités opposées ? S'il existe une communauté d'objectif (écrire du théâtre) entre Françoise Dorin et Armand Gatti, comment pourrait naître une communauté d'esprit entre ces deux auteurs que l'idée même de la fonction et de l'essence du théâtre sépare absolument. Quelle solidarité possible entre Victor Haïm et Daniel Lemahieu ? Parlent-ils seulement du même objet ? Le théâtre de l'un n'est pas le théâtre de l'autre. Leur disjonction n'est pas seulement esthétique. Ils n'envisagent pas l'écriture de la même manière. Même si beaucoup se placent en marge de toutes les luttes intestines, ce sont davantage les courants et les querelles qui alimentent les rapports entre les auteurs que la solidarité et le dialogue. Quand bien même des mouvements ponctuels - une revue, une association - réussiraient à impulser une certaine dynamique d'union et d'ouverture, il serait vain de penser résister totalement à la solitude fondamentale de l'auteur. Tout au plus, peut-il espérer trouver une famille d'accueil qui le protège et lui octroie, de ce fait, un nouveau pouvoir.

■ ■ ■ ■ ■

■ ■ ■ ■

¹ . Michel Azama, Les États de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.19
² . Martine Draï, Les États de la création théâtrale contemporaine, 1995, p.25

L'auteur, première étincelle de la création théâtrale, ne peut que constater la fragilité structurelle de sa position. Seul, sans groupe de pression efficace à ses côtés, il est condamné à proposer, en attendant le verdict du tribunal. Ceux qui se chargeront de donner vie scénique à sa pièce n'ont que peu d'intérêt - à court terme - à améliorer son existence : privé d'un niveau de rémunération comparable aux autres professionnels de la création dramatique, peu joué, mal diffusé, il est un partenaire docile, satisfait dès lors que quelques regards consentent à s'arrêter sur son travail. Dans une situation de demandeur, l'auteur guette une amélioration du nombre de créations, de sa notoriété, de son intégration, du niveau des aides financières que les uns ou les autres lui concèdent. Bien qu'il ne se satisfasse absolument pas de la faiblesse actuelle de l'attention portée à l'écriture nouvelle, il constate que lorsqu'il veut s'émanciper en se regroupant derrière des structures collectives, il se heurte aux affrontements des clans que la diversité des pratiques théâtrales ne manque pas de produire.

La dépendance de l'auteur est donc multiple et largement structurelle, même si nombre d'évolutions, dans le sens d'un plus grand soutien à la vitalité et à l'autonomisation de l'écriture, ont été recensées ces dernières années. Ces avancées, qu'elles soient financières ou statutaires, ne dissolvent pas l'extraordinaire prééminence directe du metteur en scène, des pouvoirs publics, des médias et des éditeurs sur les auteurs dramatiques.

La santé de l'écriture, son audace esthétique, dépendent donc largement de l'état de ces partenaires, et en particulier du domaine de l'édition qui, avec les auteurs, complète le cercle de ceux qui permettent l'existence physique et pérenne du texte.

1.2. les éditeurs

Le livre est le gardien du trésor, la certitude que le texte est définitif, reproductible et communautaire. Objet de désir et d'affrontement, le livre appelle le temps, la durée de la lecture. Pages à effeuiller, une à une. A tourner, à compter, à tenir. Observer la tranche stratifiée, l'impudique profil du texte. Humer enfin la parole inscrite. Déchiffrer quelques phrases, et puis entamer la lecture, s'élançant dans la course. Le papier immobile prend vie, respire les voix qu'il abrite. A force de manipuler l'imprimé - appelé à disparaître -, chacun en oublie souvent le miracle qui permet d'enfermer autant d'éruptions imaginaires dans un objet si petit et si fragile. Le livre que le lecteur prend, qu'il sert, qu'il sent, sur lequel il s'installe, est une boîte mystérieuse, clonable et essentiellement personnelle. Une matière sensuelle et spirituelle. Du tactile et de l'idée. Des fibres et du débat. Encre.

Le plaisir d'observer un lecteur. Soupçonner son parcours, le passage du livresque au mental, le travail de la perception, de la transcription, de l'incorporation. De l'immuable scriptural au provisoire neuronal. L'autre plaisir d'observer un lecteur qui dit, à haute voix (aérienne ?). Double passage qu'induit la profération. Du livresque au mental, du mental au vocal. Observer les raccourcis, les chemins de traverse, qui mènent de l'inerte au vibratoire. La valise de mots s'ouvre aux sens, à l'échange. Dans l'instant. Dans la soudaineté sonore et corporelle. Chargée de son poids sédimentaire, elle réveille quelques sables qui livrent leur histoire, leur grain. Qui se déposent ailleurs, infiniment, transportés par le flux ondulatoire. L'air. Cette transparence reliante. Qui n'a jamais vu un acteur, la brochure à la main, osciller avec adresse de la lecture à la profération ne peut percevoir à quel point la tension entre l'écrit et l'oral définit la théâtralité. L'incarnation du verbe, son évocation de l'enclos broché façonnent par nature le spectaculaire. Il y a dans ce transfert, cet avatar du verbe, une mécanique mystérieuse, riche. La superposition de l'existence des paroles - écrites et dites - est toujours vécue comme une révélation, l'efflorescence du petit génie prisonnier des pages assemblées.

De sorte que même si le texte écrit apparaît souvent - surtout dans la création contemporaine - comme l'extension du spectacle, il est avant tout une promesse, un réservoir, interrogeable à volonté. Un concentré de théâtre potentiel. Le livre de théâtre ne peut être réduit à une trace de la représentation : il en est à la fois la prolongation et l'annonce, le résidu et l'engagement (le serment d'un acte scénique prochain). Du théâtre en souvenir et du théâtre en veille, en attente de voix, de corps, de matière, d'espace, de temps.

La lecture fantasme le théâtre. Il ne serait pas outré de dire que la lecture est un théâtre intérieur. Elle engendre la fabrication instantanée, aléatoire, intime d'un univers qui intègre les éléments constitutifs de l'art théâtral. Cette évidence, qui surgit violemment quand la lecture se fait publique, confère au livre une fonction singulière et intransposable. Il rassemble physiquement la vocation artistique - l'œuvre - et instrumentale - le matériau à jouer.

Cette médiation du publié - de l'objet d'art à l'instrument - l'entraîne inévitablement sur le terrain du social. Il est posé en partage, offert à tous : metteurs en scène, comédiens, spectateurs, critiques, producteurs, citoyens. Débordant du théâtre, il est le pont jeté entre l'auteur, la cité et la scène. Il devient monnaie d'échange, signe d'existence, de reconnaissance, d'appartenance. De l'œuvre d'art à l'objet de commerce en passant par

l'outil de travail, il s'impose comme une plaque tournante du réseau, le point d'articulation entre la langue et les planches, la clé de voûte de l'équilibre fragile entre la fascination des feux et la discrétion de l'écriture.

1.2.1. la médiation de l'écrit

1.2.1.1. œuvre et instrument

Depuis Gutenberg, le livre fait œuvre. L'oralité - chère à Socrate et Homère mais dont l'évidente fragilité a toujours stimulé la recherche de nouveaux moyens de transmission fidèle - ne parvient plus à véhiculer réellement le travail sur la langue. Qui souhaite édifier un assemblage de mots destiné à circuler parmi les communautés humaines s'en remet, dans la civilisation occidentale tout au moins, à l'écrit imprimé. Même si l'édition sur papier encre se voit ces dernières années relayée puissamment par le transport numérique (réseau cybernétique), le meilleur vecteur de propagation des arts dont le travail sur la langue est la principale cible reste la diffusion de textes reproduits grâce à l'imprimerie.¹

Si bien que le livre, objet usuel, pratique et objet d'artisanat, est devenu le support de l'œuvre des arts littéraires. Les pièces de théâtre existent grâce à cette matérialité qui peut sembler triviale mais qui n'apparaît pas moins absolument indispensable, surtout quand la faiblesse des moyens de sa fabrication hypothèque sa réalisation. Ce qui paraît souvent évident - et donc secondaire, accessoire - reprend vite son ordre de priorité lorsqu'il se révèle menacé. Importance donc de rappeler aujourd'hui le truisme qui a trop longtemps semblé négligeable : le livre fait l'œuvre, le livre fait la pièce de théâtre. C'est sa première fonction. Sans édition, aucune circulation des textes dramatiques, aucune pérennité de l'écriture.

Cette mission première de l'édition ne permet pas de différencier le texte de théâtre de tout autre écrit artistique. Et le quidam pourrait se contenter de cela : après tout, l'histoire de la littérature a longtemps phagocyté l'écriture dramatique en la réduisant à une simple partie du tout, à un élément minuscule (et à peine particulier) d'une entité globale, à savoir *L'Œuvre littéraire*. Mais ce serait oublier que l'édition théâtrale se double d'une seconde fonction particulièrement intéressante et qui doit remettre en cause radicalement la sacralisation que la première fonction confère implicitement au livre.

Le livre de théâtre n'est pas seulement une œuvre, c'est aussi une œuvre à venir, le projet d'une création scénique. A ce titre, il abandonne momentanément son statut d'œuvre d'art pour devenir un objet au service d'une autre œuvre à venir, d'une œuvre seconde, à la fois solidaire et indépendante de la première (située dans un autre espace, dans une autre matière). Au-delà de ce lien - dont on retrouve la trace lorsque l'édition du texte de théâtre mentionne en marge (en page de garde souvent) l'existence et la composition d'une ou de plusieurs représentations scéniques du texte présentement publié -, c'est cette double identité du livre de théâtre qui se joue. Le texte est œuvre d'art et **instrument**.

¹ Robert Escarpit distingue avec raison la notion de publication de la circulation d'un livre, la première englobant l'autre. Toutefois, le livre, reste bien la seule manière pratique de disposer d'un texte, préalable de la représentation scénique qui est en elle-même également une publication ("mise à la disposition anonyme") : « Il ne faut pas confondre l'histoire de l'édition et l'histoire du livre. Imprimé ou non, le livre n'est que le plus récent et le plus répandu des moyens employés pour reproduire une œuvre littéraire en vue de sa publication, mais il n'est pas le seul. Le théâtre, par exemple, montre qu'on peut concevoir l'acte de publication dans une société ignorant l'écriture. » (Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, P.U.F., Que sais-je ? n°777, 1958, p.55)

Or, il est clair que le statut de chacun de ces rôles est profondément contradictoire. On attache à l'œuvre une obligation de qualité, une vertu esthétique aboutie. L'œuvre est par définition un objet achevé, elle porte sa propre limite. Elle prétend à l'entité. Elle constitue à elle seule les arguments du débat sur la forme qu'elle engendre. L'outil, lui, n'est fini qu'en tant qu'outil. Il n'envisage rien d'autre que de remplir sa fonction utilitaire. Le burin du sculpteur doit répondre à des qualités qui n'ont rien à voir avec la qualité de l'œuvre sculptée qu'il va aider à naître. Le modèle du peintre - sa plastique, sa disponibilité, son intelligence de sa fonction - détermine une partie du tableau mais il n'est pas en soi représentant de l'œuvre. Il n'est qu'un des maillons de son élaboration. Le modèle est distinct du tableau comme la pièce de théâtre est distincte de la représentation. Et comme il est impossible de reconnaître les qualités et les défauts d'un burin ou d'un modèle sans les avoir mis à l'épreuve, il est rigoureusement illusoire de prétendre anticiper les qualités de "l'outil texte de théâtre" tant qu'il n'a pas été porté à la scène. Peut-être certains critères peuvent-ils être dégagés (avant même de se servir d'un burin, le sculpteur l'observe et l'écarte s'il est tordu, abîmé) mais l'épreuve de la scène est la seule susceptible de donner à la fonction instrumentale du texte de théâtre toute sa mesure. Même si le musicien est capable d'entendre intérieurement la partition qu'il lit, il ne pourra s'empêcher de prendre son instrument (que l'on appelle tel parce qu'il ne relève pas comme la partition ou le texte de théâtre de la double identité œuvre-instrument, encore qu'il faudrait, pour la musique également, revoir cette conception extérieure de l'instrument dans la mesure où son intégration dans l'existence musicale est effective : le son n'est pas le même d'un violon à l'autre, l'instrument fait donc en partie l'œuvre) et de jouer pour *entendre* l'œuvre écrite. C'est alors que les qualités de l'œuvre écrite dialoguent avec celles de l'œuvre jouée, grâce à la fonction instrumentale de la première.

La double identité de l'imprimé dramatique le place dans une situation ambiguë. Oublier que le texte de théâtre est instrument et ne se fier qu'à ses qualités littérairement analysables est la meilleure assurance - bien que faillible - de ne publier que des œuvres d'art mais c'est du même coup amputer le travail de la scène de stimulations qui, sans l'aide de l'édition, n'ont que peu de chance d'être suivies d'effets. A l'inverse, donner sa chance, par son impression et sa diffusion, à toute tentative instrumentale d'écriture dramatique, risque de lui conférer implicitement et abusivement le statut d'œuvre d'art.

D'où l'émergence depuis quelques années de supports intermédiaires qui cherchent à distinguer le "texte-œuvre" du "texte-instrument". La fabrication de brochures¹ (de faible coût, tirées à quelques centaines

¹. Théâtre Ouvert, devenu Centre Dramatique National de Création, édite des "Tapuscrits" avec le soutien du Centre National des Lettres et de la SACD. La déclaration (qui a varié au fil du temps) de Lucien et Micheline Attoun, imprimée en préambule des textes, était celle-ci en 1980 : « Un Tapuscrit, c'est tout simplement, pour Théâtre Ouvert, un moyen de faire circuler un texte de théâtre qu'il lui a paru nécessaire de faire connaître sans tarder auprès des professionnels. C'est dire que l'auteur souhaite que son texte soit lu par vous qui commencez à feuilleter cet exemplaire qui n'est ni imprimé, ni vendu ; c'est dire encore que vos réactions à la lecture, quelles qu'elles soient, sont attendues par lui et l'équipe de Théâtre Ouvert avec espoir. Vous êtes quelques 450 personnes - directeurs, metteurs en scène, comédiens, techniciens, journalistes et agents - de France et d'ailleurs à le recevoir. Pourquoi ne seriez-vous pas autant à le lire et à réagir ? En diffusant ces Tapuscrits, après en avoir mis cinquante exemplaires à la disposition de l'auteur, l'équipe de Théâtre Ouvert n'a eu d'autre ambition que de créer un service au service des auteurs et des praticiens de la scène. Peut-être ainsi aura-t-elle contribué à renouer le fil d'Ariane cassé il y a quelque temps déjà. Eh ! oui, dans le labyrinthe du théâtre français, la création contemporaine ça peut exister. Aussi. Puisse la diffusion de ce texte, et votre lecture, y aider. » Voir également l'article de Lucien Attoun : « Un Théâtre ouvert sur la vie » in La Décentralisation théâtrale : 4. le temps des incertitudes 1969-1981, Actes Sud-Papiers, 1995, p.131 à 143.

Le Théâtre des Tafurs, compagnie girondine, est récemment à l'origine de pratiques intitulées « Réseaux de conduites » qui allient la lecture / mise en espace d'un texte nouveau et la publication d'un dossier comprenant le texte de la pièce et un journal destiné à rendre compte de la fabrique du théâtre. (Voir entretien 10 en annexes p.3-114)

d'exemplaires) destinées gratuitement aux professionnels de la scène et aux médias (et éventuellement aux instances de décisions politiques) a pour vocation de donner leur chance à des "textes-instruments" qui ne parviennent pas à entrer dans la sélection des publications des maisons d'édition. Certains de ces textes réussissent même à gagner le statut d'œuvre à l'issue de leur passage par ce stade utilitaire permettant une rencontre avec les professionnels : Fin d'été à Baccarat de Philippe Minyana, par exemple, a d'abord été publié dans la collection des "Tapuscrits" de Théâtre Ouvert (n°18, 1981) avant d'être édité par Edilig (collection "Théâtrales", 1984) après, entre-temps, une mise en onde de Jean-Pierre Colas sur France Culture ("Nouveau répertoire dramatique" de Lucien Attoun, 1982) et l'établissement d'un projet de mise en scène de Carlos Wittig (réalisée en 1985 au Théâtre de l'Athénée). Mais l'aspect pervers de ces publications intermédiaires est de distinguer, dans la grande famille des textes de théâtre, une catégorie légitimée par les maisons d'éditions et une sous-catégorie en instance de légitimation. Cet aspect péjoratif de la publication gratuite destinée aux professionnels est préjudiciable au statut du texte : preuve en est le glissement opéré par Théâtre Ouvert sur ses "Tapuscrits" qui, de leur présentation modeste (maquette pauvre, couverture cartonnée modeste, typographie artisanale), sont passés à une apparence parfaitement conforme à tous les autres livres de théâtre. L'aspect utilitaire (une brochure destinée à être lue par les professionnels) a été enseveli sous la recherche de la séduction plastique, comme si le soin apporté à la réalisation de l'objet assurait la qualité de l'écriture et dégageait cette dernière de la dévalorisation que semblerait lui infliger sa "sous-publication".

Cette observation conduit à admettre, s'il en était besoin, que le livre n'est pas seulement un objet d'art et un instrument destiné à la création scénique mais qu'il est également un élément de construction des rapports sociaux dans lequel entre un individu dès lors qu'il cherche à faire connaître ses textes et à endosser une identité d'auteur.

1.2.1.2. socialisation

Fabrication et diffusion du livre sont l'extension d'une aventure individuelle (ou restreinte à un petit groupe) qui déplace sur l'aire publique l'imaginaire intime. De ce fait, ces actes induisent une relation entre l'auteur, celui qui permet la relation (l'éditeur) et le récepteur (les publics - anonyme et professionnel). Cette socialisation - définition d'une position à l'intérieur d'un groupe social - permet à l'auteur publié de trouver une identité légitimée par l'autorité du circuit de l'édition. Avoir surmonté l'obstacle notoirement impitoyable qu'est la sélection des comités de lecture est une preuve d'une réelle capacité de séduction ou le signe indiscutable d'un pouvoir dont la nature reste ambiguë.

Cette étape marquante dans l'histoire d'un auteur travaille à deux degrés : d'une part sur l'identité propre que perçoit l'auteur par rapport à son existence, son travail, la qualité de son écriture et d'autre part sur le regard que porte l'ensemble des partenaires de la création théâtrale sur ce même individu devenu, ipso facto, auteur.

Par ailleurs, l'association Théâtrales - liée aux éditions Théâtrales - développe depuis plusieurs années le concept de "centre de ressources pour les auteurs et les écritures du théâtre" et met ainsi à disposition des professionnels le Répertoire (plus de 500 textes sélectionnés inédits) consultable à Paris, Bruxelles, Genève, Montréal et dans les antennes régionales françaises.

Entr'Actes, association liée à la SACD, publie chaque année depuis 1994 la "Moisson d'Entr'Actes", présentation d'une sélection d'auteurs (120 en 1995) et de textes (manuscrits parvenus à l'association) accompagnée d'une fiche technique des pièces.

L'apparition du livre et sa mise en vente imposent à l'écrivain de s'accepter comme regardé, comme cible de la focalisation. Elles ne dissipent pas les doutes qui surviennent nécessairement lors de la gestation de l'écriture mais elles obligent à les assumer, à dépasser l'appréhension pour entrer dans la manifestation de l'audace. L'acceptation de la transmission imprimée est un passage de l'incertitude à la revendication. Signer un livre, porter au devant des autres sa parole exige un minimum de confiance, ou tout au moins le désir singulier de confronter ses intuitions à la réception étrangère.

Cette revendication se double d'une action commerciale puisque l'édition suppose l'entrée sur un marché. Accepter que l'écriture devienne une ressource pécuniaire est **une phase de construction identitaire** déterminante pour l'écrivain :

« Retenons cette idée de la mise à l'encan de l'œuvre, ce passage délibéré et presque brutal du secret de la création à la lumière anonyme de la place publique. Il y a là une sorte de violence consentie, de profanation acceptée, d'autant plus choquante pour la sensibilité commune qu'il s'y mêle des considérations financières : publier commercialement une œuvre qu'on a tirée de soi-même, c'est un peu se prostituer - *publicare corpus*, dit Plaute. Mais publier l'œuvre, c'est aussi la parachever par son abandon à autrui. »¹

En somme, l'acte d'éditer et de diffuser un livre implique une réalisation de l'écriture - qui espère dans le cas de l'écriture dramatique trouver l'avatar scénique - grâce au regard et à l'action d'autrui, mais aussi une réalisation de l'écrivain, une véritable construction du personnage public que la société place sous l'enseigne convoitée d'auteur. Et si cette construction s'opère au niveau de l'individu lui-même, c'est surtout au niveau de l'altérité à laquelle s'adresse la proposition publique que la naissance de l'auteur se signale le plus spectaculairement.

En effet, le luxe que représente la possibilité d'être publié offre à celui qui en bénéficie une valorisation très particulière. La reconnaissance des pairs - censés être détenteurs des autorisations d'éditer - permet à l'auteur diffusé de jouir d'une situation normée, profondément prestigieuse et respectée. L'auteur qui devient public passe de la marge (de la prétention : celui qui se prend pour un écrivain), à l'enclos doré de la littérature. Il entre dans la famille des élus.

Ce mouvement, il est vrai, se dessine dès lors que la pièce d'un auteur inconnu est jouée, mais il est d'autant plus ample si sa pièce est éditée. La double publication ne fait que renforcer la puissance socialisante de la diffusion du livre. D'autant que celui-ci est appelé - au moins potentiellement - à toucher un plus large public que les représentations par nature en nombre limité. Le livre est disponible, archivé dans les bibliothèques, répertorié dans les bibliographies, les catalogues. Il existe désormais, dialogue avec l'histoire et peut resurgir quand un lecteur en décidera.

L'auteur est officiellement accepté par la Société des Lettres et peut s'exhiber en endossant sa nouvelle identité. Il est alors autorisé à débattre des questions de la profession, à entrer dans le ring des idées sur l'écriture. Il peut siéger à la table de conférence, s'installer devant les micros, répondre aux questions des journalistes qui jettent, par acquit de confiance, un coup d'œil - souvent fugitif - à l'accréditation livresque octroyée par l'éditeur. L'essentiel est que le sujet existe, que sa réalité se manifeste pesamment sur les tables des rédactions. Sa stricte présence suffit communément à forger, auprès des médias, le sentiment qu'il répond au seuil

¹ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, P.U.F., Que sais-je ? n°777, 1958, p.56

qualitatif minimal requis. Les regards pressés peuvent s'en satisfaire. Les voilà arrêtés par cet objet épais et stratifié, réputé marquer l'intérêt de ce qui y est imprimé. Les portes des librairies, des bibliothèques, des théâtres s'ouvrent à l'auteur adoubé, les pages des journaux, les studios des radios et des télévisions deviennent abordables.

La socialisation qu'entraîne l'édition d'une pièce de théâtre ne s'arrête pas à la construction d'une identité, elle suppose un processus de contact, une rencontre entre l'auteur et ses publics : artistes de la scène, médias, pouvoirs publics, spectateurs et lecteurs anonymes. C'est cette rencontre qui permet à l'identité d'auteur de devenir une réalité sociale, de dépasser le regard égocentrique (même si, en retour, la rencontre flatte également l'ego).

« L'écrivain considéré comme un simple "producteur de mots" est sans signification littéraire. Il n'acquiert cette signification, il ne se définit comme écrivain qu'après coup, lorsqu'un observateur placé au niveau du public est capable de le percevoir comme tel. On n'est écrivain que par rapport à quelqu'un, aux yeux de l'autre. »¹

D'autant qu'à la différence du romancier ou de l'essayiste, la vie de l'auteur de théâtre ne s'arrête pas à la publication de sa pièce. Celle-ci est un élément déterminant de la qualité de la relation qu'il va nourrir avec les artistes de la scène. Le fait qu'un éditeur ait fait confiance à son écriture - pour la pièce à mettre en scène ou pour d'autres auparavant - est un atout supplémentaire dans la délicate négociation-séduction qui s'engage dès lors qu'un auteur cherche à intéresser un metteur en scène, un acteur, un producteur à l'un de ses textes. L'édition pour l'auteur de théâtre n'est pas qu'une fin en soi, elle est un soutien dans l'aventure de réalisation scénique qui parachèvera la quête artistique amorcée par l'écriture.

De sorte que la **reconnaissance sociale** qu'induit l'existence d'un livre d'un auteur dramatique est double : elle touche tant le public général que le public particulier des artistes et producteurs de la scène. Cette distinction répond logiquement à la dualité œuvre-instrument qui annonçait implicitement l'existence d'un double public. Les fonctions de l'édition sont donc multiples : elles déterminent la vie de l'écriture et celle de l'écrivain grâce à ses pouvoirs de mise en œuvre et d'instrumentation d'une part (écrit), et de construction identitaire et de reconnaissance sociale d'autre part (écrivain).

Il va de soi que l'identité même de la maison d'édition - ou plus subtilement encore de la collection - dans laquelle est éditée une pièce de théâtre influence largement l'histoire de l'auteur et celle de son texte. Le prestige d'une part, la réputation et la composition du lectorat virtuel attaché à une maison d'édition d'autre part ne manquent pas d'infléchir la portée de la publication. L'Arche, Les Editions de minuit, P.O.L, Gallimard ont des images de marque qui classent d'emblée leur choix éditoriaux - restreints et donc extrêmement sélectifs - du côté des seigneurs (Heiner Müller, Botho Strauss, Peter Handke, Samuel Beckett, Michel Vinaver, Bernard-Marie Koltès, Valère Novarina, Eugène Ionesco, Michel Deutsch, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Robert Pinget parmi les œuvres les plus récentes).

En revanche, des collections ou des éditions plus modestes - présentées parfois comme des revues ("Première impression" du Centre National des Ecritures du Spectacle, les éditions Comp'Act, l'Avant-scène théâtre ou

¹ . Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, P.U.F., Que sais-je ? n°777, 1958, p.28

“Théâtre en coulisses” des petites Editions Crater¹...) - ont tendance à réduire un peu la valorisation que représente l’offrande publique du texte imprimé.² A l’inverse, de minuscules maisons apportent quelquefois une note marginale et pointue (par exemple Les Solitaires intempestifs, Les Cahiers de l’Egaré, Le Bruit des autres, Joseph K ou les éditions espace 34). Ces éditions restent confidentielles mais jouissent auprès des professionnels du regard de l’amateur exigeant et averti. D’autres sociétés d’édition réussissent, elles, à allier le prestige professionnel et, grâce à une diffusion assez puissante, le succès public : Actes Sud-Papiers, les Editions Théâtrales, la collection des Quatre-Vents, les éditions Médiannes (collection Villégiatures).³

La portée du processus socialisant dépend donc de l’identité même de l’éditeur. Et ce qui est vrai dans l’histoire d’un auteur l’est aussi dans l’histoire de ses textes. Lorsqu’un auteur est publié dans plusieurs maisons d’édition, ses œuvres s’en trouvent inévitablement catégorisées. Philippe Minyana, pour reprendre son exemple, a d’abord été publié par Théâtre Ouvert (Laura dans l’olivette et Fin d’été à Baccarat), puis par Edilig, société dont le catalogue a été repris par les Editions Théâtrales. Pourtant, cinq titres sont parus chez d’autres éditeurs. Pour une seule raison : la hiérarchisation des textes. Les Petits aquariums a été publié par Actes Sud-Papiers lors de sa création au Théâtre National de la Colline dans une mise en scène de Robert Cantarella. Le prestige du Théâtre National a sans doute largement déterminé Actes Sud-Papiers à ouvrir son catalogue à un auteur de plus en plus réputé, qu’il était judicieux, à cette occasion, de rattraper. Philippe Minyana a même été, pendant un temps, en négociation auprès de cette nouvelle maison d’édition pour continuer à y publier ses œuvres.

Inversement, Jean-Pierre Engelbach, directeur des Editions théâtrales, qui a pratiquement publié tous ses textes - en dehors des livrets opératiques inédits -, a laissé échapper - volontairement - trois pièces : les deux premières, Le Dîner de Ling en 1984 (alors que la même année Jean-Pierre Engelbach publie chez Edilig dans la collection “Théâtrales” Fin d’été à Baccarat) et Le Boomerang en 1990, s’inscrivaient peut-être mal dans un volume de textes assemblés ou ne semblaient pas suffisamment importantes dans le parcours de l’auteur. La troisième, Gang, de l’avis même de Jean-Pierre Engelbach, lui paraissait trop “circonstanciée” pour être publiée. Elle avait en effet été écrite pour Jean-Vincent Brisa, metteur en scène qui avait souhaité travailler avec les habitants de La Villeneuve, quartier populaire de Grenoble. La pièce racontait l’histoire de “Totoville”, transfiguration poétique de la société urbaine que Philippe Minyana avait rencontrée à cette occasion. Dans les trois cas, l’Avant-Scène Théâtre, dans ses numéros 748, 879 et 972, a repris au bond la défection des Editions Théâtrales (précédemment Edilig). Mais, immanquablement, ces trois textes apparais-

-
1. “Théâtre en coulisses” des Editions Crater est une collection diffusée sur abonnement, revue bimestrielle dirigée par Laurent Benjamin. Sa présentation se rapproche plus de la brochure : format A4 plié agrafé avec une couverture mate légèrement cartonnée. Auteurs publiés dans les vingt-quatre premiers numéros : Robert Poudérou, René Escudic, André De Baecque, Victor Haïm, Bernard Da Costa, Matéi Visniec, Eric Westphal, Christian Rullier, Brigitte Rousseau, Jean Bois, Pascale Kukawka, Rémi De Vos, Christian Siméon, B.-M. Flourez, Liliane Atlan, Jacqueline et Jean Recoing, Ariane Walter, Stéphane Tsanev. Hors collection : Jean-Gabriel Nordmann, Michel Albertini, Francis Parisot, Nathalie Saugeon, Lydie Agaesse, Raphaël Sadin.
 2. Victor Haïm compare ainsi l’édition dans l’Avant-Scène Théâtre et dans la collection des Quatre Vents, également dirigée par Danièle Dumas : « il y aussi une nouvelle édition qui me semble intéressante c’est la collection des Quatre Vents, qui est plus flatteuse comme présentation. Il s’agit d’un livre et on a vraiment le sentiment d’être édité. » (III^e Salon des auteurs, Michel Simon Arts productions, 1993, p.30)
 3. Il faut ajouter que d’autres maisons d’éditions, classées dans Le Compte rendu d’Avignon dans les « éditeurs de littérature générale qui publient du théâtre occasionnellement et conservent un intérêt pour ce secteur », continuent à publier du théâtre : L’Harmattan, Actes Sud, Christian Bourgois, Solin, Jeanne Laffie. Très Tôt Théâtre dirigée par Dominique Bérody édite, quant à elle, des textes pour le théâtre dit jeune public.

sent désormais “différents” des autres, marqués par cette expatriation éditoriale. Indépendamment de la qualité de la revue l'Avant-Scène Théâtre - qui choisit avec courage de publier des textes extrêmement variés¹ : des pièces de boulevard au répertoire en passant par des textes contemporains difficiles -, la diffusion en librairie beaucoup plus limitée et l'identité de cette revue font que ces trois pièces se trouvent un peu reléguées.

Un quatrième exemple vient même renforcer, par opposition, cette impression : alors que Inventaires avait également été éditée par l'Avant-Scène dans son n°809 (mai 1987), Jean-Pierre Engelbach, considérant que cette pièce était majeure, a choisi après coup, en 1993, de l'intégrer dans un volume comprenant Chambres et André, sous une forme remaniée. Fait rare² dans l'édition théâtrale de textes contemporains, une pièce s'est vue publiée chez deux éditeurs - il est vrai dans deux versions différentes - à quelques années d'intervalle : preuve de la différence de signification et de portée de chacune des deux publications. Ni Le Dîner de Lina, ni Boomerang n'ont connu le même sort enviable. L'identité sociale de l'auteur comme celle de ses textes se trouve donc intimement marquée par le pouvoir et l'image des éditeurs.

Mais ce ne sont pas là les seuls rôles de la médiation de l'écrit : l'utilité de l'imprimé dans l'analyse et le décryptage de la fabrique du théâtre impose pour l'édition un cadre fonctionnel qui l'entraîne vers la dimension esthétique de l'art théâtral.

1.2.1.3. décryptage de la fabrique scénique

Si l'édition d'un texte de théâtre peut être considérée comme une proposition d'invention scénique, et donc comme une stimulation de la création théâtrale, elle est en fait souvent la conséquence de la mise en scène d'une pièce. Même si l'édition peut fonctionner ensuite par rapport aux actes scéniques qu'elle saura susciter, elle est souvent d'abord l'occasion de découvrir intimement le texte d'une représentation donnée en amont de la lecture.

Il serait donc réducteur de ne considérer le domaine de la médiation de l'écrit que comme un préalable à l'art théâtral ou un instrument de sa stimulation, il est aussi une extension de l'espace scénique, un **outil de regard** a posteriori de la représentation. Pouvoir lire le texte qui a été à l'origine d'un spectacle, c'est reprendre - au moins partiellement - le chemin parcouru par le metteur en scène. Ainsi, le livre de théâtre devient un

-
- ■ ■ ■
1. L'Avant-Scène Théâtre existe depuis 1949, Victor Haim la tient « à la fois pour le pionnier des éditeurs, le plus durable et le plus accroché à l'édition des pièces » (III^e Salon des auteurs, 1993, p.30). Quant à Danielle Dumas, elle définit ses choix ainsi : « Nous voulons donner un aspect général du théâtre. Nous n'avons que vingt sorties par an, il faut sélectionner ! Nous proposons aussi bien une pièce de boulevard, qu'une pièce de la décentralisation qui n'a pas été jouée à Paris ou une pièce jeune public pour laquelle ce jeune emmènera ses parents au théâtre. On essaie de donner une image du théâtre qui se joue au moment où il se joue. » (III^e Salon des auteurs, 1993, p.28). Il faut ajouter que l'Avant-Scène Théâtre connaît un grand succès dans le théâtre amateur qui reprend très souvent les pièces qui y sont publiées. Jean-Paul Alègre s'en fait le témoin : « Je dois dire que l'Avant-Scène a changé ma vie d'auteur en me faisant découvrir un univers dont on n'a pas encore parlé, c'est l'énorme univers du théâtre amateur. Lorsque ma première pièce a été publiée à l'Avant-Scène, je me suis rendu compte en voyant arriver les bordereaux de la SACD, que des gens jouaient cette pièce aux quatre coins de la France, et souvent des compagnies d'amateurs. Sur l'ensemble de mes six pièces publiées à l'Avant-Scène, il y a une centaine de compagnies qui jouent ces pièces et 80% sont des amateurs. » (III^e Salon des auteurs, 1993, p.32). La revue Acteurs a, pendant une partie de ses dix années d'existence, repris à son compte la formule de l'Avant-Scène Théâtre en publiant également une pièce (critères de choix quasiment identiques), toujours en liaison avec une représentation. Il faut ajouter que Théâtre populaire, dans les années 50-60, s'était de la même manière promu éditeur en proposant dans chacun de ses numéros une pièce de théâtre.
 2. Il y a aussi le cas de Combat de nègre et de chiens d'abord publié en “Tapuscrit”, puis édité chez Stock dans la collection “Théâtre ouvert” puis aux Éditions de Nanterre et enfin aux Éditions de minuit. Mais lors de la réédition, l'édition de Stock était alors épuisée et la collection “Théâtre ouvert” abandonnée. (Voir Lucien Attoun, « Un Théâtre ouvert sur la vie » in La Décentralisation théâtrale : 4. le temps des incertitudes 1969-1981, Actes Sud-Papiers, 1995, p.142)

élément de décryptage de la fabrique scénique. Il permet de mesurer l'écart entre la proposition de l'auteur et celle des artistes du plateau, de mieux comprendre les intentions respectives de chacun des accoucheurs de la représentation. Il autorise l'identification du rapport souhaité par le metteur en scène entre le texte et sa profération, entre l'imaginaire décrit par l'auteur et celui réalisé dans le théâtre.

L'édition d'un texte de théâtre est donc primordiale pour dégager les enjeux esthétiques que soulève sa mise en espace, en son, en corps et en temps. La lecture des pièces dissiperait parfois même de douloureux malentendus quand des critiques ne perçoivent pas avec justesse le travail de l'adaptateur, du metteur en scène, celui des acteurs ou du scénographe.¹ La relation qu'entretiennent le texte et la représentation étant essentiellement esthétique, le rôle du livre, qui aide son appréhension, touche ici au débat sur les formes artistiques.

Conçu comme **une trace de la représentation**, le livre devient une entrée possible - bien qu'évidemment limitée - dans la vie de la création théâtrale. Même si l'édition de la pièce ne saurait se substituer à la participation spectatrice, la lecture d'un texte nouveau choisi par le metteur en scène ou d'une nouvelle traduction qu'il peut avoir commandée, ouvre sur la recherche engagée par les créateurs scéniques. Elle contient un peu des questions que génère une représentation. Cette dimension du livre ne peut être négligée quand on connaît les difficultés matérielles (en tout premier lieu géographiques) qu'il faut surmonter pour accéder à la vie de la création théâtrale. La disponibilité de l'édité (grâce au puissant réseau territorial de diffusion) permet - au moins potentiellement - de toucher un public empêché d'assister aux spectacles. La pièce imprimée offre à celui qui n'a que de très rares occasions d'aller au théâtre la possibilité de rester en contact avec les expériences menées par les auteurs qui, plus ou moins, réfléchissent celles que tente la scène.

Ce sont donc en fait six fonctions qui se dégagent de l'étude de la situation du livre. Œuvre d'art, instrument de stimulation de la création, élément de construction identitaire, vecteur de socialisation, outil d'analyse et trace de la représentation, la pièce de théâtre éditée est aussi - ce sera sa septième et ultime mission -, pour l'auteur comme pour l'éditeur et le lecteur, **un objet commercial** dont la valeur marchande rappelle que la philanthropie, si elle anime en partie certains des partenaires de la sphère dramatique, ne saurait suffire à alimenter la dynamique de la production.

1.2.1.4. objet commercial

En dehors de ses aspects artistiques et socialisants, le livre est donc destiné à dégager, par sa vente publique, des bénéfices qui sont partagés entre les différents partenaires qui président au circuit de sa fabrication, de sa distribution et de sa promotion : l'auteur, l'éditeur, le diffuseur, le distributeur, le libraire et le publicitaire. L'Etat également, par le biais de la TVA, actuellement réduite pour le livre à 5,5%, perçoit de son côté une somme importante sur la consommation occasionnée par l'offre. La répartition des profits, pour tout livre, se présente approximativement² ainsi :

1 . Voir l'entretien 4 avec Bernard Murat et son anecdote à propos de sa mise en scène d'une pièce de Pinter (en annexes).

2 . Ces chiffres ont été présentés par Jean-Pierre Engelbach, directeur des Editions Théâtrales, lors des « Etats de la création contemporaine II » (Chartreuse de Villeneuve Lez Avignon, 21 et 22 juillet 1995). Cette rencontre a été rapportée dans une brochure.....

l'auteur reçoit 8% du prix de vente, le diffuseur 10%, le distributeur 12% et le libraire 35 à 40%. Il reste environ 25 à 30% pour couvrir la fabrication (et payer l'imprimeur si l'éditeur n'imprime pas lui-même), le stockage, les frais généraux de fonctionnement de la maison d'édition et les frais publicitaires. Il faut ajouter à ces chiffres que, selon le contrat qui le lie à son éditeur, l'auteur peut percevoir un pourcentage sur les ventes en sus d'un montant fixe de rémunération.

Les situations de dépendance financière des auteurs sont extrêmement variables. Certains, qui ne pratiquent l'écriture qu'en marge d'un autre emploi, gardent plus de distance face aux négociations qui surviennent nécessairement avec les éditeurs. D'autres, au contraire, vivent uniquement grâce à l'écriture et doivent parfois batailler avec leur maison d'édition pour être rémunérés à l'avance ou pour augmenter leurs dividendes. Les relations entre auteurs et éditeurs deviennent fort rarement un sujet public. Ces négociations restent, comme le veut une certaine tradition française, assez secrètes. Une exception toutefois qu'un éditeur lui-même a provoquée : Jean Genet, dont la vie fut une épopée, eut en effet avec Marc Barbezat, une relation très intense, mêlant fidélité, rancœur, violence et respect mutuel. Il en reste aujourd'hui un témoignage précieux grâce à leur correspondance¹. Elle rend compte de la condition d'un écrivain continûment plongé dans des situations financières alarmantes et très attentif à toutes les transactions comptables, de son énervement à ne pas voir satisfaites ses exigences quant à l'édition de son œuvre, de l'accroissement de son pouvoir lorsque sa renommée devient plus grande. Peuvent s'y lire également les débats anecdotiques autour des pièces et l'impatience de Barbezat à obtenir les nouveaux textes promis. S'y découvre peu à peu une amitié orageuse mais fascinante entre deux hommes d'exception, deux hommes de passion, entièrement tournés vers un projet qui semble les porter sans relâche, dans une confiance tout aussi étonnante qu'inébranlable. Sans doute le plus souvent, les démêlés financiers entre auteurs et éditeurs n'ont pas le charme altier de ceux de Genet et Barbezat. Mais ils existent ; ils construisent la réalité des relations entre les partenaires engagés dans l'exploitation de la valeur commerciale de l'objet édité.

L'économie du livre, qui sera abordée plus loin, concerne une quantité importante de partenaires qui passent souvent inaperçus dans la vie de l'auteur et du lecteur mais qui d'une part permettent l'existence de l'imprimé public et qui d'autre part en tirent bénéfice (et prélèvent donc un volume financier conséquent). Sans ces intermédiaires, l'auteur ne peut espérer que la médiation de l'écrit assume ses six fonctions prédéfinies, cependant, d'un autre côté, il paie très cher ce service en partageant la portée de son engagement artistique avec tous ceux qui participent, par leur travail, à la fabrication et à la diffusion de ses écrits.

Pour tous ceux qui œuvrent dans cette chaîne de l'édition, la première fonction du livre est de maintenir sa capacité d'être acheté, son attractivité. Dès lors que le livre, sur le plan commercial, ne permet pas d'assurer la rentabilité financière, il ne remplit plus son rôle d'objet marchand. Ses qualités artistiques, son intégration sociale ne sont que les caractères secondaires d'un instrument d'échange. Caractères secondaires mais non pas négligeables : l'engagement d'un éditeur ou d'un libraire, même assujettis aux règles du commerce, est spécifique. Leur talent de fabricants et de commerçants étant nourris par leur aptitude à détecter ou à promouvoir la qualité artistique, ils ne peuvent être indifférents à la vocation culturelle du

chère diffusée par le Centre National des Écritures du Spectacle-La Chartreuse : *Les États de la création théâtrale contemporaine II*, Villeneuve Lez Avignon : Centre National des Écritures du Spectacle, 1995. Voir ici p.23.

¹ . Jean Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, L'Arbalète, 1988

livre. Toutefois, même si des stratégies commerciales peuvent être élaborées, tenant compte notamment de l'audace esthétique, de la valeur littéraire, ce sont bien en premier lieu des questions de rentabilité économique qui conditionnent la situation des acteurs de l'édition et leurs actions. C'est en fait, comme dans toute approche marketing, l'anticipation de la rentabilité qui guide principalement leurs choix.

L'évocation de la dimension commerciale du livre et de l'élaboration de stratégies de vente dévoile un fragment de l'ensemble des dépendances auxquelles le diffuseur du livre doit faire face. S'il y a d'un côté la matière fabriquée - l'objet livre - à laquelle sont attachées les sept fonctions à présent mises à jour (voir fig.5 et fig.6, pages suivantes), il y a de l'autre l'auteur, partenaire du réseau de la création théâtrale largement tributaire de l'attitude d'une grande fraction de la sphère. Les libraires, les bibliothèques, les directeurs de théâtre, les pouvoirs publics, les médias, le système éducatif... tous sont essentiels à la circulation de l'écrit imprimé. Tous régulent implicitement la sélection des textes, la consommation, le cadre de diffusion et de promotion. Tous sont impliqués dans le cheminement de ces objets qui, essentiellement, n'appellent qu'un événement : la lecture.

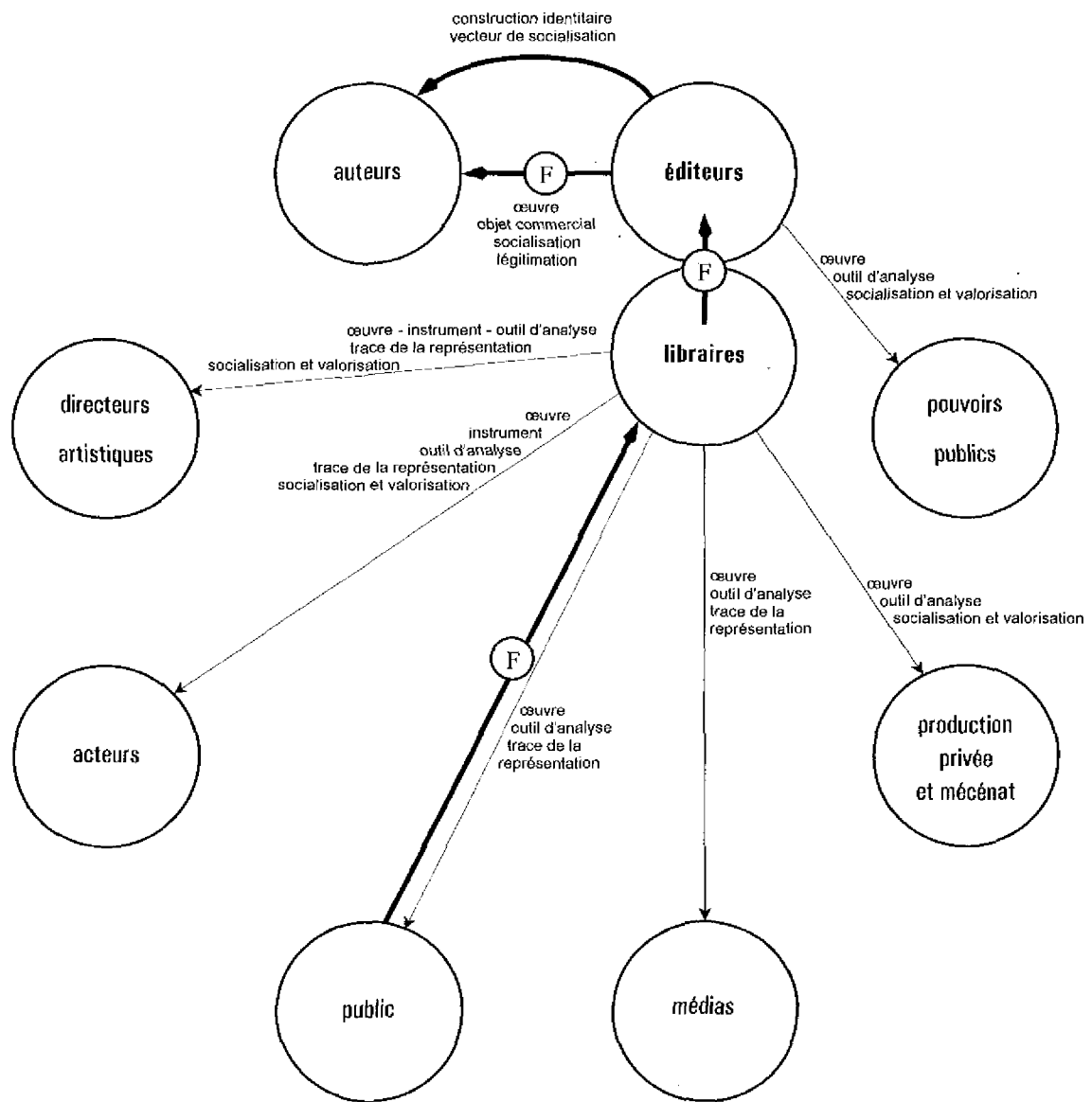


fig. 5 les fonctions du livre

- transmission du livre
- (F)— circulation financière
- (thick)— acte déterminant (sélection)

Les Particularités de la Création Théâtrale - Approche Économique

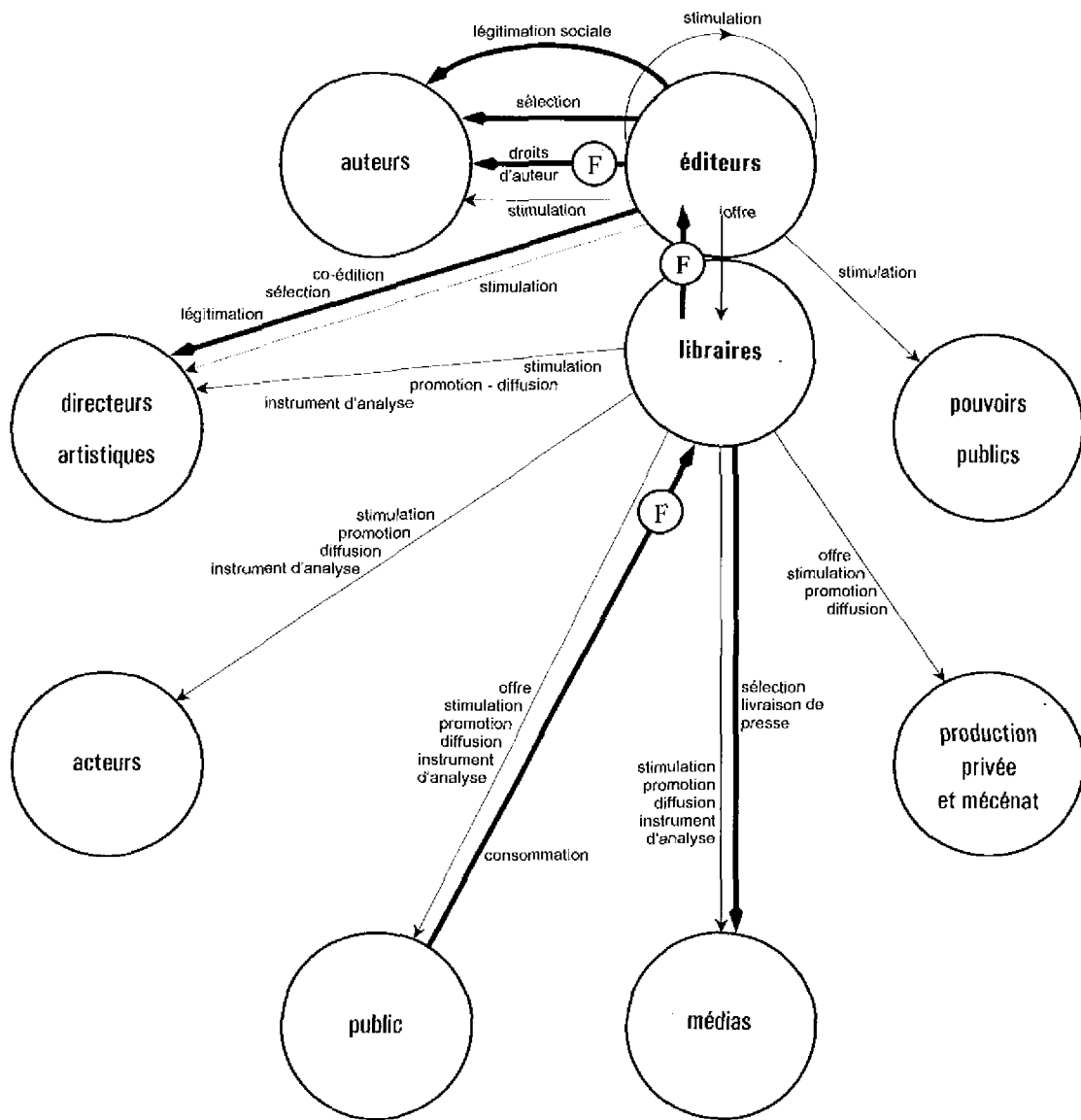


fig. 6 les fonctions des éditeurs et des libraires

- influence par stimulation : transmission de livres et d'informations (publicité et promotion assurées également par les éditeurs)
- (F)— circulation financière
- > acte déterminant (sélection, notoriété...)

LES PARTENAIRES DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE : APPROCHE ÉCONOMIQUE

1.2.2. un marché décalé

L'action des partenaires responsables de la diffusion des pièces est largement tributaire d'une situation particulière de la consommation d'une part, et des conditions (notamment financières) de fabrication et de diffusion du livre d'autre part. Cette originalité du marché de la pièce est essentiellement générée par la nature même du texte de théâtre et par l'image qui lui est attachée. La perception floue de l'identité réduit considérablement la fréquentation des textes dramatiques et provoque un rapport commercial qui engage plus les éditeurs à la prudence qu'à la prise de risques.

1.2.2.1. consommation et identité trouble

La richesse des fonctions du texte de théâtre, comparée aux autres livres, implique une identité trouble, une juxtaposition des propositions qui favorise la confusion et le rejet. Si la pièce était seulement une œuvre, elle rejoindrait le circuit des romans, des essais, des nouvelles, mais elle est, en plus, à côté, un instrument, préalable ou conséquence de la représentation. Comme une excroissance. Son existence peut être perçue comme un luxe qui viendrait se greffer sur la matière essentielle que constitue le spectacle. Le texte est inclus dans le spectacle mais, comme si cela ne suffisait pas, il se dépose ailleurs, là où il ne serait pas légitime de le voir figurer. Cette perception - excessivement réductrice - provient d'une idée fautive, répandue, qui relèguerait la lecture du texte de théâtre à un exercice réservé aux professionnels, aux acteurs, aux spécialistes es théâtre.¹

Car la lecture d'une pièce de théâtre - comme la poésie qui, si elle ne relève pas d'une identité trouble, souffre comme l'écriture dramatique d'une consommation très faible - est injustement réputée difficile. Les raisons en sont multiples. Sans doute l'image véhiculée par le système éducatif y est-il pour beaucoup. L'exercice scolaire qui consiste à lire à haute voix une scène dialoguée de Molière, de Racine, de Corneille ou de Beaumarchais avant de la commenter est impitoyable : ne gagnent les suffrages de leurs camarades que les collégiens ou lycéens qui parviennent à affronter l'écoute publique. Tous ceux qui ne passent pas cette étape n'envisagent désormais la lecture du théâtre que comme une lutte contre cette difficulté première. Comme si l'imaginaire n'avait plus le droit de fonctionner intérieurement. Comme si seule la profération canonique - "mettre le ton" - autorisait la découverte de l'écriture. Or, la lecture du théâtre est avant tout une question d'expérimentation et d'appropriation. L'habitude déjoue les pièges que sont le partage des voix, les indications multiples, accessoires, qui opacifient parfois l'écriture dramatique. Nombre d'acteurs disent lire d'abord les textes sans se préoccuper de savoir quel personnage dit quelle réplique, sans s'attarder à mémoriser ou à visualiser les didascalies. Ils s'en tiennent au texte rapporté (selon l'expression d'Anne Ubersfeld) et surmontent ainsi commodément les obstacles supposés interdire la lecture du théâtre.

Peut-être serait-il souhaitable que les éditeurs réfléchissent davantage à la présentation de leurs ouvrages. Les variations typographiques (police, taille des caractères, italiques, caractères gras, interligne, espacements des caractères), bien utilisées, peuvent faciliter la prise de contact avec une

¹ « Le ralentissement du catalogue théâtral des grands éditeurs généralistes est révélateur de ce que le théâtre n'est plus à proprement parlé reconnu comme faisant partie du champ de la littérature. » (Laurence Bailloux, « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°12, printemps 1996, p.57)

forme d'écriture au repérage complexe. Peu d'améliorations dans ce domaine ont favorisé la lecture alors qu'il est probablement possible d'imaginer des mises en page offrant une meilleure approche de la distinction entre didascalies indicatives de situation, didascalies descriptives, didascalies indiquant les noms des personnages, didascalies destinées aux comédiens, texte à proférer, etc. Ce travail trop souvent négligé ou routinier, devrait évidemment se faire en collaboration avec les auteurs vivants qui, de leur côté, auraient intérêt également à réfléchir à une amélioration de l'apparence de leur texte.

Sans doute ne faut-il pas nier l'effort que réclame la lecture d'un texte de théâtre qui, par nature, n'appelle pas le lecteur comme peut le faire (et comme en joue avec force) le roman. La destination du livre dramatique est profondément entachée d'une ambiguïté indélébile. Même lorsque Musset écrivait du théâtre à lire, il n'échappait pas tout à fait à cette double cible que représente le lecteur-spectateur et le lecteur-acteur. Reste qu'une démarche pédagogique est légitime et nécessaire.¹ Pour retrouver le goût de la lecture et prouver aux écoliers malheureux qu'il y a toujours quelque bonheur caché à entrer dans les mondes qu'enferment les écrits théâtraux. Sans chercher à dissiper la brume dans laquelle se perd leur identité. Il en va justement de la sauvegarde de la perception de la richesse de cette écriture aux multiples niveaux de lecture. L'enjeu pédagogique - qui sera abordé plus loin dans cette étude - serait précisément de mettre en valeur cette multiplicité et non de chercher à réduire le texte de théâtre dans le but - aveugle - d'en faciliter l'accès.

Du fait de cette difficulté de lecture et de cette identité trouble, le livre de théâtre est peu acheté et peu lu. Le public habitué à fréquenter les salles de spectacle, malgré l'intérêt que cela peut représenter, est réticent à concéder une double dépense : le prix d'entrée et le prix de l'ouvrage. Sans doute, si son budget est limité - et qui pourrait prétendre qu'il ne l'est absolument pas... -, préférera-t-il "investir" dans un autre spectacle pour découvrir une autre représentation d'un autre texte. D'où l'idée développée dans plusieurs structures de création et/ou de diffusion d'offrir le texte avec le billet d'entrée.² Cette démarche témoigne d'une évidente lucidité quant à la très faible proportion de spectateurs qui, sans cette association originale, acquerraient le texte.

Par ailleurs, ceux qui ne vont pas au théâtre pour des raisons financières ou par manque d'intérêt ne sont pas appelés à constituer une cible pour les éditeurs. Hormis les acheteurs institutionnels (bibliothèques, centres de documentation de l'Éducation nationale, théâtres), certains enseignants et étudiants, et les passionnés suffisamment argentés, seules les personnes qui auraient les moyens d'aller au théâtre mais qui pour des raisons de gestion du temps ou d'éloignement géographique n'y vont pas, sont potentiellement des consommateurs de textes dramatiques.

1. Quelques universitaires se sont attachés ces dernières années à faciliter la lecture des textes de théâtre. Anne Ubersfeld, Michel Vinaver, Jean-Pierre Ryngaert ou Joseph Danan œuvrent en ce sens. Sans doute leurs efforts sont-ils peu à peu relayés par les enseignants de l'enseignement secondaire qui ont désormais à leur disposition des outils d'appréhension efficaces. Déjà en 1977, Richard Monod publiait *Les Textes de théâtre* (Cedic, 192 p.), ouvrage dans lequel il renouvelait l'approche des textes dramatiques.

2. Au TNP de Jean Vilar, le texte était systématiquement proposé au spectateur pour une somme très modique. Aujourd'hui, des structures de promotion de troupes régionales s'engagent dans cette voie de l'association du spectacle et du texte. C'est le cas, par exemple, du Molière-Scène d'Aquitaine installé à Bordeaux et soutenu par le Conseil Régional d'Aquitaine (OARA). Les créations produites par cette structure bénéficient de la publication du texte par les éditions Théâtre'avenir elles aussi directement financées par le Conseil Régional d'Aquitaine. Bien que même dans cette structure la distribution du texte ne soit pas systématique, elle devient de plus en plus courante et reste, en tout cas, un objectif. Ce fonctionnement tend à prouver que chacun est bien conscient de la trop grande faiblesse de la consommation du texte de théâtre.

Cela représente un public potentiel fort maigre, trop maigre. Et vouloir l'élargir revient à se confronter aux deux résistances que connaissent bien les ingénieurs en marketing et autres stratèges de la vente : l'accessibilité financière et l'exacerbation du désir.

1.2.2.2. environnement économique

En 1985, lorsque le Centre National des Lettres¹ - qui s'est transformé en 1993 en Centre National du Livre - décide de confier à Marion Julien et à Michel Vinaver la direction d'une enquête approfondie sur la situation de l'édition théâtrale en France, ceux-ci ont, entre autres, pour mission de répondre à de multiples interrogations induites par la situation alarmante des collections de textes dramatiques chez nombre de grands éditeurs et par le manque d'intérêt qu'ils manifestent pour les aides du CNL. Si le ce dernier distribuait, en 1985, 993 000 F à l'édition de poésie, les subventions pour l'édition théâtrale ne s'élevaient qu'à 139 000 F. Cela essentiellement du fait d'une demande « extrêmement faible » malgré « la perspective d'une subvention de 50% du coût de fabrication »². Michel Vinaver, s'appuyant sur d'autres données, constatait avec force, la faiblesse de la dynamique éditoriale en France dans son rapport au théâtre : « Si l'on additionne l'aide à l'édition et l'aide aux revues, la commission Théâtre a distribué en 1985 [...] 254 000 F. Cette somme représente 1,4% du total des aides du CNL pour l'ensemble des douze secteurs éditoriaux, livres et revues mis ensemble. La poésie, elle, avec 1 500 000 F, aura représenté 8,3% du total. Le théâtre vient en queue de liste. Et ceci n'est pas dû à une limitation budgétaire qui nous serait imposée. La seule raison en est l'atrophie de la demande. »³

Ce peu d'enthousiasme pour l'édition théâtrale trouve son origine principalement dans un environnement économique défavorable lié à la fois au secteur d'activité de l'édition elle-même et plus spécifiquement au type de ces publications. Il est notoire que l'édition souffre d'une désaffection profonde de la population pour la lecture : le développement des techniques audiovisuelles au cours de ce siècle, la popularisation massive des nouveaux instruments de communication que sont la radio, la télévision, le téléphone, les réseaux informatiques ont largement modifié les habitudes culturelles des Français. Ces changements peuvent s'expliquer par une perte de l'attractivité marchande du livre, son prix n'ayant cessé d'augmenter comparé à celui des autres supports cités. La faiblesse de la diminution des coûts de production, la hausse du prix du papier sur le marché international, la progression marquée de la concentration des groupes industriels qui défavorise les entreprises artisanales, laissent à penser que l'édition, malgré son évidente - voire indispensable - utilité, reste un secteur qui lutte contre l'évolution programmée des pratiques de production et de consommation d'une société essentiellement structurée par une logique économique de rentabilité et de spéculation financière.

Depuis Le Compte rendu d'Avignon, qui a eu le mérite d'attirer l'attention de tous les professionnels sur cette crise, la situation a pourtant favorablement évolué. Sans doute le constat de Michel Vinaver - « Nous

1. Etablissement public dont le Président du Conseil d'administration est le Directeur du livre et de la lecture au Ministère de la Culture (voir historique du Centre et missions plus loin).

2. Michel Vinaver, Le Compte rendu d'Avignon : des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager, Actes Sud, 1987, p.19

3. Michel Vinaver, Le Compte rendu d'Avignon, 1987, p.20

nous trouvions devant une tendance qui semblait être bel et bien celle d'une disparition, à terme, de l'édition théâtrale. »¹ - peut-il, aujourd'hui encore, s'écrire à l'imparfait. Cette tendance à l'asphyxie de l'édition théâtrale s'est en effet inversée, mais il n'en demeure pas moins que, structurellement, l'édition théâtrale est plongée dans un environnement économique austère.

Comme pour tous produits de commerce de proximité - pour lesquels se distinguent la conception, la fabrication, le stockage, la distribution, la vente et les taxes -, les coûts de fabrication et de diffusion du livre sont morcelés : écriture, travail éditorial, fabrication, stockage, diffusion, vente, taxes. Ce morcellement implique un fort éclatement de la distribution de la différence entre le prix de vente et le prix de revient. Le profit est ainsi partagé entre auteur, éditeur, imprimeur, distributeur, libraire et Etat. Ce profit doit permettre de rentabiliser les investissements et de dégager des marges. Ce qui reste possible pour les libraires et les diffuseurs - à condition de réaliser un chiffre d'affaires suffisant - en collectant respectivement 40% et 20% du prix de vente, l'est beaucoup plus difficilement pour les éditeurs. En effet, ni le libraire, ni le diffuseur (ni l'imprimeur), ne prennent de risques : le diffuseur est payé au service, sa fonction étant « de stocker la marchandise, de visiter les librairies, de prendre les commandes, de facturer et de livrer »², et le libraire retourne chez l'éditeur les invendus lorsqu'il estime qu'ils ne doivent plus encombrer son stock. Seul l'éditeur, en fin de course, paye la fabrication et la diffusion d'objets dont la vente reste hypothétique.

L'éditeur doit donc consentir à partager le profit de la vente sans être assuré de cette dernière. Il doit même avancer au distributeur une partie du bénéfice éventuel. Le coût de ce service est du reste si cher que certains éditeurs préfèrent s'en passer et se charger eux-mêmes de leur diffusion : c'est le cas d'Actes Sud-Papiers, de l'Arche et récemment des Editions Théâtrales. L'Avant-scène Théâtre, quant à elle, continue de miser sur l'abonnement : « On a essayé un moment, explique Danielle Dumas, d'être en kiosque, mais pour être en kiosque, il faut être tiré à plus de 10 000 exemplaires et peu de gens s'intéressent au théâtre. Nous sommes distribués par un certain nombre de librairies spécialisées, quelques FNAC et surtout sur abonnement. »³ Les diffuseurs sont d'autant plus exigeants qu'ils sont peu nombreux sur le marché : la concentration a, ici comme ailleurs, fait son œuvre. A côté des deux grands que sont Hachette et Sodis, résistent Alternative et Diff-Edit. La diffusion n'est en effet rentable que si le volume permet d'amortir le transport et l'organisation de la circulation. Les petits distributeurs, tel Distique qui a déposé son bilan en 1996, font les frais de cette règle absolue. La diffusion du livre est en effet particulière, dans la mesure où les points de vente sont peu nombreux, très dispersés géographiquement (dans toutes les moyennes et grandes villes) et que chacun d'eux n'acceptent que très peu de stock. Il en résulte souvent des livraisons "au compte-gouttes" partout en France, fréquemment et rapidement, d'où des coûts de transport et de gestion de la distribution (chaque colis transporté est différent d'une fois sur l'autre) très élevés. Pour ce type de service, il faut convenir que les tarifs pratiqués se justifient, même si, encore une fois, le diffuseur ne prend que peu de risques.

L'éditeur théâtral, lui, ne cesse de s'exposer - tant qu'il fait son métier avec engagement. Ces risques sont même hypothétiquement (en

1. Michel Vinaver, Le Compte rendu d'Avignon, 1987, p.20

2. Michel Vinaver, Le Compte rendu d'Avignon, 1987, p.41

3. Michelle Dumas in III^e Salon des auteurs, 1993, p.34

l'absence éventuelle de système d'aides) gigantesques quand on connaît la faiblesse de la consommation. Le tirage moyen d'une pièce de théâtre est extrêmement faible et la rentabilité - il existe des coûts fixes de fabrication quel que soit le nombre d'exemplaires imprimés - en est donc d'autant plus incertaine. L'Avant-Scène, qui compte 2 000 abonnés, tire à 3 500 exemplaires, Actes Sud à 2 000, Théâtrales à 1 500 et Médianes également à 1 500. Claire David estime qu'une pièce créée sur scène se vend, en deux ou trois ans, à 2 000 exemplaires tandis qu'une pièce éditée sans représentation à la clé ne dépasse pas les 200 exemplaires. Les meilleures ventes de ces dernières années (Le Visiteur 15 000, Le Souper 15 000, Art 10 000)¹ ne sont que très modestes comparées à celles des romans ou des ouvrages techniques. C'est dire que les éditeurs d'œuvres théâtrales doivent faire face à l'environnement économique hostile du secteur de l'édition mais doivent, en plus, s'insérer dans un marché extraordinairement réduit.

D'autant que les libraires, connaissant l'état de la consommation, ne sont que peu enclins à accorder des mètres de rayonnage dans leur boutique. Jean-Pierre Engelbach affirme que les librairies avec lesquelles les Éditions Théâtrales travaillent ne réalisent que 1% de leur chiffre d'affaires avec le rayon théâtre, celui-ci ne représentant que 3 à 5% du chiffre d'affaires du rayon littérature.² Résultat, une toute petite partie du réseau des librairies en France³ accepte de vendre des pièces de théâtre - en dehors des classiques, des éditions de poche (Folio, Garnier Flammarion...) et des grandes maisons (Éditions de minuit, Gallimard...). Jean-Pierre Engelbach en compte environ 150⁴, mais seules 60 suivent régulièrement les sorties et 15 uniquement organisent des manifestations autour des livres de théâtre. En somme, seules les très grandes villes (dans lesquelles une "Fnac" ou un "Virgin Mégastore" est en concurrence avec une ou deux grandes librairies)⁵, trouvent des partenaires susceptibles d'apporter un certain dynamisme à la consommation de pièces. Ailleurs, il ne reste qu'à se contenter d'un réseau de librairies passives, considérant que la vente du livre de théâtre n'est pas une activité rentable faute d'un volume de transactions suffisant.

« Côté distribution, à l'Avant-Scène, on est trop petit. On n'intéresse pas les distributeurs, les diffuseurs. On n'intéresse pas non plus les libraires parce qu'on n'est pas assez cher et qu'on existe depuis trop longtemps, ça fait beaucoup de titres qui tiennent trop de place sur les étagères. Alors on ferme le rayon théâtre qui est de vente lente. On se heurte à un refus du libraire qui n'est qu'un prétexte. »⁶

-
1. Tous ces chiffres sont cités dans Les Etats de la création théâtrale contemporaine II, 1995, p.19 et 21.
 2. Jean-Pierre Engelbach, « la diffusion des livres (pièces) de théâtre » in Les Etats de la création théâtrale contemporaine II, 1995, p.23
 3. « Si l'avènement de la grande distribution, dans les années 70, a radicalement bouleversé le paysage et les méthodes d'une librairie qui vivait encore à l'heure ancienne de l'artisanat, ce phénomène ne semble pas avoir pour autant détruit la librairie traditionnelle : elle représente aujourd'hui environ 45% du marché, contre 12% pour les grandes surfaces et 23% pour les sociétés de vente par correspondance (Chiffres communiqués par le Syndicat national de l'édition sur la base des années 1993-1994). Pour Jean-Guy Boin, en charge du secteur économie du livre au ministère de la Culture, la part des grands distributeurs tend même à se stabiliser depuis trois ou quatre ans : « Nous évoluons désormais dans le cadre d'une économie plurielle. » Ainsi, les quelques vingt mille entreprises qui font en France commerce du livre vivraient-elles selon les règles d'une coexistence plus ou moins pacifique garantie par la loi Lang ? [...] Quant à l'avenir, Jean-Marie Ozanne [libraire militant, directeur de la librairie indépendante Folies d'encre à Montreuil] estime que, dans les prochaines années, le marché se segmentera de plus en plus entre une librairie dite de création, avec son lectorat plutôt cultivé, et le monde de la grande distribution. » (Cyril Jarton, « La Librairie dans la spirale du marché » in Le Monde de l'éducation de la culture et de la formation, n°246, mars 1997, p.58)
 4. Voir Les Etats de la création théâtrale contemporaine II, 1995, p.23. Michel Vinaver, lui, avance le chiffre de 200 librairies qui vendent des livres de théâtre (Le Compte rendu d'Avignon, 1987, p.35).
 5. En dehors de Paris (avec une forte présence de librairies spécialisées) et la banlieue parisienne, il faut mentionner Angers, Annecy, Avignon, Belfort, Bordeaux, Caen, Clermont-Ferrand, Colmar, Dijon, Grenoble, Le Mans, Lille, Lyon, Marseille, Metz, Monaco, Montpellier, Mulhouse, Nancy, Nantes, Nice, Nîmes, Orléans, Pau, Reims, Rennes, Rouen, Saint-Etienne, Strasbourg, Toulon, Toulouse, Tours, Troyes et Valence.
 6. Danielle Dumas in III^e Salon des auteurs, 1993, p.33

Dans ces conditions, l'éditeur ne peut que maintenir une politique tarifaire défavorable à l'élargissement de sa clientèle : le prix de la page des ouvrages des Editions Théâtrales ou d'Actes Sud-Papiers, par exemple, est plus élevé, à qualité égale, que pour bien d'autres maisons d'édition au chiffre d'affaires plus important.

Cette faible consommation, qui a des origines certes sociologiques et structurelles mais aussi économiques, complique la tâche des éditeurs qui, non seulement ne tirent qu'à peu d'exemplaires, mais doivent en plus les stocker (si l'éditeur a choisi d'assurer sa diffusion). « Si moins de 50 exemplaires sont vendus par an, explique Claire David, au bout de trois années d'exploitation, il existe un risque de pilonnage, la valeur du livre a alors perdu 99% de sa valeur initiale, il coûte plus cher à stocker qu'à détruire, on estime en effet que globalement un stock est provisionné à 50% de sa valeur initiale à 6 mois. L'économie d'un livre est très éphémère. »¹ Or, le propre de la consommation du livre de théâtre est de s'étaler sur une longue période, le temps que des reprises voient le jour. Claire David insiste du reste sur cette stimulation que représente l'édition d'une pièce : lue, elle sera rejouée, rejouée, elle sera achetée. « Pour Actes Sud-Papiers, le problème du théâtre contemporain n'est pas tant dans le fait qu'il soit ou non joué (même si c'est un souci) mais dans le fait qu'il soit rejoué. D'où un travail sur la diffusion des textes au moment du spectacle mais aussi après et longtemps après (ce qui veut dire une politique de réimpression importante : 15 titres par an avec pour certains des remises à l'office). »²

La dépendance des éditeurs est donc forte à l'égard des coûts que représentent la publication et la distribution des livres. Au point qu'une sorte de cercle vicieux menace toujours de s'emparer du système que Michel Vinaver dénonçait en 1987 dans son Compte rendu :

« Le livre de théâtre semble tomber dans le gouffre de la schizophrénie. De la même bouche, on nous dit : « Il faut agiter le libraire si l'on veut vendre » et : « Moi, diffuseur, je suis là pour encourager le produit qui marche, pas celui qui reste en rade. » En fait, la schizophrénie n'est pas tant dans le discours que dans le système dont le diffuseur fait partie intégrante, système réputé servir tous types de livres, mais en fait, agencé avant tout pour que se vendent *mieux encore* les livres qui se vendent *bien déjà*. »³

Et nombre d'observateurs s'accordent à penser que cette situation ne peut s'améliorer que grâce à une augmentation de la consommation qui permettrait d'inverser la spirale. Les diffuseurs, pour leur part estiment que « le problème est très peu, ou n'est pas du tout, de [leur] ressort. La seule approche possible pour que « marchent », pour que « roulent » les livres de théâtre, c'est d'agir sur le double plan de l'information et de la formation, tant des libraires que du public. »⁴

Mais c'est oublier que d'une part d'autres recettes peuvent permettre à l'édition de prospérer (aides publiques, mécénat, co-édition), d'autre part qu'un cadre juridique et fiscal, imposé par le législateur, circonscrit l'activité de l'édition, de la diffusion des livres ainsi que leur consommation.

Evoquant l'environnement économique de l'édition, il convient en effet de ne pas oublier les subventions que les pouvoirs publics, via des orga-

1. Claire David, « Editer en liaison avec la représentation » in Les Etats de la création théâtrale contemporaine II, 1995, p.21

2. Claire David, « Editer en liaison avec la représentation » in Les Etats de la création théâtrale contemporaine II, 1995, p.21

3. Michel Vinaver, Le Compte rendu d'Avignon, 1987, p.43

4. Michel Vinaver, Le Compte rendu d'Avignon, 1987, p.44

nismes émanant directement de l'Etat ou des collectivités territoriales, accordent à ce secteur d'activité à la fois réputé en danger et considéré comme indispensable au service culturel de la collectivité. Ces aides financières, distribuées essentiellement par le Centre National du Livre et ses antennes régionales¹, ne paraissent effectivement pas actuellement peser très lourd dans la balance économique (la part du théâtre dans le budget du CNL ne représente toujours que 3% en 1995 contre 1,4% en 1985), mais peut-être ne s'agit-il là que d'un préalable à une possible évolution. Les maisons d'édition, jalouses de leur indépendance, ne verraient que d'un mauvais œil cette mise sous perfusion publique. Celle-ci serait sans doute le signe d'un dérèglement structurel profond, mais, après tout, n'en était-il pas de même du secteur de la création théâtrale il y a seulement cinquante ans ?... Aujourd'hui pourtant, la situation s'est totalement inversée et personne ne contesterait désormais la nécessaire intervention publique destinée à permettre au théâtre d'échapper à une dépendance économique qui jugulerait, jusqu'à l'étouffer, la créativité... Les structures économiques progressivement modifiées entraînent parfois la disparition de métiers voire de secteurs entiers d'activité qui ne peuvent plus développer leur rentabilité commerciale. Actuellement, l'édition reste peu subventionnée : « Nous sommes une entreprise privée, affirme Claire David, nous vivons de la vente des livres avec 1% de subventions (SACD, CNL, co-éditions). Nous sommes des indépendants face à des "ténors" ou "majors" de l'édition qui occupent le marché ». Mais rien ne dit que dans quelques années, il ne faudra pas choisir entre voir disparaître le secteur de l'édition théâtrale ou le soutenir en y injectant de plus substantielles aides publiques. Déjà, de son côté, Danielle Dumas déclarait en 1993 : « La collection des Quatre-Vents ne peut se financer qu'avec l'aide des subventions des pouvoirs publics, en particulier le Centre National des Lettres. »² pendant que « Jean-Pierre Engelbach estime que l'apport du CNL entre pour 7% dans son budget. »³

Une chose est certaine : depuis les années quatre-vingt, l'édition théâtrale est en crise latente. Preuve en est l'interruption en 1996 de la collection "Première impression" du Centre National des Ecritures du Spectacle. « Les Gens se font des illusions sur l'édition théâtrale, explique Claude Confortès. Quand je vais en province, je rencontre des compagnies qui sont persuadées que l'Avant-Scène est une affaire prospère. Je leur explique que l'édition théâtrale est moribonde, qu'il faut continuer à l'aider, conserver ses abonnements. Il faut remettre les pendules à l'heure et dire que l'édition théâtrale a de grosses difficultés. »⁴ Et sa santé ne saurait s'améliorer sans l'intervention de tous les autres partenaires de la création théâtrale. Sans leur concours, les éditeurs ne pourront faire face seuls aux impératifs économiques qu'ils doivent supporter tout en maintenant une audace artistique et une exigence de qualité. Le risque est connu et déjà dénoncé. Assis aux côtés de Danielle Dumas et Claire David lors d'un débat à l'Espace Michel Simon, Alan Rossett, auteur, s'exprimait ainsi : « Je pense que Danielle Dumas et Claire David sont les bons anges de l'édition théâtrale. Les mai-

1. Le Centre National du Livre recense 28 structures régionales du Livre et agences de coopération entre bibliothèques : 6 Centres Régionaux des Lettres (Bordeaux, Besançon, Montpellier, Toulouse, Caen, Amiens), la CORDIAL (Mulhouse), CBA (Bordeaux), COBRA (Clermont-Ferrand), l'ABIDOC (Dijon), l'Institut culturel de Bretagne (Rennes), la COBB (Rennes), l'AGIR (Vendôme), le Centre Régional du Livre (Troyes), INTERBIBLY (Châlons-en-Champagne), l'ACCOLAD (Belfort), la CLLR (Sète), l'ALCOL (Limoges), l'ACCES (Tourcoing), COMELLIA (Rouen), l'ARMELL (Angers), la PICASCO (Amiens), l'Office du Livre (Poitiers), l'ABCD (Poitiers), l'Office Régional de la Culture (Marseille), LIBER (Aix-en-Provence), l'ARALD (Annecy) et l'ARCIB (Saint-Paul).

2. Danielle Dumas in *III^e Salon des auteurs*, 1993, p.28

3. Raymonde Temkine, *Le Théâtre en l'état*, 1992, p.185

4. Claude Confortès in *III^e Salon des auteurs*, 1993, p.38

sons d'édition sont des fournisseurs de pièces qui ne sont que des produits à vendre. Une pièce est très difficile à lire pour un professionnel de théâtre parce qu'il se demande tout de suite combien ça va lui coûter. Le public, lui, peut lire du théâtre. »¹ A cette déclaration, Joseph Reiss, auteur auto-édité, ajoutait : « Ce sont les grandes maisons d'édition, les grands trusts qui sont responsables de cette situation, pas les artisans qui sont présents ici. Autrefois des gens comme Gaston Gallimard entretenait une cinquantaine de poètes et cela ne lui rapportait rien. »² Si l'augmentation de la consommation - et donc la stimulation du désir de lecture par tous les moyens imaginables - est le principal des remèdes, la participation financière des pouvoirs publics à la vie de l'édition ne peut être négligée.

Le mécénat n'est jusqu'à présent que peu répandu également dans ce domaine. Mais, potentiellement, les éditeurs peuvent devenir les partenaires privilégiés des entreprises privées ou des particuliers qui souhaitent aider la publication de livres. Le développement de la pratique de la souscription va, d'une certaine façon, dans ce sens. Elle substitue - certes encore très timidement - la notion d'acheteur à celle d'accompagnateur. Même si la souscription attire surtout par la réduction sur le prix de vente futur qu'elle octroie, elle déplace le lecteur de son rôle de consommateur à celui de créancier. Les revues, quant à elles, n'hésitent plus depuis longtemps à proposer à leurs abonnés d'être également membres bienfaiteurs en payant une surprime, don explicitement destiné à soutenir les activités de la publication. Comme dans tout acte de mécénat, il est important de comprendre que cette participation financière vouée au soutien de l'édition viserait, globalement, à maintenir une activité culturelle qui intéresse la vie du pays tout entier, y compris sa prospérité économique, la culture n'étant plus considérée comme un « supplément d'âme » mais comme un besoin intrinsèque. Rien n'empêche à terme les maisons d'édition d'être soutenues par des donateurs estimant que leur survie est indispensable à la société.

Dans le même ordre d'idée, le concept de co-édition est apparu alors que l'édition menaçait de s'écrouler. Certains théâtres ont donc compris, à la fin des années quatre-vingt, qu'il y avait là un secteur à soutenir car le service qu'il rendait - les fonctions qu'il assumait - était indispensable à la vie de la création. D'autant que ce service est susceptible d'augmenter la satisfaction du spectateur, propre client du théâtre, qui peut trouver dans l'achat du texte représenté une trace, une manière de prolonger le spectacle et d'affermir son rapport au théâtre. Le directeur de théâtre peut donc voir dans le service offert par l'édition une occasion de fidéliser davantage le spectateur.

Si, à une époque, la Comédie de Caen, a considéré qu'il convenait de combler un manque en publiant elle-même de 1976 à 1982 dix pièces de théâtre, il est aujourd'hui possible, et sans doute souhaitable, que des structures de création travaillent en collaboration étroite avec un éditeur. Déjà, Jacques Blanc, dans le rapport Vinaver, s'exprimait en des termes extrêmement résolus :

« Essentiellement, il convient de nous désenclaver, de briser l'autoproduction et l'autosatisfaction du théâtre, impliquer l'extérieur, brancher nos réseaux sur d'autres réseaux, passer parfois par-dessus l'impression des gens de théâtre qu'ils y perdraient leur image de marque, leur identité. La coproduction, c'est ça : travailler avec des spécialistes. Il faut s'allier avec des éditeurs, libraires, journalistes, producteurs d'émissions télévisées. Et ceci passe par des démarches de type commercial. Il est

1. Alan Rossett in *III^e Salon des auteurs*, 1993, p.31

2. Joseph Reiss in *III^e Salon des auteurs*, 1993, p.33

temps de briser un vieux tabou : le tabou du commerce. le livre est un objet qui se vend et qui, de ce fait, appartient à une zone qu'on peut qualifier de commerciale. Or, les hommes de théâtre pensent depuis toujours que le "commercial" est à prendre avec des pincettes, que le domaine public est "non rentable" par principe ; que ce serait enfreindre la déontologie de notre profession que de s'activer commercialement ; et cela va même jusqu'à être perçu comme une désacralisation de l'art. Je crois qu'une chose est de faire de l'art commercial, autre chose est de faire du commerce avec l'art. Cessons d'être troublés par l'idée de faire du commerce. C'est en nous libérant de cette inhibition que nous pourrions commencer à faire un travail efficace en faveur de l'édition et de la promotion des textes. »¹

Actes Sud-Papiers s'est fait auprès des directeurs de théâtre le défenseur d'une telle ouverture : les accords de co-édition s'établissent en général sur la base d'un pré-achat ferme d'une partie du tirage (souvent la moitié) par le théâtre producteur de la mise en scène du texte, lequel peut alors co-signer l'édition du livre et vendre, dans son enceinte, les exemplaires dont il devient propriétaire. Les expériences en ce sens se sont multipliées depuis une dizaine d'années. Mais d'autres sont encore plus audacieuses. Philippe Minyana dans son rapport de la Commission I des "Etats de la création théâtrale contemporaine II" indique :

« La démarche de Robert Labaye, Théâtre Maxime Gorki, scène nationale du Petit Quevilly, codirecteur des éditions Médiannes, collection Villégiatures, est de prendre sur son budget artistique pour le coût de fabrication des livres qu'il diffuse. Le cycle "Auteurs en villégiature" commencé en 1990 a consisté - par une série de séjours d'auteurs, de lectures publiques, de résidences d'écriture, de créations et d'éditions - à mettre en évidence la place et l'importance de la création contemporaine par la découverte d'auteurs tels que : Jean Audureau, Jean-Pierre Sarrazac, Ahmed Madani, Michel Azama, Catherine Anne, François Bourgeat, Joseph Danan, Jacques Kraemer et Daniel Lemahieu, Noëlle Renaude, Jean-Marie Piemme, Daniel Danis. La collection "Villégiatures", créée et dirigée par Jean-Marie Tiercelin (éditions Médiannes) et Robert Labaye (TMG) est née dans le cadre du cycle "Auteurs en Villégiature". Cette collection se développe à partir de séjours et de rencontres avec les auteurs dramatiques, de résidences d'écritures et de créations (déjà édités : Audureau, Danan, Madani, Piemme, Sarrazac). »²

D'une certaine façon, en aidant les éditeurs à assumer leurs fonctions, le directeur de théâtre fait d'une pierre deux coups : il assure un service qui satisfait le spectateur et légitime à moyen terme ses choix. Les projets qu'il aura défendus en permettant leur réalisation, trouvent dans l'édition une matérialisation qui améliore les chances de découverte et de reconnaissance des auteurs sélectionnés. C'est une manière pour le directeur de théâtre d'influencer positivement, par anticipation, le bilan qui sera inévitablement fait de ses intuitions.

L'effet pervers - il y en a toujours - de la co-édition est d'assurer pour l'éditeur une pré-vente confortable qui le dispense, du coup, de s'engager résolument dans d'offensives stratégies commerciales. Ce système de co-édition, destiné à l'origine à assainir le cadre économique de l'édition, influe sur le dynamisme d'éditeurs comme Actes-Sud Papiers, qui trouvent là un fonds de roulement sans risque. La première partie du tirage vendue à la structure co-éditrice épargne à l'éditeur un travail astreignant mais essentiel de promotion. Résultat, le livre peut continuer à stagner dans les stocks de l'éditeur sans que celui-ci n'y voit de véritables raisons de s'inquiéter, l'opération étant, malgré ce stock, d'ores et déjà rentable. L'éditeur ne perd rien mais la vie du livre, elle, s'arrête en partie aux portes des magasins.

1 . Jacques Blanc in Michel Vinaver, *Le Compte rendu d'Avignon*, 1987, p.49-50

2 . Philippe Minyana, « Editer : Rapport de la Commission I » in *Les Etats de la création théâtrale contemporaine II*, 1995, p.18. Voir également l'article de Robert Labaye : « Une université, un théâtre, un éditeur » in *Registres*, n°1, juin 1996, p.79-80.

Dans le même ordre de démarche, la collaboration entre Script éditions, petite maison d'édition bordelaise dirigée par Jean-Paul Rathier, et le Théâtre des Tafurs, compagnie girondine dirigée par François Mauget, signale un peu plus la prise de conscience des artistes et leur acceptation de l'ouverture. Leurs "Réseaux de conduites" alliant l'édition d'un texte et le compte rendu de l'élaboration de sa première mise en espace, témoignent d'une volonté de résister au fatalisme de l'appauvrissement éditorial en trouvant de nouvelles pratiques combinatoires. (Voir l'entretien 10 en annexes p.3-114).

Après une longue période durant laquelle la mise en scène a pris le pas sur le texte, durant laquelle les écrivains se sont détournés du théâtre, durant laquelle enfin l'auteur dramatique, emporté dans le rejet majoritaire d'une conception supposée archaïque de la création - écriture puis mise en scène -, a sous-estimé l'importance de l'édition en se concentrant sur le moment de la représentation et a ainsi offert un prétexte aux éditeurs pour qu'ils se désintéressent de l'écriture dramatique contemporaine¹, tout se passe comme si, peu à peu, l'intérêt pour le texte retrouvait une réelle intensité, comme si l'acceptation de l'autonomie du texte gagnait du terrain, tant chez les éditeurs que chez les artistes de la scène. Peut-être le texte de théâtre - et par là même, l'édition théâtrale - vient-il de traverser une sombre ère de mise en doute, avant de retrouver sa popularité perdue.

Mais ce renversement de tendance ne saurait se concrétiser que si l'édition trouve des alliés parmi les autres partenaires de la création théâtrale. Non seulement elle peut être aidée en diversifiant ses recettes grâce aux aides publiques, au mécénat ou à la co-édition, mais elle peut et elle doit surtout voir le livre de théâtre devenir plus attractif et plus accessible. Dans cette aventure, autant l'édition est économiquement dépendante de la consommation, autant seule, elle ne peut réussir à relancer le désir de lecture. Dépendante de la consommation, l'édition l'est de ce fait également, de l'action de tous ceux qui sont à même de jouer un rôle dans l'environnement du lecteur potentiel, au premier rang desquels se placent les pouvoirs publics, initiateurs d'une politique culturelle, mais aussi les metteurs en scène, les comédiens, les médias, les publicitaires, les auteurs ou le système éducatif. Tous ces sites du réseau peuvent faire aimer la lecture, peuvent donner envie d'acheter un livre de théâtre, peuvent signaler leur existence. Ils façonnent tous, à leur niveau, l'image du texte de théâtre et fondent ainsi, jour après jour, l'état de la consommation de l'édition théâtrale. Autant d'interventions éventuelles qui ouvrent des voies de développement qu'il conviendra de parcourir plus précisément tant ils conditionnent la dynamique de la lecture, à l'intérieur du réseau.

Auparavant, pour achever le panorama de l'environnement économique de l'édition théâtrale, il est important de mieux cerner les enjeux de l'action des pouvoirs publics car celle-ci ne se résume pas à une distribution de subventions.

■ ■ ■ ■

¹. Voir Michel Vinaver : « Ce qui saute aux yeux, c'est que le fossé qui est apparu dans les entretiens avec les *éditeurs* de littérature générale est loin de refléter la seule relation des éditeurs avec le théâtre, mais se retrouve tel quel dans le rapport qu'entretiennent les *écrivains* avec le théâtre. Ce qui devrait permettre d'en finir avec le procès qui est fait aux éditeurs quant à leur prétendu manque de courage ou leur irresponsabilité, et de diagnostiquer un *état de fait*, qui est une sorte de divorce, aujourd'hui en France, entre le théâtre et le reste du champ culturel. Cet état de fait, le théâtre l'a bien voulu. Il a déclaré son indépendance, et coupé ses liens avec le continent littéraire, revendiquant, dans le double sillage d'Artaud et de Brecht, sa spécificité en tant qu'événement scénique, la parole n'étant plus qu'un des composants. [...] Les signes ne manquent pas, chez les metteurs en scène de la génération montante, d'un retour au texte non plus comme accessoire mais comme le noyau insoluble de la représentation théâtrale. Retour qui n'est pas une régression, une marche en arrière vers l'état antérieur contre lequel Artaud avait poussé son cri fracassant, mais un retour à une vérité aussi vieille que le théâtre, à savoir que tout grand texte de théâtre, loin de parasiter l'acte théâtral, est à même de le fonder. Et qu'inversement, le théâtre s'épuise à la longue à affirmer son être-là indépendamment du texte écrit. » (*Le Compte rendu d'Avignon*, 1987, p.72-73)

1.2.2.3. politique culturelle

L'Etat, depuis 1946¹, dans le cadre d'une réflexion et d'une action engagées sur le terrain de la politique culturelle, s'est doté d'instruments, de structures, destinés à construire et à appliquer cette politique. Après une longue période durant laquelle de multiples pôles travaillaient disjointement à l'amélioration de la situation de l'édition, un réel aménagement des compétences a permis de rassembler les moyens et de mieux définir leurs objectifs. Robert Abirached, en particulier, lorsqu'il fut directeur du théâtre, réorganisa tout ce secteur en libérant la Direction du Théâtre et des Spectacles (DTS) de certaines prérogatives pour privilégier l'action spécifique du CNL.² Le Centre National du Livre et ses bureaux décentralisés, les Centres Régionaux des Lettres ou autres organismes, ont désormais en charge le secteur de l'écriture et de la diffusion de l'écriture, y compris en matière théâtrale. Répondant à sa mission, le CNL a développé de nombreuses stratégies destinées à permettre la production et à promouvoir l'écrit. L'une des procédures retenues est bien évidemment l'octroi - sur le budget alloué par le ministère de la Culture et éventuellement de collectivités territoriales - de subventions. Une petite partie de ces sommes - cela a déjà été mentionné - s'insère dans le circuit de la création et de la diffusion théâtrale par l'intermédiaire de bourses d'écriture ou d'aides à l'édition.

Cette distribution d'argent public est organisée par une commission³ consultative d'évaluation et d'attribution (dont l'avis est entériné par le Conseil d'administration), composée d'experts, qui, dans leurs décisions, cherchent à soutenir des projets sérieux (assurance d'une édition et d'une diffusion de qualité), esthétiquement intéressants et ayant besoin d'un secours financier. Les critères de sélection sont donc, pour une part, subjectifs - affinités esthétiques, intuitions quant à l'importance de l'œuvre en gestation - et pour une part, objectifs - notoriété de la maison d'édition⁴,

-
1. « En 1930, la loi de finances crée la Caisse nationale des lettres destinée à attribuer des secours aux écrivains et à leur famille. Cinq ans plus tard, elle est supprimée par la Commission des économies. En 1946, un établissement public national doté de la personnalité civile et de l'autonomie financière appelé Caisse nationale des lettres est de nouveau créé. Cette caisse a pour objet : « De soutenir et d'encourager l'activité littéraire des écrivains français... De favoriser par des subventions, avances de fonds ou tous autres moyens, l'édition ou la réédition par les entreprises françaises d'œuvres littéraires dont il importe d'assurer la publication ». La caisse se voit dotée de moyens financiers correspondant à ses missions : ses fonds proviennent essentiellement du produit d'une cotisation imposée aux maisons d'édition et de subventions de l'Etat. En 1973, elle prend le nom de Centre national des lettres et ses compétences sont étendues en 1976 au soutien des acquisitions par les bibliothèques, aux actions de promotion de la lecture, à la traduction des œuvres dans les deux sens. Ces nouvelles attributions sont confortées par l'institution, aux côtés de la redevance sur le chiffre d'affaires des éditeurs, d'une taxe sur les appareils de reprographie. » (Plaquette du CNL)
2. Voir Robert Abirached, « La Politique des auteurs à la Direction du Théâtre » in *Auteurs dramatiques d'aujourd'hui*, Trois Cailloux, Maison de la Culture d'Amiens, 1984, p.36 : « Il y a d'abord une mesure d'assainissement, qui me paraît essentielle dès mon arrivée rue Saint-Dominique et qui a consisté à transférer à un autre organisme tout ce qui concernait les aides à l'édition. En effet, il s'était institué rue Saint-Dominique une petite cellule de lecture qui prenait en charge elle-même, sur les crédits de la Direction, des publications de textes. Cette cellule a d'ailleurs bien travaillé et je crois qu'elle a fait de bons choix la plupart du temps. Simplement, cette manière d'intervenir du côté des éditeurs était à mon avis une manière qui déchargeait de leurs responsabilités les éditeurs eux-mêmes, parce qu'ils se comportaient de plus en plus comme des imprimeurs, puisqu'on leur offrait la pièce à publier et par un système d'achat d'un certain nombre d'exemplaires qui étaient en fait diffusés dans un réseau d'amis ou de lecteurs potentiels, on faisait faire à ces éditeurs une opération blanche. Ce n'est pas comme ça, je crois (mais on peut toujours se tromper), que l'on réanime l'édition dans un secteur. Aussi ai-je demandé et, après certaines difficultés, obtenu qu'il se crée une commission uniquement théâtre au CNL. »
3. « Plus de 200 spécialistes - écrivains, universitaires, journalistes, chercheurs, artistes, traducteurs, critiques, éditeurs, libraires, conservateurs, animateurs de la vie littéraire, français et étrangers composent les 16 commissions qui se réunissent trois fois par an en mars, juin et novembre, afin d'évaluer les demandes et d'attribuer les aides aux auteurs, éditeurs, bibliothèques et associations de promotion de la vie littéraire. L'activité de ces commissions s'appuie également sur le vaste réseau de collaborateurs extérieurs - lecteurs et rapporteurs - qui compose un troisième cercle d'experts et contribue quotidiennement par son expérience et sa compétence, à la qualité des travaux du CNL. » (Plaquette du CNL)
4. Le CNL précise seulement dans l'exposition de ses critères de choix que : « Le statut de l'éditeur - groupe, grande maison ou petit éditeur - ne peut être retenu comme critère de sélection. Seules sont prises en compte pour déclencher l'aide, la qualité de l'ouvrage, la mesure du risque pris par l'éditeur et sa capacité à assurer une bonne diffusion de l'ouvrage. » (Plaquette du CNL). Cela peut prêter à sourire de voir ainsi afficher de façon un peu sentencieuse le rejet de l'importance de la taille (et de la notoriété-
.....

notoriété de l'auteur et éventuellement notoriété du metteur en scène qui souhaite monter le texte ou qui l'a déjà monté (voire notoriété des acteurs qui l'ont joué ou le joueront). Peuvent également entrer en ligne de compte d'autres éléments comme l'existence d'un projet plus vaste de publication dans lequel s'insère l'édition d'un texte particulier, ou comme le partenariat de structures de création prestigieuses (Théâtres Nationaux, CDN...) dans le cadre d'une co-édition. Cinquante à soixante titres sont ainsi aidés chaque année (contre une quinzaine de bourses d'écriture).

L'un des dangers de cette distribution de subventions, c'est qu'elle soit destinée à ne soutenir que des projets qui rassurent la commission d'attribution. L'octroi d'argent public, par définition, doit se justifier et l'expert ne peut se permettre d'accorder une subvention au premier venu, sous prétexte qu'il estime devoir publier le texte du siècle. L'un des réflexes naturels est donc de se reporter sur des projets alléchants, fortement structurés, répondant à des normes professionnelles sélectives, au détriment de projets plus risqués, ne bénéficiant d'aucune notoriété particulière et d'aucune légitimité professionnelle. La tendance, contre laquelle il est parfois difficile de lutter - elle se retrouvera dans tous les systèmes de subventionnement -, est donc de privilégier des éditions qui ont sans doute besoin d'un secours financier (Actes Sud-Papiers : 1% du budget), mais qui en ont peut-être moins besoin que d'autres dont l'existence dépend absolument d'une aide publique. Comment être toujours certain que ces subventions ne vont pas simplement augmenter la rémunération d'une catégorie de personnel déjà correctement rétribué, mais bien permettre une édition et une diffusion qui, sans elles, n'auraient pu être assurées ?

En l'absence d'un "Rapport d'activité" édité par le CNL¹ et distribué à qui souhaite prendre connaissance du fonctionnement de cette structure, il est extrêmement difficile de se faire une opinion précise sur cette question. Le CNL, comme tous les bastions de la République, semble vouloir se retrancher derrière des secrets qui, certes, ne sont pas présentés comme tels - en se renseignant auprès de la personne concernée, il est toujours théoriquement possible d'obtenir l'information - mais qui, en pratique, faute de service d'informations efficace, deviennent difficilement pénétrables. La transparence des activités devrait pourtant être la règle absolue. Il devrait être possible de consulter le budget détaillé de chacun des projets qui a reçu l'aide du CNL : aucune disposition n'est prévue en ce sens, favorisant l'opacité des décisions, voire la suspicion quant à leur impartialité...

Au vu des données consultables, il est indiscutable que la commission d'attribution, dans son souci louable de ne pas gaspiller l'argent des contribuables, recherche inévitablement une rentabilité de l'investissement public qui ne peut lui être assurée que par des demandes solides, au risque de détourner un peu l'objectif même de la mise en place d'un système de subventionnement.

Ces réserves précisées, il n'en reste pas moins qu'une politique culturelle en matière d'édition s'affirme en premier lieu dans sa détermination à aider financièrement ce secteur, c'est-à-dire - pour être plus trivial - dans

té) d'une maison d'édition et de lire deux lignes plus loin que la « capacité à assurer une bonne diffusion » (et donc la taille de l'éditeur), quant à elle, influe sur la décision. Toute la contradiction entre les objectifs d'efficacité et de mise au service du risque tient dans ce double langage.

¹ La plaquette éditée par le CNL est avant tout destinée à ceux qui souhaitent faire une demande d'aide auprès de cet organisme. Il y est expliqué l'historique du Centre, son cadre administratif, son fonctionnement, ses missions et ses critères de choix, son organigramme mais quant au reste... On y trouve des fiches techniques pédagogiques (traducteurs, chercheurs et essayistes, manifestations littéraires, éditeurs, bibliothèques, entreprises d'édition et librairies, revues, auteurs de littérature générale, société d'amis d'auteurs, écrivains en résidence) qui expliquent les démarches à suivre et les conditions des interventions, les personnes à contacter et leurs références, mais aucune statistique sur les bilans précédents...

l'importance du volume du budget¹ alloué pour cette mission. Tout effort consenti par l'Etat - et en régions, par les Conseils Régionaux - se mesure d'abord à la part du budget général réservée à ce type d'actions. Mais, en marge des subventions, d'autres interventions - essentiellement législatives - dessinent le cadre économique dans lequel libraires et maisons d'éditions développent leurs activités.

Les gouvernements successifs et le Parlement ont, en effet, peu à peu façonné un environnement particulier tant du point de vue de la taxation que de la réglementation de la concurrence. La TVA (Taxe sur la Valeur Ajoutée) appliquée sur la fabrication et la diffusion des livres est en effet un élément important de la politique culturelle d'un Etat. En France, sous l'impulsion de Jack Lang, le livre est aujourd'hui considéré comme une matière de première nécessité et bénéficie donc d'un taux réduit à 5,5%² (contre 20,6% pour les produits et services courants). Cette distinction marque la prise en compte par l'Etat d'une spécificité du marché du livre qui s'établit sur la base d'un double constat : premièrement, le marché du livre est structurellement peu rentable et il convient de ne pas démotiver la consommation ; deuxièmement, la diffusion des écrits est un service public que la République reconnaît comme étant indispensable à la préservation des libertés individuelles et collectives.

Mais cette reconnaissance ne s'arrête pas à la réduction de la TVA. Jack Lang, ministre de la Culture, a souhaité que le marché du livre se développe dans des conditions particulières, notamment en matière de concurrence. Si d'un côté, en effet, la TVA réduite veille à permettre l'accessibilité du livre, d'un autre côté, il était primordial de favoriser la diversité de la diffusion. Or, a estimé Jack Lang, la concurrence commerciale pourrait protéger un secteur de vente - celui de la grande distribution (hypermarchés et grandes chaînes de distribution de produits culturels) - au détriment d'un autre - les petits commerces c'est-à-dire les petites librairies. En effet, en quelques années, la grande distribution qui s'est développée dans les années soixante-dix quatre-vingt, en pratiquant sur le livre des prix très bas - les bénéfices excessivement réduits dans ce secteur commercial étant contrebalancés par des bénéfices plus importants dans d'autres secteurs - aurait pu effacer radicalement la concurrence constituée par les librairies. Cette disparition des libraires se serait accompagnée d'une disparition du service unique qu'elles offrent : choix, conseils, commandes, accueil, rencontres avec les artistes, etc. La grande distribution, misant sur des marges très faibles, ne peut en effet se permettre ni de stocker des livres qui se vendent mal, ni d'offrir un service de conseils ou de commandes dispensé par un personnel qualifié. La loi du 10 août 1981 dite Loi Lang qui a instauré le prix de vente unique du livre a donc jugulé toute concurrence basée sur les prix. Seule une marge de 5% de réduction - de 20% sur des commandes groupées (achats multiples d'un même ouvrage) - est accordée à ceux qui souhaitent l'appliquer. La loi Lang a de fait sauvé les petits libraires de la faillite et déplacé la concurrence du champ tarifaire au champ qualitatif.³

-
- ■ ■ ■
1. « Le Fonds national du livre est alimenté par une redevance de 3% sur la vente du matériel de reprographie et de 0,20% sur les ouvrages vendus en librairies, dont les petits éditeurs sont dispensés. Ces redevances constituent la principale ressource du Centre National du Livre à laquelle s'ajoute chaque année une subvention de l'Etat ainsi que les remboursements des prêts consentis aux éditeurs et diverses recettes propres. » (Plaquette du CNL) D'après Raymonde Temkine, la taxe parafiscale de 3% lui a rapporté 87 MF en 1991 et l'autre taxe parafiscale de 0,20% sur les ventes de livres se montait la même année à 23 MF.
 2. Ce taux était encore de 7% en 1987. Voir Janine Tillard, *Culture et économie* : Rapport présenté au nom du Conseil Economique et Social, séances des 12 et 13 mai 1987, *Journal Officiel*, n°11, 2 juin 1987, p.50-51.
 3. Voir Cyril Jarton, « La Librairie dans la spirale du marché » in *Le Monde de l'éducation de la culture et de la formation*, n°246, mars 1997, p.58 : « Pour Jean-Guy Boin, en charge du secteur économie du livre au ministère de la Culture, la part des grands distributeurs tend même à se stabiliser depuis trois ou quatre ans : « Nous évoluons désormais dans le cadre d'une économie
-

Seule aujourd'hui la qualité des services offerts par une librairie ou une grande surface peut lui permettre de gagner des parts de marché. Si du point de vue de l'accessibilité, cette loi peut être discutable (elle empêche la baisse des prix et semble donc réduire l'accessibilité), du point de vue de l'esprit d'initiative indispensable au succès commercial, elle est extrêmement bénéfique. La politique du prix unique favorise donc un des éléments de la dynamique de la lecture recensés plus loin.

En outre, le principe du prix unique, loin de freiner l'accessibilité, a eu pour conséquence de développer le concept du livre à prix réduit. En effet, l'éditeur et les diffuseurs, sachant que la structure de vente (hypermarché ou librairie) ne pourra pas jouer sur les prix, se sont efforcés - dans le cadre de la concurrence entre maisons d'édition - de prendre en charge eux-mêmes cette guerre des prix. Chaque éditeur a donc développé depuis environ cinq ans ses collections de poche. Quelques éditeurs, comme Les Mille et une nuits ont même tenté, avec succès, l'aventure du livre à 10 F (soit moins du prix d'un kilo de pain). Les libraires attestent à cet égard d'une augmentation massive dans leur chiffres d'affaires de cette fraction du marché.

Mais, au risque d'assombrir un tableau qui semblerait aller s'éclaircissant, il est évident que les collections de poche privilégient les titres qui se sont déjà bien vendus en première collection, et ont donc déjà réalisé les marges nécessaires à l'amortissement de leur sortie. L'édition théâtrale, elle, ne profite pratiquement pas de ce mouvement, en dehors de la diffusion des textes antiques et classiques (Sophocle, Eschyle, Euripide, Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Marivaux, Beaumarchais, Musset, Hugo, Tchekhov) ou modernes (Claudel, Anouilh, Giraudoux, Sartre, Camus, Ionesco, Genet, Vian). Les prix de vente moyens des pièces de théâtre restent donc très élevés : 50 F pour les Editions de minuit, 62 F pour l'Avant-Scène, 80 F pour Actes Sud-Papiers, 90F pour les Editions Théâtrales, 50 F pour les Cahiers de l'Egaré. Pour les Editions Théâtrales, le coût de la page est de l'ordre, pour l'acheteur, de 1 F Le prix moyen - en première édition - est encore plus élevé pour les romans (plus de 100 F) mais le rapport prix/temps de lecture est largement défavorable au texte de théâtre.

En dehors du taux de TVA et de l'environnement juridique, une politique culturelle en matière d'édition théâtrale s'élabore également en lançant des campagnes de promotion du livre ("La Fureur de lire") ou en soutenant des initiatives se donnant pour mission d'encourager la lecture et d'informer le public. A Paris et ailleurs (comme à Bordeaux), existent des Salons du livre qui sont l'occasion pour les éditeurs d'exposer des titres habituellement éloignés des librairies. Ici ou là, s'organisent également des manifestations soutenues par le ministère ou les DRAC, regroupant des personnalités désireuses de créer un événement autour du livre : "Le Théâtre en fureur" sous-titré "Un marché de l'édition théâtrale place de l'Odéon" en est un excellent exemple. Il était l'occasion d'une association entre des théâtres (les quatre Théâtres nationaux parisiens), des éditeurs (au moins 14), des libraires et des revues de théâtre (voir tract en annexes p.2-41).

Plus concrètement encore, depuis très longtemps l'Etat a construit des établissements destinés à la consultation publique d'ouvrages et de périodiques. Les bibliothèques se sont multipliées sur le territoire national jusqu'à former un réseau de points de lecture tout à fait performant. Mais une politique culturelle, tant sur le plan national (Direction du Livre et de la Lecture

plurielle. » Ainsi, les quelques vingt mille entreprises qui font en France commerce du livre vivraient-elles selon les règles d'une coexistence plus ou moins pacifique garantie par la loi Lang ? » (extrait déjà cité en 1.2.2.1.)

du Ministère de la Culture) que sur le plan local, se bâtit également sur les moyens donnés à ces structures pour fonctionner (accueil, organisation, conseils...), pour acheter un fonds et le faire évoluer au gré des publications.¹ Or, Peu d'établissements ont réellement mesuré l'importance de leur engagement dans le soutien à la lecture du texte de théâtre². Les initiatives ici ou là sont encore trop marginales et la timidité des bibliothèques ne permet pas de constituer le relais absolument nécessaire notamment à destination des collégiens, des lycéens et des étudiants. Jean-François Gallon de l'association Théâtrales estime que « sur 2600 bibliothèques en France, seules 40 disposent d'un rayon théâtre »³. Jean-Pierre Engelbach, directeur des Editions Théâtrales, a tenu, en 1995 à La Chartreuse, à exprimer avec force son indignation devant une telle passivité :

« On constate avec consternation que, à part quelques exceptions notables, il n'y a pas de rayons théâtre dans la plupart des bibliothèques publiques : municipales ou centrales de prêt. Dans les collèges, dans les lycées, dans les cours de théâtre, dans les conservatoires municipaux, dans les troupes amateurs, beaucoup de jeunes cherchent à lire du théâtre. Ils n'ont pas toujours les moyens de s'acheter des livres qui sont chers. Comme dans d'autres domaines, la bibliothèque publique doit pouvoir répondre à ces demandes. Là aussi, il faudrait être beaucoup plus directif et rendre *obligatoires* les "rayons-théâtre" dans toutes les bibliothèques des villes de plus de 30 000 habitants ! A côté de cela, il faut développer des bibliothèques spécialisées, des *théâtrothèques* (Maison Jean Vilar à Avignon, annexe de la B.N.). Il s'en est créé avec succès un certain nombre depuis quelques années. [...] Ce sont des bibliothèques (Avignon, Saint-Herblain, Corbeil, Mulhouse, Toulouse) qui se sont spécialisées dans le théâtre et, en tant qu'Antenne de l'Association Théâtrales, proposent également la consultation de manuscrits inédits. »⁴

Il est clair que, dans ses propos, Jean-Pierre Engelbach exhibe volontairement sa dépendance à l'égard d'une politique culturelle, sans laquelle ses propres efforts pour développer sa maison d'édition et la popularité du texte de théâtre seront vains. Il faut prendre la mesure de cet appel : les éditeurs se sentent trop seuls dans cette aventure. Il est vrai qu'il est paradoxal de constater à quel point les municipalités ont consenti d'énormes efforts pour construire des bibliothèques et combien elles ne permettent pas à ces lieux de fonctionner au niveau de qualité (fonds, conseils, services) légitimement exigible. Il n'est presque question là que d'argent, c'est-à-dire de volonté politique.

Jean-Pierre Engelbach soulignait par ailleurs dans son intervention, la pauvreté de l'équipement de la Ville de Paris en matière de bibliothèques des arts du spectacle. Il n'est qu'à pratiquer la Bibliothèque de l'Arsenal pour saisir l'étendue de la démission publique : la Bibliothèque de l'Arsenal est toujours, malgré l'ouverture de la Bibliothèque de Tolbiac, l'annexe de la Bibliothèque Nationale pour les arts du spectacle. Aménagée dans un bâtiment ancien, aux lourdes salles de lecture sentant le bois ciré, elle n'offre que des consultations sur place, après demande en magasin. Si elle reçoit tous les dépôts légaux, elle n'a plus, depuis 1979, faute de personnel vaca-

1. « Le CNL aide les bibliothèques à acquérir des fonds thématiques et les libraires à élargir leur fonds en théâtre comme en poésie, en subventionnant à 50% de leur prix d'achat les titres vieux d'au moins un an. » (Philippe Minyana, « Rapport de la Commission I » in *Les Etats de la création théâtrale contemporaine II*, 1995, p.20)

2. L'exemple de la Bibliothèque de Saint-Herblain fait figure d'exception. Dans la dynamique du festival de théâtre, aujourd'hui disparu, les conservateurs ont souhaité offrir aux lecteurs un véritable fonds de pièces de théâtre. Cette bibliothèque disposait ainsi, en 1997, de plus de 8 000 volumes.

3. Jean-François Gallon cité par Laurence Bailloux (« Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°13, été 1996, p.76). Elle ajoute : « C'est ainsi que la direction du Livre et de la Lecture, a créé un jumelage de bibliothèques et de théâtres dans vingt villes visant à constituer des fonds de théâtre dans les bibliothèques. » Preuve que la carence en ce domaine est notoire et considérable.

4. Jean-Pierre Engelbach, « la diffusion des livres (pièces) de théâtre » in *Les Etats de la création théâtrale contemporaine II*, 1995, p.23-24

taire, de dossiers (presse, revues...) sur l'actualité du théâtre. Si elle bénéficie du Catalogue informatisé BN-Opale, celui-ci ne fonctionne toujours que pour les acquisitions depuis 1990, le fonds antérieur demeurant sur fiches cartonnées. La Bibliothèque de l'Arsenal reste ainsi, faute d'un dessein politique, une bibliothèque de recherche, un peu austère, et qui, surtout, ne peut faire aucune démarche en faveur de la promotion de la lecture. Résultat : elle est devenue une bibliothèque historique - engrangeant les titres (avec, en son sein, des trésors inestimables) -, mais s'est radicalement retranchée des enjeux actuels de la lecture du texte dramatique.

A Paris, malgré l'existence de la Bibliothèque Publique d'Information à Beaubourg ou de la Bibliothèque François Mitterrand, la structure la plus précieuse, en dehors du Centre National du Théâtre, demeure la Bibliothèque Gaston Baty de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle à Censier : on y trouve, en plus d'ouvrages et de travaux de recherche, toutes les brochures imaginables diffusées par les théâtres ou les compagnies, des dossiers, des revues, des documents officiels, tout ce qui fait la vie de l'écrit autour du théâtre. Or, même si cette dernière est ouverte au public, par l'exiguïté de ces locaux - elle attend toujours d'être mieux logée - et du fait de sa situation et de ses missions, elle ne peut prétendre répondre aux objectifs d'une bibliothèque de prêt grand public, seul vecteur - à Paris comme ailleurs - d'une dynamisation de la lecture du texte de théâtre. Tant que les pouvoirs publics n'entendront pas mieux la demande des éditeurs, tant que les bibliothèques ne consentiront pas à considérer le texte de théâtre comme un genre à part entière méritant une infrastructure spécifique, celui-ci ne bénéficiera pas de la popularisation que pourrait lui offrir puissamment, en France, le réseau des bibliothèques publiques.

Ce sont de nombreux outils que les pouvoirs publics ont ainsi à leur disposition pour forger une politique culturelle susceptible de favoriser économiquement la situation de l'édition théâtrale, qui, plus que jamais, dépend, sur une multitude de fronts, de l'intervention des autres partenaires de la sphère dramatique (voir fig.7, page suivante). Depuis quelques années, chacun d'eux est plus attentif, à cette responsabilité. La dynamique de la lecture, clé de la santé du livre de théâtre, trouvera peut-être, dans cette prise de conscience, pour reprendre l'image de Michel Vinaver¹, un nouveau souffle.

1. Michel Vinaver se demandait dans son *Compte rendu* : « Est-ce que ça respire encore ? Est-ce que ça a des chances de respirer mieux demain ? »... (*Le Compte rendu d'Avignon*, 1987, p.109)

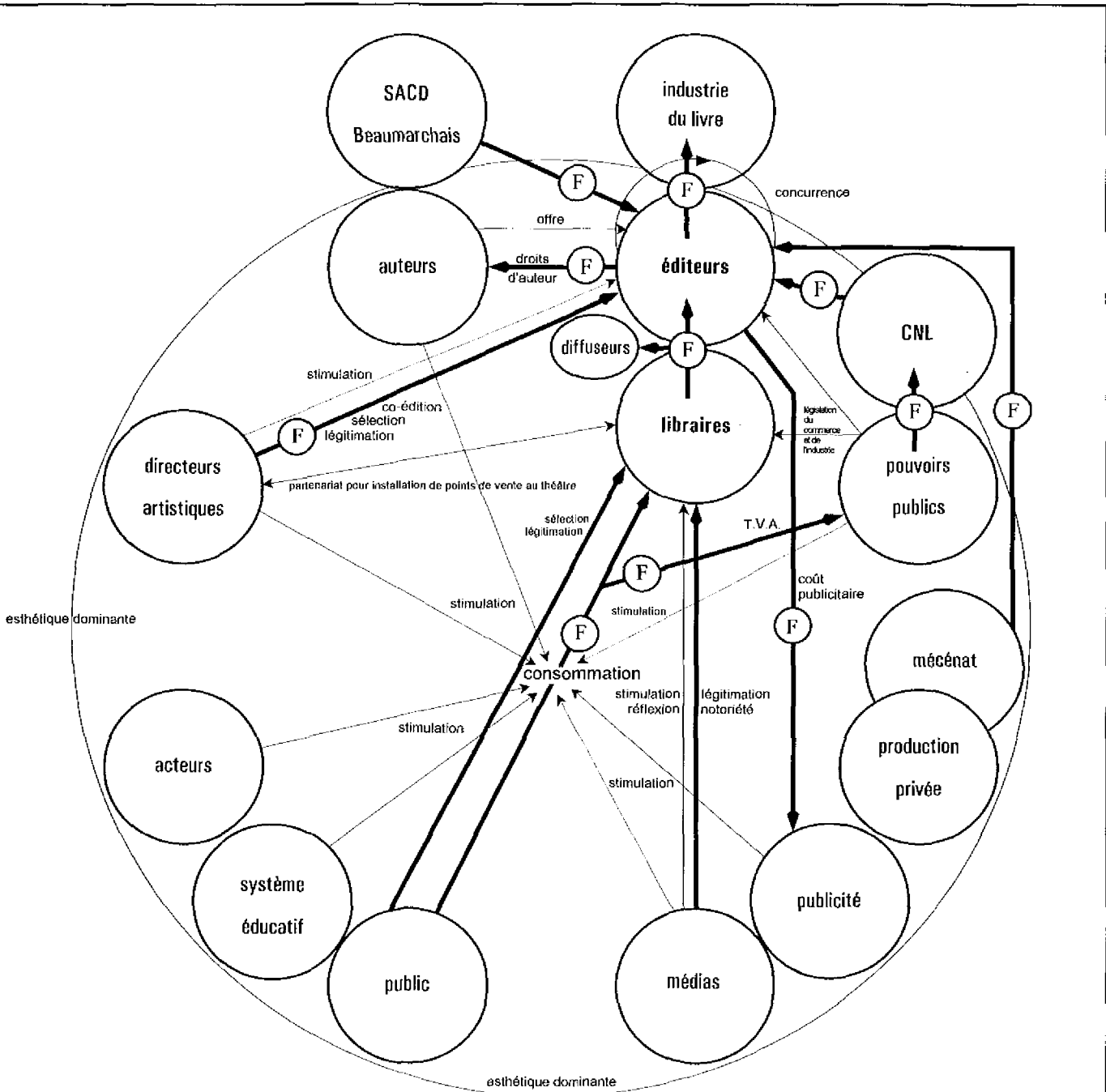


fig. 7 les dépendances des éditeurs et des libraires

- > influence par stimulation ou construction d'un cadre législatif (choix, discours, œuvres, comportements)
- (F)—> circulation financière
- > acte déterminant (sélection...)

LES DÉPENDANCES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE - APPROCHE RÉGULATRICE

1.2.3. la dynamique de la lecture

En 1987, au terme de son Compte rendu d'Avignon, Michel Vinaver proposait 37 remèdes pour soulager l'édition de ses maux. Pour un certain nombre d'entre eux, il semble avoir été entendu par les "administrateurs" concernés, mais beaucoup d'autres sont encore lettres mortes. Des progrès comme des stagnations ont ainsi été enregistrés. Pourtant, Michel Vinaver insistait avec force sur la nécessaire simultanéité de la prescription de chaque remède qu'il proposait : « Ce qui a été recherché, c'est la cohérence d'un programme dont les différents composants, indissociables les uns des autres, se trouveraient en interaction. En bref, il ne suffirait pas que *quelques-unes* des mesures suggérées soient étudiées et appliquées. Il faut l'impact cumulatif de *la grande majorité* de ces mesures en œuvre concurrentement, pour que le malade retrouve sa vigueur. »¹ La dynamique de la lecture repose en effet sur une synergie de diverses initiatives, sur l'effet conjugué d'une multitude d'actions qui, pour nombre d'entre elles, sont extrêmement simples à appliquer.

1.2.3.1. la SACD

Il pourrait paraître étrange d'affirmer que la santé de l'édition théâtrale dépend d'une Société créée pour protéger les droits des auteurs et percevoir les recettes qui leur sont dues, générées par les représentations et l'édition de leurs textes. Pourtant, la SACD se donne également comme mission de promouvoir l'écriture ; elle se doit de défendre les auteurs, comme le remarque Michel Vinaver², « au mieux de leurs intérêts ». Cette vocation de la SACD est exclusive ; elle seule est compétente pour gérer les intérêts des auteurs adhérents. Elle remplit le rôle que jouent, en Grande-Bretagne ou en Allemagne - selon des processus divers -, les agents littéraires. De ce fait, elle interdit aux éditeurs de participer aux droits dérivés d'une œuvre dramatique³, à tel point que certains d'entre eux (L'Arche, Christian Bourgois...) considèrent que les prérogatives exclusives de la SACD, empêchent les éditeurs d'exercer jusqu'au bout leur mission de promoteur de l'écriture.

Selon Christian Bourgois, « la publication étant à elle seule vouée à être déficitaire, il n'y a que la perspective de droits dérivés qui pourrait donner une justification et une stimulation suffisantes pour qu'il prenne le risque d'éditer du théâtre. »⁴ La revendication n'est pas nouvelle et a déjà connu, d'après l'enquête de Laurence Bailloux, quelques applications aujourd'hui un peu oubliées :

« Un intéressement a bien été mis en place au profit des éditeurs à condition toutefois qu'ils éditent un texte avant sa création. C'est ainsi que Lucien Attoun, en précurseur, avait mis en place chez Stock un contrat particulier à l'édition théâtrale : Stock était intéressé aux droits de représentation de l'auteur qu'il publiait et touchait 5% auto-

1. Michel Vinaver, Le Compte rendu d'Avignon, 1987, p.129

2. Michel Vinaver, Le Compte rendu d'Avignon, 1987, p.56

3. Voir Raymonde Temkine : « La SACD qui gère les droits des auteurs (et tous sont liés avec elle par contrat pour leur plus grand bien) leur interdit de tels accords. Tout juste tolère-t-elle que les auteurs reversent 5% de leurs droits à leur éditeur en cas de représentation. L'éditeur ne tire donc aucun bénéfice d'avoir lancé une pièce sur le marché. C'est une des raisons pour lesquelles les grandes maisons d'édition se sont désintéressées de leurs collections théâtrales. La protection de la SACD a eu là des effets pervers. Elle en a pris conscience, et vote chaque année en compensation une petite aide aux éditions qui persévèrent. Les bénéficiaires en sont Actes Sud-Papiers, l'Avant-Scène, Théâtre Ouvert, Théâtrales. » (Le Théâtre en l'état, 1992, p.183)

4. Michel Vinaver, Le Compte rendu d'Avignon, 1987, p.56

matiquement, 10% s'il avait trouvé lui-même le contrat de représentation, et jusqu'à 15% quand il gèrait les droits de représentation de l'auteur. Cette pratique, qui existe également en Allemagne, a été maintenue dans de rares cas en France. »¹

Le bilan que tire Lucien Attoun plaide en faveur de l'efficacité de sa démarche. Il est vrai qu'il a existé et il existe toujours peu de directeurs de collection qui rassemblent une telle passion pour l'écriture, le sens de la négociation et l'intelligence de mener différentes activités - journaliste, producteur à France Culture et directeur d'une structure de création, "Théâtre Ouvert" - construisant une précieuse cohérence d'ensemble :

« Ce furent, en juillet 1970, les débuts de la collection "Théâtre ouvert", avec trois séries : Pièces inédites, Textes-programmes et Essais et documents. Le défi était ambitieux : *pari* sur un texte inédit sans projet immédiat (toutes les pièces ont été créées depuis leur parution) [...]. Commencer une collection en publiant des auteurs de théâtre jamais édités auparavant - dont certains marqueront la décennie -, prendre en charge leur reconnaissance en tant qu'auteurs de théâtre, faire admettre leur droit de vivre du théâtre comme les autres membres du bâtiment, faire accepter des règles équitables, aussi bien sur les garanties artistiques que sur les conditions d'exploitation (avec, en particulier, des minimums garantis à l'auteur) et même concevoir un nouveau contrat type liant éditeur et auteur en prenant en compte la spécificité du théâtre par rapport à la littérature romanesque, ce n'était guère évident à l'époque. [...] Lire, éditer, promouvoir et défendre, ce fut, avec cette collection, une belle aventure... »²

Lucien Attoun donne là une définition plurielle de ce que pourrait être un éditeur à part entière : un découvreur, un diffuseur, un agent et un avocat.

En revanche, depuis Le Compte rendu d'Avignon, la situation n'a que peu évolué même si très rapidement, un groupe de travail CNL-SACD s'est créé sous l'impulsion de Michel Vinaver pour tenter de mieux comprendre les enjeux de cette bataille rangée entre les éditeurs - cherchant à gagner du terrain sur la SACD - et la SACD, soucieuse de conserver ses prérogatives. D'emblée la SACD a accepté d'indemniser, en quelque sorte, les éditeurs qui, contrairement à d'autres pays, ne pouvaient être intéressés au sort des œuvres qu'ils choisissaient de publier. La SACD verse ainsi chaque année une somme à quelques maisons d'éditions choisies pour leur esprit combatif - Michel Vinaver dirait « militant » - et leur choix éditoriaux : Théâtrales, Actes Sud-Papiers, Théâtre Ouvert, l'Avant-Scène. Pour ce qui concerne les autres revendications, la frontière n'a depuis pas bougé et les éditeurs ne peuvent toujours pas assumer le rôle convoité d'agent, même si, dans le milieu des auteurs, l'idée fait son chemin.

En plus de ces aides aux maisons d'éditions et autres soutiens ponctuels et bien que nombre de ses adhérents ne soient pas concernés par cette question de l'édition (auteurs du secteur audiovisuel) et que d'autres se refusent à penser l'utilité d'un agent³, la SACD a tout de même fait de nombreux pas en direction de la promotion de la lecture.

■ ■ ■ ■

1. Laurence Bailloux, « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in Du théâtre (la revue), n°12, printemps 1996, p.57
2. Lucien Attoun, « Un Théâtre ouvert sur la vie » in La Décentralisation théâtrale : 4. le temps des incertitudes 1969-1981, Actes Sud-Papiers, 1995, p.135
3. Voir Michel Vinaver : « Même des auteurs directement intéressés à ce que la situation se débloque ont des réactions passionnelles face à des propositions qui pourraient assouplir le régime actuel. A croire qu'ils préfèrent, pour ce qui est des droits d'auteur, avoir 100% d'un petit gâteau, plutôt que, disons, 90% d'un gâteau deux fois plus grand... » (Le Compte rendu d'Avignon, 1987, p.58). Il faut rétorquer à Michel Vinaver que 100% d'un petit gâteau que l'on a gagné, pense-t-on, légitimement ont peut-être plus de prix (l'éthique...) que 90% d'un énorme gâteau qui ferait horreur. Il n'est pas souhaitable de n'analyser la situation qu'en termes comptables. Que le travail d'un auteur soit reconnu à sa juste valeur, qu'une réelle équité domine le marché de l'écriture dramatique, soit, mais il s'agit bien d'un équilibre entre l'indépendance, la préservation d'un certain nombre de valeurs et le niveau de vie, et non d'un simple exercice mercantile.

Comprenant qu'il y avait là un terrain qu'il fallait occuper sous peine de s'en faire déposséder¹, elle a multiplié depuis dix ans les initiatives intéressantes déjà mentionnées : création de Beaumarchais², d'Entr'Actes, publication par cette dernière de divers outils propres à développer l'écoute à l'égard du texte de théâtre. Créée en 1991, Entr'Actes dirigée par Sabine Bossan et présidée par Jean-Claude Carrière, s'est en effet distinguée par ses publications uniques : "L'actualité du théâtre contemporain", "La Moisson d'Entr'Actes" et "Les Actes du théâtre" (diffusés à 1500 exemplaires). Chacune avec ses spécificités cherche à promouvoir l'écriture et, de ce fait, à ouvrir l'appétit des lecteurs potentiels. Donnant des renseignements précis pour obtenir des textes (éditions ou manuscrits), signalant leur existence et leurs caractéristiques, ces publications contribuent très efficacement à la constitution progressive d'un répertoire professionnel du théâtre contemporain, premier pas pour une meilleure appréhension des ressources trop souvent méconnues de l'édition théâtrale. En revanche, ces initiatives n'ont aucun impact auprès du grand public, la cible première de la SACD étant - comme dans le cas d'un agent - les professionnels.

S'il fallait, avant d'approfondir cette idée du répertoire, donner un avis sur le rôle d'un agent littéraire au sein du réseau de la création théâtrale, il faudrait étudier de plus près encore que ne le fait Michel Vinaver les réalités des situations des auteurs étrangers, ce qui dépasse le cadre de cette étude. Si Michel Vinaver semble particulièrement enthousiaste face à la mécanique de défense du texte en Grande-Bretagne et en Allemagne, peut-être faut-il ne pas occulter par ailleurs les effets potentiels négatifs d'une telle organisation. Il n'est qu'à observer ce que l'existence d'agences dans le milieu des comédiens a parfois provoqué : une diminution de l'autonomie de décision pour l'artiste, une dépendance à l'égard d'un agent qui n'est logiquement intéressé que par les personnalités montantes et se débarrasse au plus vite - mais habilement - de ses clients non-rentables, une dépendance à l'égard d'une pratique qui permet de se positionner avantageusement sur l'échiquier de l'offre et de la demande : ceux qui refusent de travailler avec un agent se coupent d'une série de propositions ou peuvent se disqualifier en paraissant ne pas valoir la peine d'être soutenus. Devant la complexification des réseaux de communication, devant la nécessité d'être efficace, rapide et "professionnel" dans ses relations avec les partenaires, l'auteur peut être tenté par l'aide d'un agent, habile négociateur, ambassadeur rusé et influent, fin stratège en communication culturelle. Il n'en demeure pas moins que cette voie de la promotion aux apparences "scientifiques" (ou pour être moins ironique "rigoureuses") comporte des risques en éloignant l'auteur de son objet d'art, en transformant peu ou prou l'œuvre en produit. Certes, la SACD, dans ses réserves conservatrices, peut agacer, mais elle a l'avantage d'être une émanation strictement démocrati-

-
- ■ ■ ■
1. En 1994, dans la plaquette de Beaumarchais, Claude Santelli, alors président de l'association, écrivait : « Même si la mission première d'une société d'auteurs est de percevoir le légitime salaire des auteurs, c'est-à-dire leurs droits, et de les répartir, l'époque que nous vivons nous a fait comprendre, depuis quelques années, qu'une autre tâche nous revient, pressante, essentielle et infiniment délicate : aider ceux qui écrivent, qui imaginent, et d'abord les découvrir. Inventer les inventeurs, si j'ose l'écrire. C'est ainsi que le SACD a créé Beaumarchais : un observatoire de la jeune création ; un carrefour des imaginations. Faire naître de nouveaux auteurs, favoriser l'éclosion d'œuvres nouvelles ; guider les auteurs dans leur propre dédale d'imagination et sur les chemins ardu qui les mènent vers nos décideurs, nos producteurs, nos diffuseurs... » Il y a dans la construction grammaticale, dans le ton de Claude Santelli (« l'époque que nous vivons nous a fait comprendre »), l'affirmation du fait que la SACD consent, finalement, à admettre qu'elle a peut-être, aujourd'hui, un rôle à jouer. Mais cette acceptation n'est bien que de l'ordre du consentement forcé : nécessité fait loi...
 2. Association loi de 1901 au budget d'environ 6 millions de francs (dont environ 200.000 F, en 1994, de subvention du ministère de la culture). Elle a été créée pour gérer les fonds recueillis par la SACD au titre de la loi du 3 juillet 1985 sur la copie privée. Beaumarchais aide tous les projets relevant des domaines de la SACD : elle distribue une dizaine de bourses d'écriture théâtrale chaque année dont 70 à 80% débouchent (avec une aide supplémentaire à la clé) sur des créations de spectacles - et, l'auteur peut alors l'espérer, éventuellement sur la publication.

que des auteurs eux-mêmes. La SACD est dirigée par un conseil d'administration élu par les adhérents : elle leur appartient et si les influences - le pouvoir - des uns ou des autres deviennent inadmissibles, tout peut démocratiquement être remis en cause. Qui, en revanche, pourrait croire que les activités d'un agent - sous-tendues par des relations subtiles, durables et précieuses avec le milieu professionnel et politique - pourraient être ainsi contrôlées ?

Le débat reste donc ouvert entre une nécessité que certains (un tiers des auteurs selon Michel Vinaver, et sans doute un peu plus depuis 1987) estiment vitale - « La situation actuelle équivaut à tenir les auteurs sur une branche morte, sur un arbre où ne monte plus la sève. La nécessité d'agents est urgente, décisive, car il manque un maillon sans lequel les textes se perdent dans la chaîne de la promotion théâtrale. » - et des risques que d'autres préfèrent ne pas courir en restant sous la tutelle souveraine de la SACD dont les « activités d'agence proprement dites ont été arrêtées voilà longtemps et remplacées par des actions d'intérêt général. Elle n'a pas souci de vendre, elle défend des principes et des droits. »¹ Egalité du droit et préservation des acquis d'un côté, efficacité commerciale de l'autre... L'écriture, la santé de l'écriture repose, entre autres, sur ces deux moteurs. L'idéal serait de concilier les deux, c'est ce que tente, peu à peu la SACD - sans que jamais elle puisse atteindre le niveau de dynamisme personnalisé d'un agent - en maintenant ses missions et en développant ses actions de promotion.

1.2.3.2. répertoire professionnel

Les éditeurs estiment qu'une des meilleures manières d'encourager la création, la lecture et l'achat de pièces de théâtre serait de publier chaque année un répertoire professionnel de toutes les pièces écrites et éditées. Pour celui qui cherche en effet une pièce, il est souvent difficile de se repérer, de faire son choix, son chemin, dans la multitude des sources d'informations incomplètes, dans le foisonnement des publications éparses.

Beaucoup de revues, depuis quelques années, s'emploient à recenser tous les ouvrages édités (Théâtre/Public le fait systématiquement depuis longtemps). Certaines librairies, comme la Librairie théâtrale, rue de Marivaux à Paris (mais elle est également éditrice), éditent un répertoire mentionnant toutes les pièces avec d'importantes précisions : court résumé et nombre de personnages masculins et féminins. Les éditeurs, de la même manière, impriment des catalogues régulièrement mis à jour. Certaines maisons offrent un service postal d'informations aux clients qui en font la demande (les Editions Théâtrales par exemple éditent un bulletin qui vient compléter périodiquement le catalogue général). Le Centre National du Théâtre, de son côté, se charge de recenser méticuleusement toutes les pièces publiées, tandis que la SACD, grâce à Entr'Actes, inventorie toutes les créations d'une saison.

Il n'empêche qu'il manque encore un objet fédérateur, un annuaire du texte de théâtre. Il est bien évidemment que devant la masse des pièces, il paraît colossal de se lancer dans la confection d'un tel ouvrage, d'autant que sitôt il sera publié, sitôt il sera dépassé. D'autres méthodes de publication peuvent être envisagées. Le Centre National des Écritures du Spectacle espère sérieusement ouvrir un serveur sur Minitel permettant la consultation

1. C'est Michel Vinaver qui rapporte ces deux témoignages d'auteurs. (Le Compte rendu d'Avignon, 1987, p.96-97)

d'une base de données comportant les références bibliographiques de tous les auteurs dramatiques depuis 1950. Il mettra également à la disposition des professionnels un répertoire édité sur papier, la solution informatique a cependant l'avantage de minimiser les coûts et de simplifier les mises à jour.

L'initiative la plus audacieuse et la plus novatrice dans ce domaine est celle de la MJC¹ de Sainte-Foy-lès-Lyon qui, avec la collaboration active de l'ANRAT² et de la SACD, vient, en 1997, de publier un CD-Rom dénommé "Mascarille" recensant plus de 18 000 références théâtrales et une bibliographie de 2 000 titres d'ouvrages sur le théâtre (voir la reproduction de la brochure de présentation en annexes p.2-39 et 2-40). Il s'agit là d'un outil puissant qui fait écho à la première bibliographie sur le théâtre et l'éducation que l'ANRAT avait déjà mise en vente en 1995. "Mascarille", dans une présentation agréable, ne se contente pas d'être une base de données bibliographiques absolument inédite, il précise, comme dans le catalogue de la Librairie Théâtrale ou dans celui de la librairie Le Coupe-papier, la composition de la distribution, la durée présumée, le type de pièce et donne résumé de la pièce et commentaires sur l'auteur ou sur l'histoire du texte : un descriptif encore trop succinct mais précieux. Comme toutes les bases de données informatiques, il offre des possibilités de tris multi-critères particulièrement intéressantes pour qui recherche un éventail de pièces répondant à des contraintes particulières.

Quels avantages faut-il espérer de l'édition d'un tel outil et de son amélioration ultérieure (une mise à jour est prévue en 1998 avec 700 à 800 corrections) alors que les librairies disposent déjà d'instruments efficaces et rapides de recherche bibliographique ? D'une part, seules les librairies bien équipées disposent d'une base de données sur CD-Rom mentionnant les ouvrages disparus des catalogues des éditeurs. D'autre part, il conviendrait, dans une perspective de perfectionnement de "Mascarille" d'inclure dans ce répertoire la mention des œuvres non éditées mais représentées. Livres épuisés et pièces non éditées passent en effet à la trappe d'une recherche bibliographique établie par les services d'une librairie. Mais les avantages d'un répertoire professionnel ne s'arrêtent pas là. Contrairement aux bases de données concises des libraires, un répertoire digne de ce nom - du fait même de sa spécialisation - devrait pouvoir faire état, mieux encore que "Mascarille", en plus du descriptif succinct de l'histoire du texte (représentations, lectures, traductions...) et d'une biographie de l'auteur. Il permettrait ainsi d'introduire précisément une œuvre alors que les notices des outils réservés aux libraires restent - en raison de leur volume d'informations - très laconiques.

Un tel répertoire, même si sa vocation première est de permettre aux professionnels de se repérer dans la jungle de l'écriture, pourra être mis à la disposition des lecteurs potentiels dans les bibliothèques et les Centres de Documentation et d'Information des établissements scolaires. Il est étonnant

1. MJC : Maison des Jeunes et de la Culture

2. ANRAT : Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale, association loi 1901 subventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication, de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, présidée par Jean-Charles Lenoir et dirigée par Jean-Gabriel Carasso. L'ANRAT/Théâtre Education « rassemble de nombreux partenaires des relations du théâtre et de l'éducation : artistes, enseignants, formateurs, responsables éducatifs et culturels... Elle se propose de favoriser les échanges, les solidarités entre artistes, enseignants, jeunes..., d'analyser les pratiques, les activités théâtrales dans l'éducation, d'interroger la qualité, le sens, les perspectives de ces actions, de promouvoir le partenariat entre établissements scolaires et culturels... et inversement..., de développer la connaissance, par les jeunes et les enseignants, du théâtre vivant contemporain et des conditions de sa création..., de soutenir les démarches de qualité permettant aux jeunes publics leurs premières rencontres avec les œuvres, d'approfondir la réflexion par un travail sur l'histoire, la formation, par l'ouverture internationale..., de faire connaître le sens et la nature de ces activités auprès des décideurs et du grand public. » (extrait de la plaquette de présentation de l'ANRAT)

qu'une modeste MJC, soutenue par L'ANRAT et la SACD, ait réussi là où ailleurs, il reste encore à rassembler les forces, à unir les partenaires, pour trouver les modalités - et le financement - d'élaboration d'un tel chaînon manquant. Désormais, il faudra compter avec "Mascarille" et unir les moyens d'éventuels nouveaux partenaires pour améliorer les versions ultérieures et diminuer coûts de fabrication et de distribution et prix d'achat (300 F en 1997 ce qui le rend déjà largement accessible).

Il est évident que la puissance du développement de la technologie informatique réserve des surprises dans les vingt prochaines années. La vitesse de réduction des composants permet de prévoir à moyen terme une augmentation vertigineuse de la capacité de stockage. Au-delà de la consultation d'un répertoire, il est très raisonnable - et même implacable - d'imaginer que ces banques de données conserveront non seulement les notices mais les textes intégraux (après numérisation par saisie ou par scannérisation). La lecture d'une pièce, après la recherche bibliographique, pourra ainsi se faire en bibliothèque - et ensuite à domicile - à partir d'un écran ou, selon le choix de l'utilisateur, grâce à l'impression d'un exemplaire via une imprimante.

Ainsi, autant ces outils informatiques vont modifier la circulation de l'information et permettre la promotion de l'écriture, autant ils en viendront très rapidement à bouleverser les techniques et l'économie de l'édition. Et plus particulièrement dans des domaines fragiles, comme l'édition théâtrale, où la distribution et la fabrication traditionnelles ne réussiront pas longtemps à concurrencer les avantages des technologies nouvelles.

1.2.3.3. impression informatisée

L'impression coûte cher. Elle représente à elle seule la moitié des coûts de fabrication du livre. Les techniques actuelles d'impression - composition ou photocomposition, tirage des plaques originales et impression des exemplaires - pénalisent les éditions à faible tirage puisque dès le premier exemplaire, d'importants coûts fixes frappent l'éditeur. Diminuer le coût de ces frais fixes, c'est parvenir à réduire le désavantage des petits éditeurs et des éditions à faible tirage. L'informatique permet une telle opération : saisie du texte sur ordinateur, archivage, manipulation ne représentent que des opérations très rapides et peu onéreuses (environ 300 F pour le premier exemplaire). L'impression se fait ensuite "à la demande" (coût de fabrication : 45 centimes la page) sur des machines aujourd'hui tout aussi performantes que les actuelles "Offset".

Quelques expériences concluantes ont ainsi été tentées. L'une d'elles, menée par Henri Le More et Jean-Louis Bauer, a fait l'objet en 1995 d'une présentation lors des "États de la création contemporaine II" à La Charreusse. Non seulement ce système est économique mais il est riche d'une grande souplesse : « Le procédé d'impression numérique permet non seulement d'ajuster très exactement le tirage aux besoins, mais aussi d'ajouter des parties spécifiques (par exemple quelques pages sur la compagnie, sur le festival ou le théâtre où se joue la pièce) ou même d'imprimer une nouvelle version de la pièce si le texte a été modifié au cours des répétitions. »¹

1. Henri Le More et Jean-Louis Bauer, « Nouvelles technologies d'impression numérique, édition virtuelle et édition théâtrale » in *Les États de la création théâtrale contemporaine II*, 1995, p.26. Ils ajoutent que grâce à ce procédé, il est évidemment possible de « stocker "virtuellement" l'ouvrage sous forme de manuscrit électronique, ce qui rend le titre disponible à tout moment : ainsi sont résolus les problèmes de stockage, de mévente, de retours et d'inventus. » (p.25)

En diminuant le coût d'impression, ce processus offre de nouvelles perspectives aux éditeurs qui pourraient ainsi "tester" un titre, sachant qu'en cas de besoins importants (au-delà peut-être de quelques centaines d'exemplaires), il deviendrait plus rentable de se reporter sur le mode d'impression traditionnel.

Les éditeurs, s'ils veulent dynamiser la consommation, s'ils veulent penser leur métier en fonction des réalités technologiques actuelles, doivent réfléchir à ces nouveaux procédés qui, même si le marché n'est pas assez important pour intéresser les constructeurs et les revendeurs, finiront avant longtemps par faire leur apparition dans le domaine de la publication.

Il convient de mesurer, dans l'hypothèse très probable d'une telle évolution de l'édition, les changements que cette métamorphose du stockage du texte va produire dans l'imaginaire collectif : de son statut respectable et prestigieux de texte édité - destin complexe et onéreux - , le texte va être conservé dans les secteurs des pistes d'un disque dur d'un ordinateur, *comme n'importe quel autre texte personnel*. Il perdra peu à peu, au fur et à mesure de l'amélioration des techniques d'impression (augmentation de la vitesse et réduction des coûts), sa spécificité. Son aura ?

1.2.3.4. diffusion spécialisée fédérée

Du strict point de vue de l'exploitation commerciale, les éditeurs souffrent d'une frilosité des diffuseurs - a fortiori depuis la disparition de Distique - à l'égard des éditions pour lesquelles le marché est réduit. L'idée d'une diffusion fédérée est ainsi née de cette inadéquation entre le système de diffusion qui privilégie les textes à forte demande et la nécessité pour les éditeurs de théâtre de faire circuler leurs ouvrages.

Jean-Pierre Engelbach est un de ceux qui ont le plus œuvré ces dernières années pour un tel regroupement. Refusant de voir disparaître le fonds d'Edilig lors de la liquidation de la maison d'édition de la Ligue de l'Enseignement qu'il dirigeait, il a créé ses propres éditions, les Editions Théâtrales, et racheté ce fonds avant de le développer considérablement. Pour pérenniser cette entreprise fragile, il lui semble capital de s'affranchir des conditions imposées par les grands diffuseurs sans qu'il puisse, seul, résoudre ce problème à l'échelle nationale - voire européenne. Il avait déjà fait part, en 1985, à Michel Vinaver de ses projets :

« Face à cette inadéquation, un éditeur spécialisé, Théâtrales, souhaiterait la création d'un organisme de diffusion spécialisé dans les livres de théâtre qui, sur une base coopérative (un groupement d'intérêt économique, par exemple), desservirait tous les éditeurs publiant du théâtre en se concentrant sur les quelques deux cents libraires formant la clientèle pour ce type d'ouvrages. Priés de réagir à cette suggestion, les diffuseurs divergent quant au principe (les uns le trouvent plutôt séduisant ; d'autres, complètement impensable idéologiquement). Sur un point en tout cas, ils s'accordent : financièrement, le projet est totalement irréalisable. « Il serait hors de question d'amortir les frais », disent-ils, ou encore : « A moins de travailler avec des militants ou de décider de faire œuvre de philanthropie et de subventionner ces opérations, c'est impossible... Regrouper toute l'activité d'un secteur qui n'est pas porteur ne serait pas un progrès. Au lieu d'avoir dix malades moyens, on en aura un très grave. » »

Le point de vue des diffuseurs est clair : ils estiment le projet mort-né. Pourtant, force est de constater que même les "malades moyens" comme Distique finissent par trépasser. Alors... Ne vaudrait-il pas mieux tenter une telle aventure plutôt que de se contenter d'une diffusion insatisfaisante et toujours fragile ? Le coup de fouet que représenterait, auprès des libraires, l'implantation d'une nouvelle distribution permettrait peut-être de leur redonner le goût de la défense du livre de théâtre plutôt que de les en-

courager passivement à se plaindre continuellement de la mauvaise qualité d'une diffusion qui ne fait rien pour améliorer le sort des livres de théâtre.

Tenace, Jean-Pierre Engelbach, qui a choisi d'assurer - grâce à son équipe - la diffusion de ses ouvrages, avance peu à peu dans l'élaboration de cette hypothétique structure de diffusion commune. Depuis la rentrée 1994, les Editions Théâtrales ont réussi à fédérer autour d'elles d'autres petites maisons d'édition : Editions Très-Tôt théâtre, Théâtre du Soleil, CNDP (collection Théâtre aujourd'hui) et, jusqu'à leur suspension en 1996, les Cahiers de Prospero édités par La Chartreuse. « Cela marche très bien, assure Jean-Pierre Engelbach, et crée auprès des libraires une dynamique très positive. Mais cela perturbe fortement une petite structure comme les Editions Théâtrales. Il faudra sans doute passer à une étape fédérative plus importante, avec de nouveaux partenaires. »¹

Là encore, les éditeurs se trouvent dépendants de la capacité des autres partenaires à se mobiliser (la situation économique des Editions Théâtrales est d'ailleurs actuellement extrêmement fragile). Cette idée d'une fédération de diffusion théâtrale améliorerait sans doute la distribution des libraires et en conséquence - il faut l'espérer - la consommation. Mais elle reste subordonnée à une prise de conscience et à une inertie du système qui cantonne chacun dans ses positions quelque inconfortables qu'elles soient.

1.2.3.5. lectures et rencontres

S'il est séduisant pour les éditeurs de textes de théâtre de court-circuiter le système de diffusion et de palier ses carences, il est en revanche impossible pour eux de contourner une autre étape du cheminement du livre : les rayonnages des libraires. Là encore, les éditeurs sont largement dépendants du travail accompli par ces marchands au rôle déterminant. Si le nombre de librairies en France est considérable, la quantité de libraires, cela a déjà été souligné, qui proposent un service avantageant les petits éditeurs est faible. Beaucoup de librairies considèrent leur capacité de stockage trop réduite pour s'encombrer de volumes destinés à demeurer plusieurs mois voire plusieurs années dans leur boutique. Deux solutions se présentent : accélérer la vente de ces livres ou les éliminer purement et simplement de l'offre. Considérant que tout effort tenté en faveur de la consommation des livres réputés peu lus est d'avance voué à l'échec, la majorité des libraires a opté pour la seconde solution. Aujourd'hui encore, il existe peu de librairies avec un rayon de théâtre digne de ce nom même si Jean-Pierre Engelbach considère que ce nombre est en progression, et encore moins de lieux qui proposent au public de découvrir des auteurs et leurs livres grâce à des animations.

Pourtant, le **travail de sensibilisation** est essentiel. Certains l'ont compris et s'emploient à multiplier le nombre de rendez-vous destinés à aiguïser l'appétit des lecteurs potentiels. Ces initiatives peuvent prendre toutes les formes, seule l'imagination leur impose des limites. De la rencontre avec des auteurs, des acteurs ou des metteurs en scène dans une librairie, un théâtre, une bibliothèque, un centre social, une université, un lycée, un collège, une école ou une maison d'associations, à la lecture publique, de multiples événements peuvent éveiller l'intérêt, préparer la découverte en diminuant la distance qui existe entre l'image du texte de théâtre et sa réali-

¹ Jean-Pierre Engelbach, « la diffusion des livres (pièces) de théâtre » in Les Etats de la création théâtrale contemporaine II, 1995, p.24

té, en rapprochant - ne serait-ce que par une humanisation, une incarnation - l'écriture dramatique du public. Rien ne vaut la parole de l'auteur ou de l'acteur qui évoque sa relation au texte pour séduire et faire partager une passion : elle sonne juste parce qu'elle paraît plus authentique, plus directe que toute autre approche. Elle tisse un nouveau lien entre le lecteur potentiel et le texte. Sans pervertir la relation ultérieure du lecteur - la nature de la rencontre avec le texte n'est jamais vierge, elle est de toute façon la résultante de tout un environnement spécifique lié à l'individu -, elle modifie son rapport charnel avec un objet souvent trop abstrait, retiré, par lequel le public ne sent pas toujours concerné.

Certes, la "rentabilité" de ce genre de manifestations n'est pas immédiatement mesurable et l'investissement consenti peut souvent apparaître inutile. Il y a cependant fort à parier que le sort de l'édition théâtrale dépend de l'énergie avec laquelle chacun, à sa mesure, acceptera de défendre l'idée d'une profération de l'existence et de la richesse de l'écriture dramatique. Aller à la rencontre, c'est devancer le désir, le révéler là où il semblait épuisé. Sans attendre de cet appel à la curiosité le surgissement d'un enthousiasme des foules mais en espérant, avec opiniâtreté, que l'effet ne sera pas aussi dérisoire que les pourfendeurs de l'animation l'estiment. Parier sur le pouvoir de la rencontre, c'est parier sur la qualité intrinsèque des œuvres, parier sur leur portée, sans tenter de masquer l'exigence que suppose l'écriture pour le lecteur non averti, sans chercher à tout prix à abaisser l'enjeu artistique pour mieux appâter le chaland, sans succomber au vedettariat, mais en misant uniquement - simplement - sur les forces en présence.

Il est impossible de citer toutes les initiatives répondant à ce pari. Partout en France, des îlots de résistance existent. Des libraires, des enseignants, des directeurs de théâtre, des directeurs de festival ou de bibliothèque agissent jour après jour pour proposer au public de partir à la découverte d'un homme, d'une œuvre, d'une écriture. L'un d'eux peut servir de symbole : José Valverde. Avec Alida Latessa aux côtés de laquelle il dirige le Théâtre Essai de Paris, il s'est mis en devoir d'offrir, à ceux qui le souhaitent, de surprendre l'écriture nouvelle, de la dénicher, semaine après semaine, dans les replis de ses innombrables inventions. Avec acharnement, il programme tous les samedis après-midi une lecture d'un texte inédit dans son petit théâtre. Le "Théâtre à une voix", c'est le nom de cette impressionnante série de rendez-vous, se présente comme une bouteille à la mer, un geste lancé à l'adresse de ceux qui persistent à croire que la révélation se cache derrière la couverture anodine d'un manuscrit ou d'un livre. Dans chacun des programmes que José Valverde envoie à ceux qui écoutent ses propositions, il fait figurer à peu près le même texte :

« A l'abri des grands vents médiatiques, hors de tous les clans, de tous les partis, souterrainement mais obstinément, Essai de Paris vous invite chaque semaine à ce travail collectif ouvert à tous les amoureux du théâtre. Sans œuvres nouvelles d'auteurs vivants, le théâtre disparaîtrait sous la poussière des "chefs-d'œuvre" de son passé. Chaque samedi après-midi, dans ce théâtre qui se consacre exclusivement à la création d'œuvres inédites d'auteurs vivants d'expression française (140 à ce jour), nous nous consacrons à l'écoute d'une pièce nouvelle lue par un acteur seul à la table. Les pièces sont choisies dans la diversité des styles et des écoles de pensée avec le souci unique d'agir pour que la parole du poète vivant soit le cœur vivant du théâtre. »

José Valverde a fait de cette dernière formule - « Pour que la parole du poète vivant soit le cœur vivant du théâtre » - la devise de son théâtre et fort de ses 388 lectures (au 28 juin 1997), il s'emploie à la suivre sans relâche. L'effet pervers d'une telle régularité est de devoir, à force, proposer des textes de qualité variable... les plus mal reçus desservant inévitablement

l'entreprise toute entière. Ces propositions réclament donc de la part des spectateurs une persévérance, une exigence et une inlassable curiosité.

Théâtre Ouvert, l'association Théâtrales avec "Passerelles" tous les mois au Théâtre du Rond-Point, le Centre National du Théâtre, le Club des auteurs de la SACD ou le Théâtre de proposition¹ tentent tous de suivre la même voie. Celle de la recherche et de la manifestation des auteurs contemporains. Et si tous ceux qui ont les moyens - un lieu et un peu d'argent - les imitaient, nul doute que l'image de la vitalité de l'écriture dramatique évoluerait avantageusement.

Que la réponse à ces invitations soit faible, que la qualité des rencontres soit inégale - cela fait intimement partie de l'entreprise -, que la cause semble d'avance perdue, ne préjugent en rien de l'écho lointain que ces appels sauront produire. S'engager dans la promotion de la lecture, c'est décider une fois pour toutes de privilégier les convictions et d'arrêter des objectifs qui, même s'ils ne sont pas atteints, doivent demeurer l'unique cible. Ce travail de fourmis, ingrat, se heurte à des obstacles pernicieux : sous prétexte d'organiser des rencontres, beaucoup de structures entrent dans un mécanisme qui repose sur un engagement tout aussi obstiné que routinier. Comment, à force de s'épuiser dans des manifestations peu reconnues et peu fréquentées, ne pas se contenter du petit cercle d'initiés en oubliant qu'il faut sans cesse - le dessein l'exige - penser l'extension de la promotion ? Comment persister dans l'espoir quand - en dehors du petit nombre de fidèles - l'indifférence ou l'indisponibilité éloignent l'écrasante majorité de la population ?

L'organisation de rencontres ne peut être une manière de se détourner de ses responsabilités en les assumant mollement. Il ne peut s'agir de donner le change en produisant quelques efforts, en accomplissant le minimum de travail demandé pour se protéger des éventuels reproches : l'organisation d'animations réclame de l'ambition, de l'audace, de l'imagination et de la disponibilité.

L'épuisement, la résignation à la marginalité ou la minimalisation de l'engagement sont souvent le résultat d'un isolement. Parce que l'affluence aux rencontres est faible, parce que les ventes dans le cas d'un libraire ne signalent aucune retombée des rencontres ou des lectures, parce que la presse rechigne à se faire l'écho de ces petites manifestations anecdotiques, chacun dans son coin se replie ou s'étirole. Alors que tous ont le même désir de développer ce type de promotion : éditeurs², diffuseurs, libraires, auteurs, acteurs, metteurs en scène, public. Là encore la notion de réseau devrait pouvoir galvaniser les énergies alors qu'actuellement, le réseau ne fait renforcer les dépendances et les impuissances.

Sur quoi repose en effet le succès de ces rencontres ? Sur la mobilisation des organisateurs potentiels, sur la mobilisation des invités et sur la mobilisation de la population. Pour les deux premiers ingrédients, le réseau, s'il est correctement utilisé, semble une réponse aux exigences de la réussite. Plutôt que de travailler seul dans son pré carré, en compétition plus ou moins ouverte avec ses voisins - l'organisation de rencontres avec une ve-

1. Voir Laurence Bailloux, « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°13, été 1996, p.72-73.

2. Claire David précise : « Publier un texte de théâtre en liaison avec une représentation cela veut dire : des mises en place de livres plus aisées ; une sensibilisation des libraires à la vie culturelle accrue, des demandes de la part de leur clientèle, un intérêt des critiques et des médias, des possibilités "d'animations" conjointes (débat entre les auteurs et les équipes artistiques, réflexions sur une thématique...). Notre attitude est de créer une réelle dynamique du livre au moment de sa sortie. » (« Éditer en liaison avec la représentation » in *Les Etats de la création (théâtre contemporaine II)*, 1995, p.22)

dette de l'écriture ou un acteur connu est parfois un véritable enjeu commercial - , mieux vaudrait réussir à tisser un maillage de points de rencontres qui s'organisent pour faire circuler les manifestations, pour faire circuler l'information annonçant les rencontres. Cela peut aller du réseau de théâtre, de librairies, de bibliothèques qui, pour ces occasions précises, travaillent de concert afin de planifier la tournée d'un auteur ou d'un acteur, à un réseau d'associations qui unissent leurs efforts pour mettre en place des séries de manifestations dans les régions.

L'avantage de la mise en réseau volontaire - assumé, maîtrisé et utilisé - est double : d'une part, intégré au sein d'un ensemble, chaque acteur de ce groupement se sent épaulé, soutenu, responsable et solidaire. Il accède à une certaine reconnaissance étant identifié comme affichant son appartenance spontanée à un réseau, réseau d'autant plus fort et important qu'il fédérera de nombreux éléments. La solitude et ses faiblesses disparaissent au profit de l'effet de groupe, de la puissance de la masse. D'autre part, il est beaucoup plus facile de convaincre des personnalités de participer à une série de manifestations qui leur semblera sérieuse, fructueuse - "rentable" - et qu'ils souhaiteront même encourager, que de les amener à répondre à une invitation ponctuelle à 500 kilomètres de leur domicile dont la seule perspective qu'ils projettent est l'image d'un maigre public et la fatigue inutile occasionnée par ce déplacement.

Les "Fnac" ont bien saisi l'avantage de leur nombre de points de vente : elles disposent d'une force innée de persuasion irremplaçable. En s'unissant - ce que la logique commerciale impose naturellement dans un groupe structuré -, chaque "Fnac" de France peut convaincre un auteur ou un acteur de venir à la rencontre du public dans le cadre d'un itinéraire avantageusement déterminé. L'organisation logistique et l'efficacité du réseau rassurent les interlocuteurs et permettent de réaliser des manifestations qui, sans cette consistance particulière, n'auraient pu exister. La puissance du réseau est là encore irremplaçable.

Reste à savoir dans quelle mesure, chaque libraire, chaque directeur de théâtre, de bibliothèque ou d'école est prêt à travailler avec ses confrères pour faire avancer cette idée. Si le principe de concurrence freine la constitution de réseaux locaux de structures de même nature (réseaux de librairies, d'écoles, de bibliothèques, de théâtres), rien n'empêche a priori la constitution de réseaux nationaux, l'éloignement géographique de chaque nœud du réseau écartant le spectre de la compétition. Sur le plan local, il est tout aussi réaliste d'imaginer des réseaux de points de rencontres de nature différente. Pourquoi dans une même ville une librairie, un établissement d'enseignement, un théâtre, une bibliothèque ne se rassembleraient pas afin d'organiser des rencontres étalées sur une journée avec les mêmes invités ? Le public-cible de chacune de ces rencontres étant différent, la multiplication des manifestations n'est alors plus un inconvénient mais un avantage : l'interlocuteur acceptera beaucoup plus de s'investir dans une série de rendez-vous groupé et cohérent que dans un assemblage confus d'invitations disparates.

La sensibilisation mériterait d'être beaucoup mieux considérée, elle y gagnerait immédiatement en efficacité. Son enjeu dépasse celui de l'animation récréative : elle cristallise en fait la qualité même de l'appréhension des problèmes de la part de chacun des acteurs de la sphère théâtrale. Si une vaste réflexion s'engageait dans le sens d'un enrichissement des formes de manifestations, nul doute que ce serait le signe d'une prise de conscience salutaire et d'une utilisation positive des ressources du réseau. Peut-être les éditeurs, s'ils acceptaient d'étudier des projets de sensibilisation, ouvriraient-ils une nouvelle voie pour la conquête d'un plus

large lectorat. Le dynamisme du marché repose aussi sur les initiatives qu'ils pourraient prendre en s'appuyant sur les autres partenaires plutôt que de les désigner systématiquement comme les responsables de leurs difficultés. A cet égard, les Editions Théâtrales, qui ont provoqué la naissance d'une association destinée à promouvoir la lecture du texte de théâtre, reste la maison d'édition la plus résolue.

1.2.3.6. théâtres et librairies

Si la sensibilisation peut contribuer à conduire le public à franchir plus qu'il ne le fait actuellement les portes des librairies pour acheter des livres de théâtre, il est une autre solution expérimentée depuis de nombreuses années qui s'édifie sur le renversement de la démarche. A défaut de court-circuiter le travail des libraires, comme ils court-circuitent dans quelques cas celui des diffuseurs, les éditeurs bénéficient parfois de l'initiative de théâtres qui acceptent de transformer une partie de leur édifice en librairie. Paraphrasant la formule de Lagardère, ces théâtres pourraient s'exclamer : « si tu ne vas pas au livre de théâtre, c'est le livre de théâtre qui ira à toi. » La stratégie est simple : le public-cible des éditeurs de pièces de théâtre est essentiellement celui qui fréquente les théâtres. La meilleure façon de l'informer et de lui donner l'occasion d'acheter un livre est encore de lui proposer la vente à domicile, c'est-à-dire au théâtre. Jacques Léobold de la librairie Alias, rue Boulard à Paris, s'est installé au Théâtre National de Chaillot pour cette raison : « Les gens, ayant très peu de temps, font rarement la démarche d'aller vers quelque chose, même s'ils en ont un certain besoin. On est tellement sollicité aujourd'hui qu'on oublie facilement un besoin pour passer à un autre. Alors, il faut aller où les gens vont... »¹

L'idée, encore une fois, n'est pas neuve et Jean Vilar, justement à Chaillot, l'avait expérimentée très efficacement en vendant des éditions siglées TNP des textes joués (qui donnaient droit parfois à des photographies ultérieurement envoyées). Ce concept vient d'ailleurs d'être repris par les Editions Théâtrales qui ont créé, en 1997, une collection intitulée "En scène" « pour disposer du texte de la pièce sur les lieux mêmes du théâtre »². Cette déclaration d'intention dit l'importance que les éditeurs accordent aujourd'hui à la distribution dans les théâtres.

Mais implanter une librairie dans un théâtre ne signifie pas seulement tenir un stand de vente les soirs de représentation, il peut s'agir d'ouvrir réellement cinq ou six jours par semaine dans la journée, une véritable boutique. De doubler en quelque sorte le service de vente de billets d'un service de vente de livres. Les théâtres n'ayant ni la compétence, ni souvent les moyens de s'investir seuls dans le développement d'un tel service, quand ils tentent l'aventure, le plus souvent, c'est avec l'aide d'un libraire qui, soit s'établit entièrement dans le théâtre, soit y installe une annexe de sa boutique en acceptant de reverser au théâtre un pourcentage sur les ventes en contrepartie de la gratuité de l'emplacement.

Michel Vinaver concluait, en 1987, que l'expansion du commerce du livre de théâtre devait passer par cette stratégie d'alliance entre la création théâtrale et la librairie : « Au plan local, le facteur déterminant, c'est une symbiose entre la librairie et l'activité théâtrale, un désir réciproque de

1. Michel Vinaver, *Le Compte rendu d'Avignon*, 1987, p.37

2. On y trouve par exemple en 1997 la réédition de *Fin d'été à Baccarat* de Philippe Minyana.

s'épauler mutuellement, la recherche d'une synergie. »¹ Mais cette synergie est loin de se concrétiser. Depuis dix ans, le rapprochement entre théâtres et libraires n'est souvent que timide ou éphémère. Les raisons de cette timidité sont diverses : d'une part, la plupart du temps, la faiblesse des résultats provient du fait que chacun ne dédie pas au projet les moyens de ses ambitions. Le théâtre refuse de céder - ou ne trouve pas la possibilité de le faire² - un espace adéquat - vaste, bien exposé, établi dans le flux de circulation du public, proche des caisses de vente de billets, disposant d'un accès libre - et le libraire n'approvisionne pas toujours ses stocks de manière à offrir diversité³ et quantité. D'autre part, les directeurs de théâtre considèrent cette activité annexe - extérieure à la vie artistique - et ne parviennent pas à l'intégrer réellement dans le projet de l'établissement qui n'a jamais été conçu, à tort, pour accueillir ce type de service. D'autre part enfin, le public de théâtre arrivant souvent au dernier moment pour la représentation et ayant l'habitude de repartir aussi vite pour ne pas prolonger une soirée souvent déjà exceptionnellement longue, ne prend pas le temps de flâner devant les vitrines des librairies. La suppression quasi générale des entractes - comme le déplorait Bernard Dort⁴ - n'arrange rien à la fréquentation des librairies installées dans les théâtres. Quant à l'ouverture dans la journée, devant l'importance des abonnements ou de la réservation par téléphone, rares sont les personnes qui se déplacent pour venir chercher leur billet au théâtre en dehors des soirées de représentation. Et comme il n'est pas entré dans les habitudes de la population de considérer qu'un théâtre peut être ouvert dans la journée et être un objet de visite, il n'est en fait guère rentable de maintenir un stand de vente ouvert du matin au soir et les expériences sont ainsi rarement pérennes.

Comment trouver une solution pour permettre à cette idée de la librairie au théâtre de se développer concrètement ? Là encore, il en va de la mise en commun des efforts, de la volonté solidaire de parier à long terme sur une solution qui nécessite le concours de tous les acteurs : pouvoirs publics, théâtres, libraires, artistes et public. Michel Vinaver, rapportant le cas d'Anne Deren qui s'était installée complètement au Théâtre des Amandiers de Nanterre durant trois ans, soufflait aux directeurs de théâtre une première exigence : « Ce type de jonction librairie/théâtre [...] n'est possible que dans la mesure où le théâtre reconnaît le caractère mixte (à la fois commercial et de service public, de service culturel) de l'entreprise, et dans la mesure où il se solidarise de la librairie financièrement, d'une façon ou d'une autre, en cas de mauvaise saison. Car en fait, le sort de la librairie dépend du succès des spectacles. "Sans aide du théâtre, ce n'est pas possible. Il faut une participation en cas de vaches maigres. L'indépendance absolue est utopique." »⁵ En somme, si le théâtre n'est pas commercialement engagé dans l'affaire, il laisse la librairie s'étioler sans estimer qu'il ait à engager une quelconque responsabilité dans la pérennité de l'activité. Considérant être déjà beau prince en offrant au libraire la possibilité de vendre dans l'enceinte du théâtre et ayant ses propres difficultés à équilibrer ses comptes, il n'accepte pas de s'investir financièrement dans un service auquel il ne se sent pas statutairement lié.

-
- ■ ■ ■
1. Michel Vinaver, *Le Compte rendu d'Avignon*, 1987, p.36
 2. Voir Jacques Léobold : « J'ai pris contact avec Brook pour faire quelque chose aux Bouffes du Nord. A Bobigny également. Mais on a buté, et c'est un problème qu'on rencontre dans beaucoup de théâtres, sur l'absence de place ou d'un emplacement central qui donne ses chances à l'expérience. » (Michel Vinaver, *Le Compte rendu d'Avignon*, 1987, p.38)
 3. Voir Jacques Léobold : « On montre 150 titres. C'est encore trop peu. Avant tout viennent les textes des pièces représentées, il faut que ce soit immédiat. » (Michel Vinaver, *Le Compte rendu d'Avignon*, 1987, p.37-38)
 4. Bernard Dort, « Sans entracte ? » in *La Représentation émancipée*, Actes Sud, 1988, p.101 à 105
 5. Michel Vinaver, *Le Compte rendu d'Avignon*, 1987, p.39

De ce fait, convaincu de l'aspect public du service rendu par les libraires dans les théâtres, Jean-Pierre Engelbach, toujours radical dans ses positions - c'est la force de sa détermination, de ses convictions et de sa cohérence - prône une solution autoritaire de la part des tutelles publiques :

« Les librairies dans les théâtres. Il y en a plus que dans les années du rapport Vina-ver. Mais cela reste la minorité des cas. Cela devrait être obligatoire dans tous les théâtres publics : CDN et scènes nationales. Cela fait partie de la qualité de l'accueil comme le bar, le parking, le vestiaire, les hôtesse... Cela va de la simple table de vente posée à l'entrée de la salle à la vraie librairie ouverte en permanence dans le théâtre (Nanterre du temps de Chéreau). Depuis la fermeture de cette librairie, il n'y en a plus. Toutes les autres formules intermédiaires existent. Celles qui fonctionnent le mieux (comme Bobigny, La Colline, Hérouville, Toulouse, Orléans) sont le résultat d'une collaboration étroite entre le théâtre et un libraire. »¹

Sans doute les pouvoirs publics et les directeurs d'institutions auraient-ils davantage à réfléchir sur cette mission a priori étrangère à l'activité théâtrale et pourtant économiquement et socialement étroitement dépendante de la vie des théâtres. Sans aller systématiquement jusqu'à l'obligation d'une librairie dans chaque théâtre public, peut-être une obligation de partenariat actif avec un libraire peut-elle être envisagée. Sans aller jusqu'à une duplication généralisée de la boutique de la Comédie-Française - à la stratégie marketing hautement discutable... - sans doute est-il possible, grâce à la volonté politique, de faire avancer la synergie sur ce terrain.

Pour ajouter aux expériences encourageantes que relevait Jean-Pierre Engelbach, le cas de la Théâtrothèque du Théâtre de la Digue de Toulouse est à méditer, et à suivre...

« Jean-Pierre et Roseline Montagné ont intégré à un théâtre voué à la création des compagnies professionnelles de Midi-Pyrénées, un centre de documentation de théâtre contemporain. Ce centre est doté d'un fonds de 5 000 titres environ et abonné à une quarantaine de revues spécialisées. C'est le seul centre en région Midi-Pyrénées. Il est soutenu par le CNL, et fonctionne également comme une antenne de la maison Antoine Vitez. Jean-Pierre et Roseline Montagné y ont créé une revue de presse hebdomadaire, des projets de co-édition et travaillent avec des auteurs (Durif, Valetti). 2 800 titres sont empruntés chaque année par des professionnels, étudiants, compagnies de théâtre amateur. »²

Cette expérience de Théâtrothèque réussie est la preuve qu'un espace dédié au livre dans un théâtre peut rencontrer le succès. Il suffirait de prolonger les missions de la Théâtrothèque du Théâtre de la Digue en y adjoignant le service d'une librairie ouverte au grand public pour que se présente là le prototype parfait d'une infrastructure qui devrait, dans les années à venir, être systématiquement expérimentée dans tous les théâtres publics. Un tel outil ne pourrait que favoriser la croissance de la consommation de livres de théâtre.

1.2.3.7. système éducatif

Le système éducatif est un autre partenaire essentiel de la constitution du rapport à la lecture. Il est évident que dans son cursus scolaire, l'enfant puis l'adolescent se forment une attitude à l'égard du livre. Ils en construisent une image, façonnent une relation qui doit beaucoup à la manière dont les enseignants approchent cet objet.

¹. Jean-Pierre Engelbach, « la diffusion des livres (pièces) de théâtre » in Les Etats de la création théâtrale contemporaine II, 1995, p.23

². Philippe Minyana, « Editer : Rapport de la Commission I » in Les Etats de la création théâtrale contemporaine II, 1995, p.20

La lecture et l'étude du texte de théâtre au collège et au lycée se sont longtemps cantonnées aux auteurs classiques. La fameuse et terrible trilogie inépuisable, Corneille, Molière, Racine, assortie de Shakespeare, Marivaux, Beaumarchais, Musset, Hugo. Puis, peu à peu, Tchekhov, Claudel, Garcia Lorca, Brecht, Sartre, Camus, Cocteau, Anouilh, Giraudoux, Beckett, Ionesco ont fait leur entrée. L'étendue du champ est heureusement aujourd'hui d'une autre mesure et l'écriture contemporaine n'est plus ignorée : Koltès par exemple, avec Quai ouest - et non Roberto Zucco jugé trop délicat... - a ainsi figuré au programme des lycéens.

Sans doute, le constat implacable de Michel Vinaver n'est-il plus actuellement aussi juste : « L'Éducation nationale a laissé le théâtre se marginaliser dans les programmes scolaires, ou l'a même laissé disparaître. Or, la pratique scolaire de la lecture de textes de théâtre est le fondement même de tout entreprise de sauvetage de ce secteur de l'édition à long terme. »¹

Mais, si des progrès ont été enregistrés grâce à de multiples initiatives - établissement des programmes, publication de manuels offrant une plus grande part au théâtre, publication de pièces comportant un appareillage critique utile (l'évolution en la matière est immense lorsque se mesure aujourd'hui l'écart entre les publications actuelles - Folio théâtre, "Répliques"² d'Actes Sud, collection malheureusement abandonnée³ - et les feus Classiques Larousse au style suranné et infantilisant) - rares sont les Centres de Documentation et d'Information qui disposent, dans les collèges et les lycées, d'un rayon théâtre conséquent et rares sont les enseignants qui cherchent à confronter les élèves avec l'écriture contemporaine, la jugeant sans doute trop déconcertante.

Pourtant, « Les auteurs contemporains devraient être au programme, affirme Jean-François Gallon, d'autant plus que leurs écrits passionneraient sans doute davantage les élèves que les classiques, trop souvent étudiés sous le mode de la contrainte ! »⁴. Laurence Bailloux ajoute : « On pourrait très tôt initier les élèves au théâtre, dès le primaire ou le secondaire et renforcer les échanges avec l'Éducation nationale, afin que les textes des auteurs vivants puissent être aussi pris en compte dans le cursus scolaire. Pourquoi ne pas aborder dès le primaire un auteur jeune public puis, dans le secondaire, faire alterner l'étude des classiques et celle des contemporains ? »⁵.

Un ensemble de décisions pourrait améliorer la pénétration du théâtre dans le système éducatif : sensibilisation des enseignants, intensification de la présence de l'écriture dramatique dans les programmes, accélération de la publication de titres destinés au public scolaire et aux enseignants ou animateurs culturels, mais aussi et peut-être surtout amélioration de l'approche pédagogique du texte de théâtre. Si la présence du théâtre dans le système scolaire a changé de nature - le théâtre n'y est plus seulement envisagé au titre de la "littérature dramatique" mais de plus en plus comme création scénique mettant à profit les ressources de l'écriture -, il n'en reste pas moins que "l'explication de texte" appliquée au théâtre se borne souvent encore à une étude psychologique des personnages et à quelques mises en va-

1. Michel Vinaver, Le Compte rendu d'Avignon, 1987, p.40

2. Voir Paul Granyte, « Une Nouvelle approche du texte théâtral : *Ecritures dramatiques* et la collection "Répliques", entretien avec Michel Vinaver » in Théâtre/Public, n°114, novembre-décembre 1993, p.4 à 6.

3. Depuis l'abandon de la collection « Répliques », les lecteurs sont en droit d'attendre du ministère de l'Éducation Nationale qu'il honore l'engagement qu'il avait contracté lors du Rapport Vinaver, en soutenant la publication dans une collection de poche de pièces de théâtre du répertoire contemporain.

4. Laurence Bailloux, « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in Du théâtre (la revue), n°13, été 1996, p.74

5. Laurence Bailloux, « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in Du théâtre (la revue), n°13, été 1996, p.75

leur d'un style spécifique (stichomythie...), d'une situation (le personnage caché...), d'une construction de la narration, etc. Alors que les véritables enjeux du théâtre et du texte de théâtre (pêle-mêle : la dialectique vérité/illusion, le rapport scène-salle, les relations entre texte rapporté et texte rapporteur, la question de l'adresse, la mise en scène, la dimension politique et sociale, l'imaginaire du spectateur, la transfiguration du réel...) ne sont que très peu abordés du fait de leur complexité. Or, c'est probablement davantage en mettant en avant les richesses esthétiques vertigineuses du théâtre - quand bien même elles sont ardues - que l'enseignement serait susceptible de développer dans le public scolaire un goût pour la recherche, pour le décodage des signes, pour la mise en perspective intellectuelle et sensible de l'épaisseur de l'art dramatique. De manière générale, parce que le théâtre est ludique (le jeu) et vivant, l'étude du texte de théâtre est trop conçue et présentée, dans le déroulement de l'année, comme une récréation entre deux genres jugés plus austères (roman, poésie). De sorte que d'une part les élèves vivent mal la découverte de textes qui ne correspondent pas à leurs attentes ou à leurs fantasmes (dans lequel la présence essentielle du jeu leur échappe) et que d'autre part les véritables questions ne sont que trop peu soulevées réduisant du même coup chez les élèves l'appréhension de la force de l'écriture dramatique.

Si le système éducatif s'engage avec ses enseignants, ses responsables des directions du ministère, ses responsables des formations professionnelles à réévaluer son rapport à l'art théâtral et à dynamiser les démarches entreprises depuis plusieurs années, nul doute que, pas à pas, le livre de théâtre sortira de sa marginalité pour user de ses attraits spécifiques et devenir un objet de consommation aussi courant chez les adolescents - c'est une lapalissade triviale mais essentielle, c'est-à-dire chez les futurs adultes - que le roman.

Il faut ajouter que le système éducatif ne se borne pas à la scolarité des enfants et des adolescents. Ce que l'on appelle désormais la formation - pour les adultes - n'est autre qu'une forme d'éducation (conduire vers quelque chose). Les professionnels, les enseignants, les animateurs culturels bénéficiant d'une éducation spécifique au texte de théâtre, parviendraient, de l'intérieur, lorsqu'ils sont en situation d'enseignement ou de réflexion pédagogique collective, à dynamiser peu à peu l'ensemble du système éducatif. Des initiatives prise ça et là - l'association Théâtrales et ses stages de sensibilisation "Lire le théâtre contemporain", les feus ateliers "Théâtre en changement" de Beaubourg, l'Académie expérimentale des Théâtres ou des stages animés par des auteurs dans les Conservatoires ou les écoles¹ - vont en ce sens et manifestent un réel besoin de faire circuler une nouvelle approche du texte de théâtre, débarrassée des oripeaux de l'archaïque littérature dramatique.

1.2.3.8. médias

Plus influents à court terme sans doute que le système éducatif, les médias jouent un rôle primordial dans la stimulation de la lecture et dans les choix du public. Le poids des informations et des jugements véhiculés par la sphère médiatique est colossal tant dans le comportement des lecteurs potentiels que dans celui des artistes, des pouvoirs publics ou du système édu-

¹ Voir Laurence Bailloux, « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine (2^e partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°13, été 1996, p.75.

catif. Un auteur reconnu par la presse ressent immédiatement les effets d'un tel soutien, dans ses rapports aux metteurs en scène ou au pouvoir politique comme dans son écho auprès du grand public. D'autant que les élus sont rares et que la maigreur de l'information lui donne beaucoup de prix.

Sans revenir sur l'ambiguïté de nature du texte de théâtre, son identité l'a, depuis quelques dizaines d'années, éloigné des rubriques littéraires des quotidiens, des hebdomadaires ou des mensuels... alors que l'histoire de la critique dramatique a pourtant été essentiellement marquée par des batailles autour de l'écriture. La presse s'est détournée du texte de théâtre à mesure que les lecteurs l'ont boudé et que les éditeurs l'ont abandonné. Histoire de poule et d'œuf...¹ Il est bien difficile de déterminer quel phénomène a entraîné les autres ou même si l'origine est intrinsèque à l'histoire esthétique de l'écriture théâtrale. Au bout du chemin, l'histoire retient cette lente érosion de l'intérêt pour le livre de théâtre, manifestée avec une force particulière dans le traitement par les médias des pièces éditées. Depuis les alarmes déclenchées par le Rapport Vinaver, les critiques dramatiques font plus l'effort de signaler l'existence d'un ouvrage ; les revues spécialisées ont toutes, désormais, leur rubrique bibliographique. Mais le cri de colère poussé par les diffuseurs en 1987, n'est encore pas anachronique : « On se donne un mal de chiens pour que le livre soit en place dans les librairies le jour de la première ; on le donne aux journalistes... Le lendemain, critique dithyrambique sur le spectacle ; mais pas une ligne disant : le texte est édité chez Untel. On a l'impression que les journalistes de théâtre déchoiraient de leur noble condition à informer qu'il y a un texte. Au *Monde des Livres*, on vous dira : "C'est du théâtre, ils n'ont qu'à en parler dans la rubrique Théâtre." Mais à la rubrique Théâtre, quand voit-on un compte rendu se terminer par "Edition Une telle" ? »² Réponse : rarement. Beaucoup trop rarement encore. La presse n'accomplit que peu sa stricte fonction d'information. La presse radiotélévisée en particulier. Le désert intégral en la matière en est caricatural.

Devant autant de dédain pour ce type de renseignement fourni à l'auditeur/télespectateur, on ne peut que diagnostiquer dans le corps médiatique d'une part une absence totale de réflexion autour des enjeux de l'édition et d'évaluation des périls que connaît cette dernière, et d'autre part un rapport de force écrasant le livre sous une chape de silence. L'existence du livre n'intéressant - immédiatement et potentiellement - que peu de public, cette information ne vaut rien. Elle ne bénéficie d'aucune cotation sur le terrain de la négociation médiatique. Du coup, les médias estiment n'avoir aucun devoir à son égard : ni en regard du public, ni en regard des auteurs et des éditeurs. Ni en regard du public : la sacro-sainte mission d'information n'est le plus souvent qu'une grande mascarade ; quand l'information n'est pas jugée plaisante à consommer ou paraît ne pas concerner suffisamment d'individus, les médias épargnent joyeusement le con-

1. Voir Michel Vinaver : « Comment ne pas s'interroger sur la raison pour laquelle Bernard Pivot, et il n'est pas le seul, ne sent "aucun frémissement" ? De la poule et de l'œuf, qui vient d'abord ? Pour qu'il y ait un frémissement, ne faut-il pas qu'il y ait information. L'œuf, la poule... Qu'est-ce qui est la cause, qu'est-ce qui est l'effet ? Un cercle vicieux s'est formé, dans lequel la littérature théâtrale tourne sans en trouver pour l'instant la sortie. D'une part, son exclusion des médias, admettons-le est l'effet d'un ensemble de causes dont :

- une faible demande de la part du public,
- la substitution du metteur en scène à l'auteur en tant que figure médiatique
- la faible proportion (sous réserve d'inventaire) de pièces que j'appelle autonomes littérairement.

D'une part, ce bannissement hors du champ de l'information devient la cause de l'aggravation de ces causes. Et ainsi l'effet devient la cause, et la cause devient l'effet, et ainsi va l'édition théâtrale vers l'extinction... » (*Le Compte rendu d'Avignon*, 1987, p.54-55).

2. Michel Vinaver, *Le Compte rendu d'Avignon*, 1987, p.44-45

sommateur. Ni en regard des auteurs et des éditeurs : ceux-ci n'ont en effet, en réponse, aucune arme, aucun pouvoir coercitif à l'encontre des médias du fait de l'extrême faiblesse de leur notoriété. Quel média regretterait de ne plus recevoir les confidences d'un auteur ? Quelle radio, quel journal déploreraient d'être boycottés par un éditeur de théâtre et son service de presse ?

Lorsque la fonction d'information est assumée en dessous du niveau minimal, il va de soi que, en ce qui concerne la fonction critique, la situation est encore plus radicale. Si l'information est rare, le commentaire rigoureusement consacré à un texte, lui, est exceptionnel. En dehors des grandes œuvres classiques ou modernes, la présentation un peu étoffée d'un texte ne survient jamais qu'à l'occasion d'une mise en scène, et si l'article interroge l'écriture, il ne le fait implicitement qu'à la lumière de ce que la mise en scène a bien voulu laisser entendre de la pièce (d'où l'extrême précaution que les auteurs prennent souvent à choisir l'équipe qui créera le texte). Quant aux textes contemporains édités sans être immédiatement joués, la critique, d'effacée, devient tout simplement inexistante. Seules quelques revues de théâtre font un réel travail de lecture des textes contemporains qui échappe largement au grand public. Quel journal, quel critique bénéficiant d'une réelle audience peuvent se targuer, ces dernières années, d'avoir défendu avec ferveur un auteur vivant ? L'activité critique - à laquelle sera consacrée une partie de cette étude - ne s'exerce plus aujourd'hui comme elle pouvait parfois s'exercer à l'époque de Jacques Lemaire. Les engagements personnels se font rares. Quant à l'argument qui consiste à prétendre que la qualité de l'écriture contemporaine ne sait pas susciter de telles réactions, il élude le véritable débat argumentaire. Lorsque les auteurs meurent, les défenseurs se mobilisent : preuve en est donc que des écritures fraîches sont susceptibles de provoquer de véritables engouements (voir pour Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce et Didier-Georges Gabily) ! Tant qu'un auteur est vivant, chacun reste prudent. Quand il est mort, la mode, le regret de ne pas s'être engagé à ses côtés plus tôt, la lecture (tout simplement ! : la mort entraîne à lire l'œuvre placée ponctuellement sous les feux de l'actualité) déclenchent les vivas que l'auteur aurait préféré entendre *en direct*.

Cette démission des médias quant à l'information et à la critique des pièces de théâtre est extrêmement dommageable. Elle laisse, par ce manque de curiosité et de responsabilisation, le champ ouvert à l'emprise totale des metteurs en scène sur le sort de l'écriture théâtrale. En dehors de ce que montent les metteurs en scène, malgré le travail éventuel d'éditeurs audacieux, rien ne pourra émerger : ni les textes eux-mêmes, ni les débats qu'ils seraient susceptibles d'engendrer s'ils étaient lus et interrogés. La remarque de Christian Schiavetti (voir entretien 8 en annexes p.3-92) est à cet égard significative. S'élevant contre le manque de cohérence des politiques éditoriales des éditeurs de théâtre, il déclarait : « Le fait d'écrire aujourd'hui est pratiquement suffisant pour entrer dans le cadre de cette politique. Je trouve ça dangereux. » Il en oubliait ainsi que pour être édité, il ne suffit souvent pas d'écrire, il faut aussi être joué... N'étant pas joué, l'auteur édité aura un temps au moins le plaisir de croire qu'il s'offre. Mais l'indifférence des médias aura tôt fait de lui rappeler que, malgré l'édition, le manque de courage et d'appétit des journalistes subordonne l'existence réelle d'une écriture dans la sphère théâtrale à sa mise en scène. « Dans les années cinquante, l'auteur était reconnu en tant que tel, depuis les années soixante-

dix, il ne peut plus être reconnu qu'en passant par le canal d'un metteur en scène. »¹

Il n'est pas interdit de rêver à une presse qui, malgré l'éventuel - et, dans la situation actuelle de l'art théâtre, probable - faible intérêt que cela pourrait susciter dans le public, alimenterait de ses chroniques le débat sur l'écriture dramatique contemporaine en interrogeant les auteurs, en critiquant leurs œuvres, en provoquant la lecture et les réactions qu'elle ne manquera pas de susciter ici et là. Il n'est pas interdit de rêver à des médias qui dynamiseraient le circuit de l'œuvre éditée, qui s'impliqueraient avec volontarisme et responsabilité, dans la grande aventure toujours recommandée du verbe en attente de profération.

En attendant, dans la réalité du réseau actuel, les éditeurs sont confrontés à une passivité retorse des relais dont la mission devrait être précisément de les placer au cœur de l'activité sociale.

Peut-être les médias réagiraient-ils autrement s'ils sentaient, chez les artistes de la scène, une réelle volonté de mettre en valeur la vie des œuvres éditées, mais, de ce côté-là également, l'ère de la promotion n'est pas encore venue.

« La publication de textes de théâtre n'est pas - contrairement à ce que l'on pourrait croire entre nous - pour les gens de théâtre : oubli de la mention de la parution dans les dossiers de presse, sur les affiches, sur tous les documents relatifs aux spectacles et plaquettes de saison dans au moins 2/3 des cas, ignorance que la publication peut exister ou que l'auteur a publié d'autres ouvrages (pas de références bibliographiques)... »²

Le constat de Claire David peut se vérifier aisément. Ni les plaquettes, ni les dossiers de presse, ni les bibles distribuées aux spectateurs n'offrent d'espace conséquent au recensement de l'œuvre d'un auteur. Comme s'il s'agissait d'un geste superflu, d'une excroissance déplacée, disgracieuse, comme si l'invitation à la lecture pliait devant la culpabilité - "surtout ne pas faire honte à l'autre qui ne lit pas plus que soi" - et le renoncement - "ça ne servira à rien".

■ ■ ■ ■ ■

Parce que peu de réflexes salutaires viennent soutenir l'écriture, parce que peu de partenaires du réseau consentent à jouer un rôle actif dans le chemin du texte de théâtre, l'avenir de l'édition théâtrale est aujourd'hui toujours incertain. Malgré les efforts des pouvoirs publics, malgré un regain d'intérêt de la part des auteurs et des artistes de la scène pour la mise en livre des textes, l'économie de l'édition reste fragile et tant que la consommation ne parviendra pas à un atteindre un niveau satisfaisant, la pérennité de ces entreprises ne pourra être assurée.

Michel Vinaver insistait dans son rapport sur la mécanique implacable du cercle vicieux qui peut schématiquement s'explicitier ainsi : pas de pu-

■ ■ ■ ■ ■

¹. Jacques-Pierre Amette cité par Laurence Baïlloux dans « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°12, printemps 1996, p.67.
². Claire David, « Éditer en liaison avec la représentation » in *Les Etats de la création théâtrale contemporaine II*, 1995, p.21

blic, pas de rentabilité, pas de rentabilité, pas d'audace éditoriale, pas d'audace éditoriale, pas de débat, pas de débat, pas d'attention, pas d'attention, pas de promotion, pas de promotion, pas de public, etc. En plusieurs points de cet engrenage, l'effet tente d'être jugulé au bénéfice d'un événement susceptible de renverser le sens de la mécanique : les aides publiques encouragent l'audace éditoriale en dépassant la contrainte de la faiblesse de la consommation, les expériences de librairies dans les théâtres, comme beaucoup d'autres, tentent de stimuler la consommation pour assainir l'économie de l'édition... Si, en un point, la mécanique se brise, l'édition retrouvera - comme elle semble le faire depuis quelques années - une certaine combativité, voire un esprit de concurrence.

La concurrence, dans l'édition, devrait se traduire par un débat esthétique tonifiant, chaque maison défendant une voie pour l'écriture. Cette compétition au service de la vitalité de l'écriture pourrait se bâtir sur un paysage éditorial clairement tracé, marqué par des oppositions, par des points de vue divergents. Le flou actuel de la nébuleuse éditoriale témoigne de fait de l'extrême fragilité du marché : chaque maison d'édition, sans chercher à définir un chemin construit et militant - la défense d'une esthétique -, répond au coup par coup à des désirs hétéroclites en espérant toucher des publics variés et renforcer ainsi son développement commercial. Dépendante des réponses aux appels qu'elle lance avec insistance en direction de la SACD, des imprimeurs, des diffuseurs, des libraires, des théâtres, des bibliothèques, du système éducatif, des médias et des pouvoirs publics, l'édition oublie trop sans doute de renforcer ses propres initiatives à l'intérieur du réseau de partenaires, notamment en ce qui concerne sa ligne éditoriale. Consciente de ses faiblesses, choquée du manque fréquent de responsabilité de ses interlocuteurs, elle se replie et ne lance pas assez, sur le plan du débat d'esthétique, d'impulsions régénératrices alors qu'elle joue précisément, dans le cercle vicieux déjà évoqué, un rôle prépondérant. Déterminante dans la qualité des questionnements qui tentent, depuis de nombreuses années, de surgir de cette masse protéiforme d'écritures, l'édition est stimulation et ne doit pas, sous prétexte qu'elle se sent isolée et en attente de secours, différer cette fonction initiatrice.

Actes Sud, dans cet esprit, a choisi de promouvoir une revue de théâtre, Du théâtre (la revue). Mais peut-on déceler dans ce périodique une position manifeste en matière d'écriture dans le débat esthétique attendu ? Des idées affleurent, des paroles émergent, mais quelles conséquences sur la politique éditoriale de la maison ? Quelle radicalité ? Quelle structuration du champ dramatique Actes Sud a-t-elle accomplie en s'engageant dans cette publication ? Si la radicalité fait peur, évoquant des démons sectaires, le manque d'esprit revendicatif devrait tout autant effrayer dès lors qu'il devient synonyme d'abandon d'identité, d'idées, de convictions, de désirs.

Sans vouloir défendre à tout prix certaines écritures contre d'autres, les éditeurs auraient intérêt - pour leur santé, pour les auteurs, pour le public, pour la scène - à devenir les vecteurs d'une pensée affirmée du théâtre afin qu'elle soit plus fortement encore mise en question, dans une joyeuse lutte des formes.

■ ■ ■ ■ ■

Tout en conservant les fonctions essentielles qui leur sont attachées, l'auteur et son œuvre ont vu leur situation défavorablement évoluer au sein de la sphère théâtrale. Impulsion essentielle au renouvellement et à la vitalité de l'art dramatique, l'écriture nouvelle, peu diffusée, peu interrogée, a progressivement cédé la place au profit de partenaires plus directement impliqués dans les réalités économiques de l'intégration sociale du théâtre. Directeurs et metteurs en scène ont décidé, pour des raisons esthétiques, idéologiques et financières, de moins faire confiance à l'œuvre naissante pour se reporter sur les pièces du répertoire ou pour abandonner le texte, et de médiatiser de plus en plus en plus le travail scénique qui a réussi, au cours de ce siècle, à gagner une indépendance légitime.

Délaissée, l'écriture dramatique contemporaine a dû peu à peu être soutenue "artificiellement" - grâce à l'intervention (subventions, mesures incitatives ou coercitives) des pouvoirs publics en direction des auteurs, des artistes de la scène, des éditeurs, des libraires, du système éducatif, des bibliothèques - pour parvenir à maintenir quelques auteurs, peu rémunérés, dans le sillage de leurs désirs de théâtre. L'auteur comme l'éditeur, placés sous perfusion, demeurent encore en attente de soins, alors qu'il serait souvent préférable qu'ils dynamisent eux-mêmes un système qui leur est défavorable, en introduisant des propositions ou en initiant des aventures susceptibles de leur redonner la main. Selon l'expression de Laurence Bailloux, « de sollicité [l'auteur est devenu] solliciteur »¹, au risque de menacer la portée même de son travail qui, trop souvent, a tendance à se réduire à une réponse en forme d'appel, contingentée par le marché de la demande de textes, lui-même construit par des metteurs en scène plutôt enclins à élire les pièces économes et peu provocantes.

« L'écrivain de théâtre d'aujourd'hui est largement façonné par les composantes suivantes. Il est à la fois l'enfant et la victime de la révolution qui a donné le pouvoir au metteur en scène. Il est là dans une situation d'assujettissement. Et, passées au crible de la mise en scène, ses pièces généralement fragiles sont souvent adaptées, malaxées, défigurées. L'auteur n'est plus le dieu sacré. C'est un ouvrier, l'ouvrier spécialisé du théâtre. »²

La perte de puissance de l'auteur que Jean-Pierre Thibaudat exprime avec force, l'a effectivement, dans la majorité des cas, conduit soit vers un calibrage atrophié, soit vers une révolte acharnée.

Ainsi, soit l'auteur offre des pièces trop sages pour infléchir radicalement la tendance (confortable) des juges (metteurs en scène, directeurs, éditeurs, critiques, membres des comités de lecture) à se réfugier dans le désintérêt ou le mépris, soit il provoque un rejet motivé par une incapacité du lecteur ou de l'auditeur à circonscrire les limites d'un objet d'art déroutant : « Les textes contemporains sont-ils trop difficile à appréhender ? C'est vrai, dit Philippe Minyana, que « les professionnels, comme sans doute le public, manquent de repères par rapport à l'écriture contemporaine, qu'ils ne savent pas comment l'aborder ». Cela est d'autant plus vrai que l'on manque d'un appareil critique qui pourrait aiguiller ou éclairer. »³ En fait, aujourd'hui, le public - professionnel et populaire - se retrouve dans la situation des spectateurs de Ionesco ou de Beckett au début des années cinquante. La radicalité de ces nouvelles écritures étonne et insupporte ceux qui voudraient que l'œuvre d'art réponde éternellement aux mêmes lois.

1. Laurence Bailloux, « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°12, printemps 1996, p.67

2. Jean-Pierre Thibaudat, « Tribulations de l'écriture dramatique en France » in *Le Théâtre français*, Ministère des Affaires étrangères, 1994, p.23

3. Laurence Bailloux, « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°12, printemps 1996, p.59

Ceux-là oublient que le débat esthétique se produit souvent par à-coups, par réactions, par oppositions franches, comme si, après avoir digéré une révolution formelle majeure, au bout de quelques années - ou quelques dizaines d'années -, un deuil s'effectuait - la décantation de la surprise, l'épuisement du plaisir, l'extinction du désir - de manière à ouvrir la voie d'une nouvelle exploration.

« L'auteur - et c'est là un phénomène très français - doit toujours s'inscrire en rupture avec tout ce qui s'est fait avant lui. S'il n'est que le passeur d'une tradition, il n'est pas consacré, alors que la littérature russe *a contrario* s'inscrit dans une continuité, une réécriture de la tradition », analyse André Markowicz. « Pour être consacré auteur, il faut qu'il y ait quelque chose de nouveau, de spectaculaire immédiatement », confirme Jacques-Pierre Amette. »¹

Ainsi, lorsque l'auteur cesse d'écrire des pièces qui collent trop directement à la demande économique, sociale, idéologique et artistique des metteurs en scène et des directeurs de théâtre, il entre dans une forme d'expression qui échappe aux carcans de l'habitude, qui défie les conceptions parfois archaïques des artistes de la scène. Du coup, en abandonnant son rôle pesant d'humble solliciteur, l'auteur reprend ses fonctions de stimulateur esthétique au risque d'être rejeté, devant les inerties d'un système de production implosif, par ceux-là même qui devraient l'accueillir avec soulagement :

« Pour Philippe Minyana, il y a inadéquation entre leurs attentes et l'écriture contemporaine. « Les metteurs en scène installés sont encore trop attachés au réalisme, alors que les auteurs dramatiques en France, aujourd'hui, sont plus proches des poètes que des dialoguistes ou des scénaristes. Les auteurs contemporains travaillent davantage la langue, sa musicalité. Ils s'inscrivent en porte à faux avec le théâtre romantique ou le théâtre à message. » Il y a de grandes résistances à faire évoluer la grammaire théâtrale. »²

Si un frémissement se fait indubitablement sentir depuis le début des années quatre-vingt-dix, c'est sans doute que l'interrogation sur l'écriture dramatique (tant du point de vue des auteurs, que des metteurs en scène, des critiques ou du public) se trouve à une époque charnière, synthèse fugitive entre le deuil des écritures révolutionnaires passées (années cinquante), les leçons tirées d'une émancipation de la mise en scène (années soixante et soixante-dix) et le rejet des paradoxes des années quatre-vingt : productions luxueuses de classiques et paupérisation des productions d'œuvres contemporaines économiquement calibrées. Chacun, en résumé, s'accorde plus ou moins désormais à penser qu'il est possible de continuer à écrire du théâtre après Beckett, qu'il n'est plus possible d'écrire des pièces qui intègrent déjà la mise en scène, qu'il s'agit de proposer une résistance à la scène qui se résoudra dans la représentation, que l'écriture est poétique, que le théâtre n'est pas qu'un art du verbe, qu'il est suicidaire à long terme de se cantonner à des formes sages et peu impulsives simplement pour être joué à tout prix et que, malgré tous les obstacles, l'écriture dramatique contemporaine semble en pleine expansion.

C'est cette synthèse peu à peu admise par l'ensemble des partenaires qui va probablement entraîner, dans les années à venir, une accélération du développement encore trop timide de la présence sur les scènes française et dans les librairies de textes contemporains.

Le plus grand obstacle n'est en fait ni économique, ni institutionnel, ni politique, ni médiatique - même s'il ne s'agit pas de minimiser tous ces

1. Laurence Bailloux, « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°12, printemps 1996, p.65
 2. Laurence Bailloux, « L'auteur et le théâtre : au cœur du drame (1^{re} partie) » in *Du théâtre (la revue)*, n°12, printemps 1996, p.68

types d'entraves -, il est avant tout esthétique. Dans un monde qui parvient de plus en plus difficilement - malgré la multiplication des moyens de communication - à débattre longuement et profondément - le culte de la culture zapping et de la rentabilité immédiate -, les questions esthétiques restent en suspens, comme hypnotisées par l'effervescence de la surproduction, le défilement des images, des spectacles, des annonces, des palmarès, comme figées par l'accélération du regard hypersollicité. Les textes s'empilent, se bousculent dans le prétoire au point de produire une cacophonie étrange dont ne ressortent que quelques éclats d'idées que le spectateur éberlué s'épuise à assembler sans résultat. L'articulation du débat cale devant l'amphigourique assemblée des textes contemporains.

Parce qu'il n'existe aucun courant esthétique clairement discernable, aucune école d'écriture clairement revendiquée (comme ce fut le cas à d'autres époques), la grande tribu des auteurs livre une à une ses œuvres hétéroclites sans réussir à offrir au public en difficulté de clés efficaces. « Il n'y a pas d'écoles d'écriture dramatique, explique Jean-Pierre Miquel, pour la bonne raison que toutes les formes de dramaturgie sont aujourd'hui possibles, et que c'est le prix de la liberté de création. »¹ Parce que tout est possible, parce que les dominations de courants esthétiques ont éclaté, il reste un paysage débridé, anarchique, à la fois avec et sans rythmes, avec et sans fractures, avec et sans aspérités. Un paysage sauvage, une jungle qui fascine autant qu'elle effraie. Un labyrinthe à la recherche d'un Dédale moderne dirait Daniel Lemahieu :

« L'écriture divise parce qu'elle est divisée, morcelée, fragmentée. Finis les codes. Finis les carcans? Finies les règles de composition dramatique. Une grande liberté règne dans l'écriture contemporaine, au risque de nous perdre. Trop de liberté engendre la confusion. Il est, cependant, bon de se plonger dans ce labyrinthe des écrits et des formes. Cela nous donne un petit air de Dédale. Mais un Dédale moderne, qui parviendrait, enfin, à dominer sa propre construction diabolique et serait capable, pour lui-même, de tirer un fil qui le conduise vers le plaisir du texte. Chaque pièce contemporaine attend en effet son Dédale capable de déchiffrer l'énigme, de dévoiler l'inouï et de les offrir en partage. Et ce Dédale, c'est vous. »²

« Dullin, note Charles Charras, regrettait qu'il n'y ait pas d'endroit où les auteurs dramatiques puissent apprendre leur métier. Il avait raison. »³ Faut-il considérer qu'il est nécessaire de développer les écoles d'écriture pour permettre de mieux charpenter l'aventure de chaque nouvel adepte de la plume, ou faut-il se réjouir de cette liberté qui flirte inévitablement avec un fantasme de virginité ? A trop vouloir renoncer aux idéologies sectaires, ceux qui cherchent continûment à échapper à tout apprentissage pour préserver leur fragile potentiel artistique, misent inconsciemment sur une idée angélique de l'artiste, sur une conception archaïque de la main bénie des dieux. Même si l'école ne donne aucun talent, elle forge les esprits - la quête esthétique est philosophique et intellectuelle autant que sensible -, et permet d'identifier les outils. L'école est un terrain de reconnaissance et d'expérimentation qui, lorsqu'elle est ouverte et généreuse, non seulement ne castré pas les êtres inspirés mais les pousse au contraire vers davantage d'exigence et d'ambition. Elle est aussi le terrain de formation des futurs lecteurs, une aire privilégiée pour trouver et tirer le fil.

1 . Jean-Pierre Miquel, « Quelques remarques » in *Cahiers de la Comédie-Française*, n°19, printemps 1996, p.42

2 . Daniel Lemahieu, « Écritures dramatique contemporaines : mode d'emploi » in *Atlantiques* (revue du Centre Régional des Lettres d'Aquitaine), n°106, février 1995, p.3

3 . Charles Charras, *Mon mot à dire*, Librairie Nizet (Théâtre en mémoire(s)), 1995, p.101

Le développement considérable des ateliers d'écriture dirigés par des écrivains¹ laisse à penser que dans quelques années, un travail souterrain aura été peu à peu réalisé afin de parvenir à dessiner plus profondément des délimitations, des repères destinés à permettre une meilleure lecture, une meilleure pratique des textes contemporains. Des repères qui ne soient pas des cases préformatées susceptibles de satisfaire les esprits étroits et normés, mais capables - simplement - d'inviter à franchir le premier pas sans être persuadé que "ce n'est pas pour moi".

Non seulement ces ateliers sont l'indispensable espace de remise en question des certitudes esthétiques, mais ils forment de nouveaux lecteurs aux sens aiguisés, aux convictions argumentées. Ils structurent le regard et, au risque - mineur - d'endoctriner, façonnent un nouvel appétit d'écriture, plus clairvoyant, plus sélectif, plus polémiste. Bien sûr, la portée de ses ateliers encore trop parcimonieusement introduits au collège, au lycée, à l'université ou dans les écoles de théâtres peut paraître dérisoire, mais ils sont incontestablement le signe d'un regain d'intérêt pour la formation, donc pour l'esprit critique.

C'est de la naissance de cet esprit critique que surgira la capacité de mieux appréhender la multitude des productions trop souvent livrées en pâture à un public mal préparé et peu disponible. Si, dans cette double jungle, marquée par l'affluence opportune mais concurrentielle des traductions et par la proposition massive de manuscrits qui empêche « de "faire un événement" de la création d'une pièce nouvelle, qui se trouve noyée dans une si extraordinaire surproduction »², chacun, peu à peu, à sa mesure, réussit à se repérer, l'écriture dramatique parviendra à s'affranchir du culte consolateur de la liberté de création pour entrer dans une ère de revendications esthétiques.

Paradoxalement, le plus grand ennemi de la découverte des textes contemporains, c'est l'extraordinaire foisonnement qui tourne les têtes sans jamais chercher à donner les pistes d'une lecture cohérente de cet ensemble informel. Privé de marques identificatrices, le public erre dans un dédale de noms, dans un amoncellement de formes qui donne du théâtre contemporain une image plus proche d'un grand inventaire brouillon que d'une quête réfléchie et essentielle. Il faudrait en fait parvenir à ne se priver ni de cette

1. Voir les passionnés n°99 et n°109 de *Théâtre/Public* qui rendent compte des Ateliers "Auteurs en direct" et "Théâtre(s) en direct" organisés par la Maison du Geste et de l'Image.

2. Voir Jean-Pierre Miquel : « On ne peut réduire la question [du manque de circulation des textes contemporains] à une négligence des directeurs de secteur public ou du secteur privé, ou bien à un désintérêt des acteurs ou des metteurs en scène. La situation est beaucoup plus complexe, et la comparaison mythique avec les années d'après-guerre ne tient pas. L'environnement a beaucoup trop changé. Il faut tenir compte d'un tableau d'ensemble qui comprend des éléments de toute nature.

Tout d'abord, *la mondialisation du répertoire*. On joue en France une grande quantité de pièces étrangères, de toutes origines. Les traductions abondent, et ces œuvres entrent donc en concurrence avec les œuvres françaises, à nouveauté égale.

Ensuite, *l'inflation de salles de théâtre*. Voilà un paradoxe apparent. Cela vaut pour Paris comme pour la province. Malgré la disparition des fameux petits théâtres de la rive gauche parisienne (Noctambules, Quartier Latin, Lutèce, Babylone et quelques autres), la multiplication des salles a été spectaculaire puisque l'on arrive à 130 salles et 200 pièces jouées la même semaine en région parisienne (*FigaroScope* du 15 novembre 1995), pour une quarantaine de théâtres après la guerre (constat de Jean Vilar en 1946 dans *De la tradition théâtrale*). Et il n'y a plus une petite ville en France qui n'ait aujourd'hui son théâtre. Autant on peut se réjouir d'une telle activité, autant il est difficile aujourd'hui de "faire un événement" de la création d'une pièce nouvelle, qui se trouve noyée dans une si extraordinaire surproduction. [...] » (« Quelques remarques » in *Cahiers de la Comédie-Française*, n°19, printemps 1996, p.39)

Concernant la concurrence des traductions, il a toujours été implicite, dans cette étude, que le texte de théâtre contemporain pouvait tout aussi bien être une œuvre originale française qu'une traduction d'un texte étranger inédit en français. Le travail considérable effectué par des découvreurs et des traducteurs (aidés par la DTS) a heureusement permis à de nombreuses œuvres étrangères de parvenir plus facilement à rencontrer le peuple français, tout comme les pièces françaises franchissent de mieux en mieux les frontières de l'hexagone (grâce, entre autres, à l'Ubu Repertory Theater de New York, à l'AFAA, à la Maison Antoine Vitez de Montpellier et à la sous-direction du Livre du ministère des Affaires étrangères). Mais cette situation, esthétiquement extrêmement bénéfique, n'a effectivement fait, comme le souligne Jean-Pierre Miquel, que renforcer le développement du volume de textes nouveaux proposés aux metteurs en scène et aux directeurs de théâtre.

abondance joyeuse et salutaire ni du sens de cette richesse. L'une et l'autre étant indispensables à la qualité des questions esthétiques dont sauront s'emparer les auteurs d'aujourd'hui.

Il s'agit bien de renoncer à l'aléatoire pour rechercher une signification. Lorsque Jean-Pierre Miquel écrit : « Aucune structure imposée ne remplacera la rencontre aléatoire entre un texte écrit et un homme (ou une femme) de spectacle. De cette rencontre naîtra une production, qui aura des suites ou pas. Le hasard, au théâtre particulièrement, joue un grand rôle. C'est par hasard qu'un ami commun m'a apporté un jour un manuscrit de Louis Calaferte. C'est par hasard que j'ai connu Jean-Claude Grumberg sur un tournage de téléfilm où nous étions tous deux acteurs, alors que ses pièces n'avaient encore jamais été jouées. On pourrait citer mille exemples de ces hasards qui font parfois bien les choses. », il donne au hasard un rôle primordial fâcheux. Sans doute les rencontres ne se programment-elles pas, sans doute les trouvailles ne sont-elles pas prévisibles, il n'empêche que ce culte du hasard repose en fait insidieusement sur un abandon du sens. En plaçant le hasard au centre de l'activité théâtrale, il nie en partie - et c'est déjà trop - la profonde nécessité de la raison dans la démarche artistique. Si la rencontre est hasardeuse, la détermination à s'engager dans la création doit, elle, être raisonnée. Quand bien même cette raison ne se découvrirait qu'au fil de l'expérimentation, elle doit, à un moment, surgir pour imprimer un sens sinon directement transmissible au spectateur du moins déterminant pour sa réception et son travail intérieur. S'affranchir de toute revendication du sens, c'est se perdre dans le mythe de l'artiste insouciant, dilettante, enchanté.

Le public, au fond, n'a que faire des coups de foudre amoureux, des rencontres aléatoires, il espère, dans les travées du théâtre, recueillir une émotion, une "idée-théâtre" qui va le nourrir, le transporter, le confronter à son humanité. Le sens de la représentation, s'il est clairement postulé par le metteur en scène et l'auteur, l'aidera à s'enquérir de cette conjonction intime. Le coup de foudre, l'affectivité exacerbée, il la concède à la télévision, au spectaculaire télévisuel, ce qu'il attend ardemment du théâtre est autre.

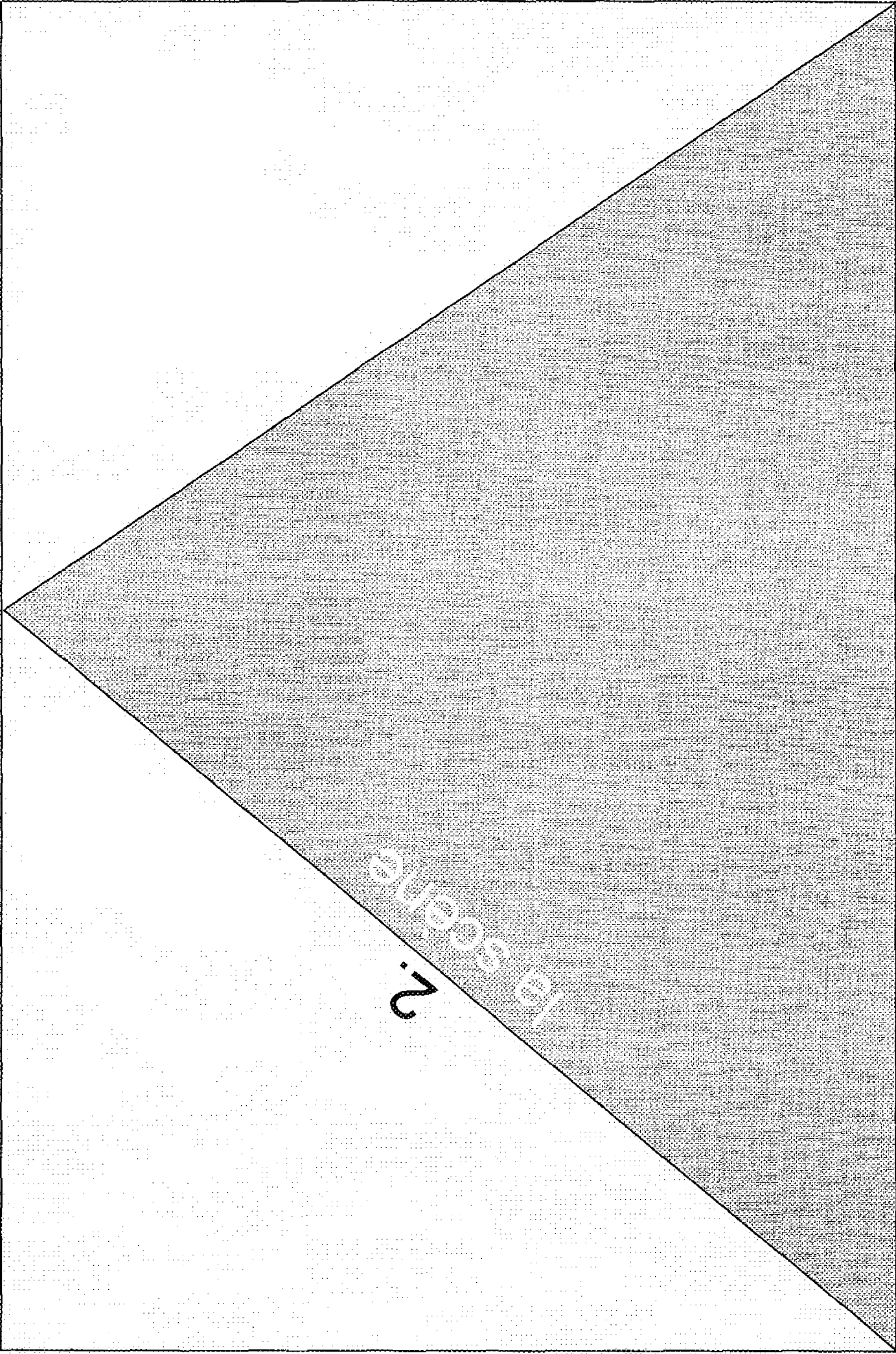
C'est en dernier ressort le public qui accomplira, secrètement, le parcours de l'écriture. Trop souvent, dans les luttes menées pour permettre au texte de théâtre d'être édité, joué, diffusé, critiqué, le public est absent. S'il demeure éloigné des scènes où se joue l'achèvement d'une longue aventure, le spectateur ne réussira pas à s'acquitter de sa tâche ultime : reprendre à son compte les questionnements et les errances auxquels l'écriture le convie absolument. Accompagner le public dans cette démarche, c'est lui permettre de donner à l'acte théâtral un sens esthétique dans lequel il trouvera spontanément sa place. C'est l'intégrer d'emblée dans la revendication de la nécessité théâtrale. En s'acharnant à défendre les auteurs contemporains sans développer dans le même temps une politique de conquête du public, beaucoup de structures manquent en partie leur objectif. Qu'il s'agisse des représentations données à Théâtre Ouvert ou des manifestations de La Chartreuse¹, ces occasions de réunion restent trop confidentielles ou trop

¹ A Théâtre Ouvert comme à la Chartreuse, les représentations sont essentiellement destinées à mobiliser les diffuseurs afin que les productions réussissent à tourner. Pourtant, les résultats sont extrêmement fragiles : « La diffusion reste le problème majeur : un spectacle peut se monter avec peu d'argent. Les comédiens renoncent de plus en plus à leur salaire et deviennent les coproducteurs de leur création. Face à cette situation, les diffuseurs doivent se mobiliser pour être le relais de ces efforts. En trois ans, vingt-six projets ont été présentés, vingt ont été créés, peu ont effectué une tournée. Il reste des progrès à faire. » (Fabienne Bullot, « "Les Saisons de La Chartreuse" Contemporaines d'hiver : entretien avec Françoise Villaume » in *Cassandre*, n°17, juillet-août 1997, p.19)

réservées aux professionnels pour que l'écriture parvienne à tisser un lien étroit avec le public populaire. Or, jamais les questions esthétiques - qui sont souvent simples mais essentielles - ne pourront toucher le public si ce dernier ne fait pas l'expérience de leur mise en action.

L'écriture dramatique contemporaine - sous sa forme représentée ou sous sa forme livresque - n'arrivera à se développer sainement que lorsque les artistes de la scène et les directeurs de théâtre lui auront donné les moyens de rencontrer intelligemment le public en aidant celui-ci à y voir plus clair dans la nébuleuse des formes et en l'intégrant prioritairement dans les convocations spectaculaires. La création de texte contemporain reste encore trop marginale - malgré tous les efforts consentis pour son développement - pour que le public parvienne à saisir ce qui se joue réellement au sein de cette profusion de textes hétéroclites. Multipliant les contacts, il pourra, peu à peu, appréhender avec bonheur l'œuvre d'auteurs qui ne demandent qu'à l'exciter.

C'est une des fonctions essentielles de ceux qui ont pour mission de réaliser, du côté de la scène, le prodige de la représentation.



2

Le théâtre

2. Les scénaristes

A travers les acteurs un matériau fluide, celui qui échappe des mots, circule dans l'espace où sont inclus les spectateurs. Les acteurs n'incarnent pas, et pas plus que la mise en scène ils ne doivent se prendre pour l'objet du spectacle. Le spectacle n'a pas lieu sur la scène mais dans la tête des spectateurs. Dans leur imaginaire - comme lorsqu'ils lisent un livre. Donc dans la salle.

Claude Régy, Espaces perdus, Plon (Carnets), 1991, p.80

2.1 les metteurs en scène

2.2 les acteurs

2.3 les directeurs artistiques

l'art communautaire de la représentation

Le théâtre. Le mot fait rêver, évoque tout un monde. Celui, de l'illusion, du spectacle, du plaisir. Celui du saltimbanque, marginal et aimé, amuseur public et redoutable trublion. Un monde de paillettes et de lumières lorsque la foule se presse pour applaudir l'événement, un monde de tristesse et de solitude lorsque les feux s'éteignent et que le théâtre, muet et désert, écoute s'agiter la ville. Les images d'Epinal autour du théâtre ne manquent pas. Le théâtre est ancien, marqué par une histoire émaillée de grands noms d'auteurs et de directeurs de troupe. Molière en est un mythe vénéré. Du Roman comique au Capitaine Fracasse en passant par Madame Bovary, des Enfants du paradis au Dernier métro, les traces d'une fascination pour le théâtre sont multiples et largement partagées. Art populaire ou art de cour, mondanité bourgeoise ou objet de recherche esthétique, la représentation accompagne la vie de la cité, inexorablement, au gré des modes et des aventures mais aussi des ambitions de ses artisans.

L'analyse historiciste a montré à quel point le théâtre savait révéler les états d'une société à une époque précise. Dans l'écriture, mais aussi, et surtout, dans les pratiques attachées aux arts vivants de la scène, les enjeux collectifs se dévoilent avec subtilité, comme si le théâtre devenait, au-delà de sa dimension strictement artistique, un outil d'analyse sociale, une communauté d'étude. Mais cette relation largement solidaire ne doit pas pour autant laisser penser que les artistes ne sont pas les inventeurs primordiaux de leur domaine d'expression. « Donnez-moi une bonne société et je vous ferai du bon théâtre » disait Vilar, las de constater qu'il ne pouvait réussir autant qu'il l'aurait souhaité une entreprise que la collectivité refusait, pour une bonne part, d'épauler politiquement et financièrement. Il voulait signifier par cette formule la limite indéniable de son action. Mais cette assertion hautement critiquable (que serait une bonne société et en quoi cette bonne santé garantirait nécessairement une réelle vitalité créatrice ?) pourrait être dangereusement détournée par d'aucuns dans le but de décharger les artistes de leur responsabilité effective. Si le théâtre ne peut refaire le monde, le monde seul ne fait pas le théâtre. Quand bien même le travail de la scène et son insertion dans la vie de la communauté nationale sont toujours le miroir d'un état de la société, force est de reconnaître que les hommes de spectacle, en visionnaires et en citoyens, imposent finalement leurs désirs les plus forts et façonnent, jour après jour, par leur action, un art furieusement immédiat qui, à tout moment, peut s'extraire des pratiques conventionnelles pour, à sa mesure, bouleverser la cité. Loin de n'être que les jouets d'un état social, metteurs en scène, directeurs de théâtre et comédiens recèlent un potentiel créatif susceptible de modeler le visage de leur profession et, conséquemment, un peu celui de la société.

Les metteurs en scène, les directeurs de théâtre, les comédiens, les dramaturges (au sens allemand), les scénographes, les musiciens, les techniciens, par leurs choix et grâce à leur imagination, grâce aux esthétiques et aux techniques qu'ils développent, proposent, dans le temps même de l'accomplissement de leur travail, une réalité que leurs contemporains reçoivent, partagent et dynamisent. Une communauté demeure perpétuellement à l'œuvre pour offrir non seulement des représentations mais aussi pour installer le théâtre, par tous les moyens, au cœur de l'espace social.

Chacun des artistes de la scène agit pour que public, médias, pouvoirs publics soient à l'écoute de l'art dramatique et se confrontent à la spectacolarité. Comme toute communauté, les artistes de la scène sont structurés en différentes catégories identifiées par des fonctions précises. Ces catégories, largement connues et déjà en partie énoncées, paraissent évidentes tant elles sont distinctes. Le metteur en scène est chargé de l'organisation de la représentation. Le directeur de théâtre - épaulé par un administrateur, un comptable, un secrétariat, un directeur technique, des responsables de la communication - gère le fonctionnement du lieu de rassemblement public destiné à la représentation. Le comédien monte sur scène pour jouer. Le musicien compose et/ou interprète la musique qui accompagnera la représentation. Le dramaturge collabore avec le metteur en scène pour définir les enjeux du spectacle. Le scénographe conçoit l'espace de jeu. Le régisseur son et le régisseur lumières construisent l'environnement sonore et lumineux du spectacle. Les techniciens préparent la représentation et assurent son bon déroulement technique ; certains construisent les décors. Le costumier prépare les costumes. Peuvent encore venir s'ajouter à cette liste déjà longue une habilleuse, une maquilleuse, un spécialiste du combat d'armes, etc. Toute une équipe constitue donc une véritable ruche, bourdonnante et méthodique. Une ruche devenue le symbole de la Comédie-Française. Le lieu de la composition collective d'un art communautaire.

Pourtant, de cet espace synergique, émergent quelques figures incontestablement portées en avant par l'essence même du théâtre. En tout premier lieu, les acteurs, bien sûr, placés sous les feux de la rampe. Idoles applaudies, reconnues, médiatisées, ils incarnent le théâtre, concrètement, presque physiologiquement. Ils vivent sur la scène, dans cet ailleurs inaccessible. Ils rêvent une vie intenable, et fascinent, de ce fait, ceux que la trivialité du quotidien rive à leurs habitudes, et écarte chaque jour davantage des jeux autorisés de l'enfance. Que se passe-t-il dans le corps d'un acteur ? Qui est ce papillon de nuit, ébloui, étrange et imprudent ? Et surtout, quels rôles jouent les acteurs en dehors de ceux qu'ils interprètent sur la scène ? Quelles responsabilités ont-ils spécifiquement dans le processus dynamique qui caractérise le réseau des partenaires de la création théâtrale ? La force avec laquelle le travail du comédien émerge de la ruche, ne manque pas, à coup sûr, de lui assigner des fonctions et des contraintes particulières aux implications primordiales. L'acteur est ainsi un partenaire déterminant du fonctionnement du théâtre tant dans sa dimension artistique que dans son insertion au sein de la société. Instrument sensuel et spirituel de la forme artistique d'une part, il se trouve en effet placé au cœur des enjeux esthétiques de la représentation, personnalité publique et fascinante par sa marginalité d'autre part, il est aussi un des vecteurs majeurs de la socialisation de l'art dramatique.

Apparue des siècles après celle du jeu, la fonction de la mise en scène s'est quant à elle, au fil des lustres, imposée également sur ces deux terrains, enchevêtrant ainsi les mécanismes du réseau dramatique. La complexité de l'élaboration de la représentation provient précisément de cette juxtaposition. Ce que le spectateur perçoit de la représentation n'est notoi-

rement que la partie émergée d'un iceberg, la face instantanée d'un processus clandestin aux rites confidentiels.

Le spectateur sait l'existence essentielle du metteur en scène, mais souvent, ne peut, par manque de connaissances concrètes, mesurer exactement la part de son apport. Le metteur en scène est reconnu comme étant, artistiquement et socialement, la colonne vertébrale du spectacle alors qu'il s'en absente plus que tout autre partenaire.

Sa présence est la moins remarquable, la plus voilée. Le décor est réel, la musique s'écoute, la machinerie fonctionne, les lumières inondent la scène, l'étoffe des tissus se froisse et le corps de l'acteur respire, mais le travail du metteur en scène, lui, demeure évanescent. Notoirement essentiel mais sensiblement évanescent. Ce qui, pour la réalisation, apparaît ostensiblement au cinéma grâce aux mouvements de caméra, au cadrage, au montage, disparaît assez largement au théâtre. La reconstitution du travail accompli (la paternité de chaque élément du spectacle) y est plus ardue, moins immédiatement opérable.

Pourtant, le metteur en scène, travailleur a priori de la coulisse au même titre que le décorateur ou l'éclairagiste, par l'importance de sa mission et par l'histoire même de son émergence, est devenu, comme l'acteur, une idole. Une idole aux pouvoirs aussi forts que sa légitimité demeure toujours obscure. Incarnée au début du siècle par des comédiens, la fonction de la mise en scène - comprenant la fameuse direction d'acteurs - s'est en fait d'abord non pas confondue mais superposée à celle de l'acteur. De Jacques Copeau à Jean Vilar en passant par Charles Dullin, Louis Jouvet, puis Jacques Mauclair, Roger Blin, Roger Planchon, Marcel Maréchal, Antoine Vitez, Daniel Mesguich et jusqu'à Stanislas Nordey, les metteurs en scène en France, en plus de leur travail secret de préparation, se sont souvent confrontés à l'art de l'acteur - étant même la plupart du temps d'abord acteurs - de telle sorte qu'ils se sont offert, grâce à cette juxtaposition de rôles et à l'inverse des autres contributeurs de l'ombre, un visage. Leur fonction a ainsi été associée à une existence voyante, personnalisée. A tel point qu'assez souvent, les soirs de première, le metteur en scène vient saluer le public aux côtés des acteurs. Une focalisation étonnante par sa puissance s'est ainsi produite sur un rôle malaisément déchiffrable. Le développement de cet art au cours du siècle et l'appropriation progressive de l'énergie créatrice du spectacle ont achevé de conférer au metteur en scène des responsabilités essentielles dans l'évolution globale des pratiques - du public, des médias, des pouvoirs publics, des producteurs - liées à l'art dramatique.

Pour rendre l'organigramme plus complexe encore, le metteur en scène, dès Antoine, s'est souvent doublé - voire triplé - d'un directeur de théâtre. S'imposant comme la figure de proue de la représentation, il est devenu l'initiateur et le directeur du projet et donc de l'équipe artistique et technique constituée dans le but de sa réalisation. Dirigeant sa troupe - fixe ou provisoire -, il s'est souvent adjoint par ailleurs les services d'un lieu - tout aussi fixe ou provisoire - dans lequel il pouvait préparer ses spectacles et les faire jouer, comme le faisaient jadis les comédiens qui étaient également à la tête d'une troupe. Aux directeurs de théâtre gestionnaires - ambassadeur d'une municipalité ou d'un producteur privé -, se sont, progressivement (au fur et à mesure du développement du concept de mise en scène) mais pas totalement, substitués des directeurs-metteurs en scène, dans un mouvement qui reprenait logiquement une tradition autrefois assurée par les acteurs. Durant ce siècle, ont donc cohabité d'une part des directeurs de théâtre désignés pour administrer un lieu - ou éventuellement propriétaires - en choisissant d'ouvrir les portes à des équipes artistiques désireuses de l'occuper (en le louant ou en partageant les pertes ou les bé-

néfices de l'exploitation du spectacle), en produisant des spectacles et en assurant la promotion des manifestations programmées, et d'autre part des artistes, directeurs d'une compagnie installée dans une salle destinée à accueillir les mises en scène maison et éventuellement celles d'invités ou de locataires... Les débuts de la décentralisation à la fin des années 40 puis l'expansion du théâtre dit subventionné ont achevé de compliquer ce tableau fonctionnel en distinguant les théâtres privés et les théâtres de service public, alors que déjà, auparavant, existait une multitude de statuts de théâtres différents même si la production de spectacles demeurait, jusque dans les années 40, essentiellement privée (théâtres parisiens et spectacles parisiens en tournée en province dans les théâtres municipaux).

Ainsi, ce qui était au départ une fonction obscure - diriger un lieu de représentation pour accueillir ou faire travailler les étoiles publiques que sont les acteurs, puis les metteurs en scène -, est devenu, en partie, une fonction incarnée et reconnaissable du fait même que de nombreux metteurs en scène ont décidé, pour la cohérence de leur projet artistique et pour leur implication dans la cité, de l'assumer. Désormais, dans le paysage théâtral français, assurant le même travail, celui d'organiser l'animation - au sens noble - d'une salle, voisinent des artistes, metteurs en scène-directeurs de compagnie, et des administrateurs - que Lucien Attoun nomme joliment les « intendants de la création »¹ - dont la vocation n'est pas strictement créative mais dont le rôle s'insère directement dans un projet artistique. Et ce, à la fois dans le service public - ce qui n'était pas le cas au début de la décentralisation - et dans le théâtre privé.

Il est donc extrêmement difficile de réussir à tracer un portrait juste d'une telle catégorie de partenaires qui se compose de personnalités extrêmement variées, aux parcours et aux compétences parfois divergents, travaillant dans des conditions hétérogènes et suivant des objectifs différents. Il est cependant important, pour comprendre le fonctionnement du réseau, de disséquer cette question de la direction d'un théâtre, même si l'analyse se heurte inévitablement et violemment à la disparité considérable des réalités rencontrées.

C'est aussi cette disparité jumelée à la juxtaposition de fonctions - alors qu'elles pourraient toutes, dans un premier temps, paraître cloisonnées - qui handicape souvent le public dans l'identification d'un lieu. La population, en général, ignore quel est exactement le statut du théâtre qu'elle fréquente. Les labels du théâtre public subventionné par l'Etat - Théâtres Nationaux, Centres Dramatiques Nationaux, Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse, Centres Dramatiques Régionaux, Scènes nationales et les nouveaux venus, les Théâtres missionnés - explicitent un peu plus, dans ce secteur, le cadre de leur activité mais il convient d'admettre que leur signification échappe la plupart du temps au large public. Du théâtre strictement municipal aux salles à économie mixte en passant par les théâtres privés ou les lieux soutenus, il est bien difficile pour un non-spécialiste de démêler toutes les subtilités économiques et légales de ce qui reste avant tout pour le spectateur, de manière générique, un lieu de représentation.

Tout cet aspect de la vie théâtrale demeure donc flou, trop flou, bien qu'il soit d'une très grande importance. La fonction de directeur de théâtre

¹. Voir l'émission de Lucien Attoun dans la série « Mégaphonie » : « Les Intendants de la création en décentralisation », France Culture, « Mardis du théâtre », 9 mai 1995.

et ses impératifs spécifiques restent de ce fait mal connus et, finalement, peu valorisés, en dehors du prestige social attaché au statut de directeur.

Devant la complexité de l'articulation des partenaires de la scène, il était délicat d'entreprendre une étude inévitablement réductrice : impossible d'analyser dans le détail les positions de toutes les composantes qui concourent à l'élaboration de la représentation et à la gestion d'un théâtre.

Trois catégories principales ont donc seulement été retenues (voir fig.8 page suivante). La première comporte principalement les comédiens mais il y sera fait également allusion aux scénographes, musiciens, dramaturges, régisseurs lumières, régisseurs son, costumiers, architectes... La seconde recouvre l'aire de la mise en scène tandis que la troisième, centrée sur la direction, accueille aussi tout le personnel d'un théâtre : administrateurs, comptables, secrétaires, relations publiques, directeurs techniques, accueil, entretien...

Pour la modélisation, afin de ne pas alourdir inconsidérément le dessin, les deuxième et troisième catégories ont été regroupées de telle sorte que deux macro-ensembles figurent uniquement sur les schémas : metteurs en scène-directeurs d'un côté et comédiens et autres partenaires de la scène de l'autre. Même si cette simplification extrême présente des défauts, elle permet une lecture qui, sans cette opération un peu rude, deviendrait ténébreuse. Disparaissent explicitement des schémas toute une série complexe d'interactions internes à l'aire de la scène : plus de traces des relations entre metteurs en scène-directeurs de compagnie et directeurs-diffuseurs, de celles du directeur et du personnel du théâtre... Le dilemme existe. Le choix s'est essentiellement effectué afin de clarifier une situation confuse, sans prétendre expliciter tous les enjeux. Les relations jugées fondamentales ont été conservées, les autres restent sous-entendues ou juste signalées.

Il était enfin tout aussi épineux de déterminer un ordre dans l'étude de ces trois partenaires tant leur action et leurs contingences sont en fait imbriquées. Il a semblé toutefois logique de s'interroger d'abord sur celui qui reste - dans l'immense majorité des cas - à l'origine du projet spectaculaire, le metteur en scène, puis de comprendre comment l'acteur s'insérait dans cette entreprise et enfin de se pencher sur le cadre de l'accomplissement de la représentation en mesurant les enjeux de la direction d'un lieu ou d'une structure de création.

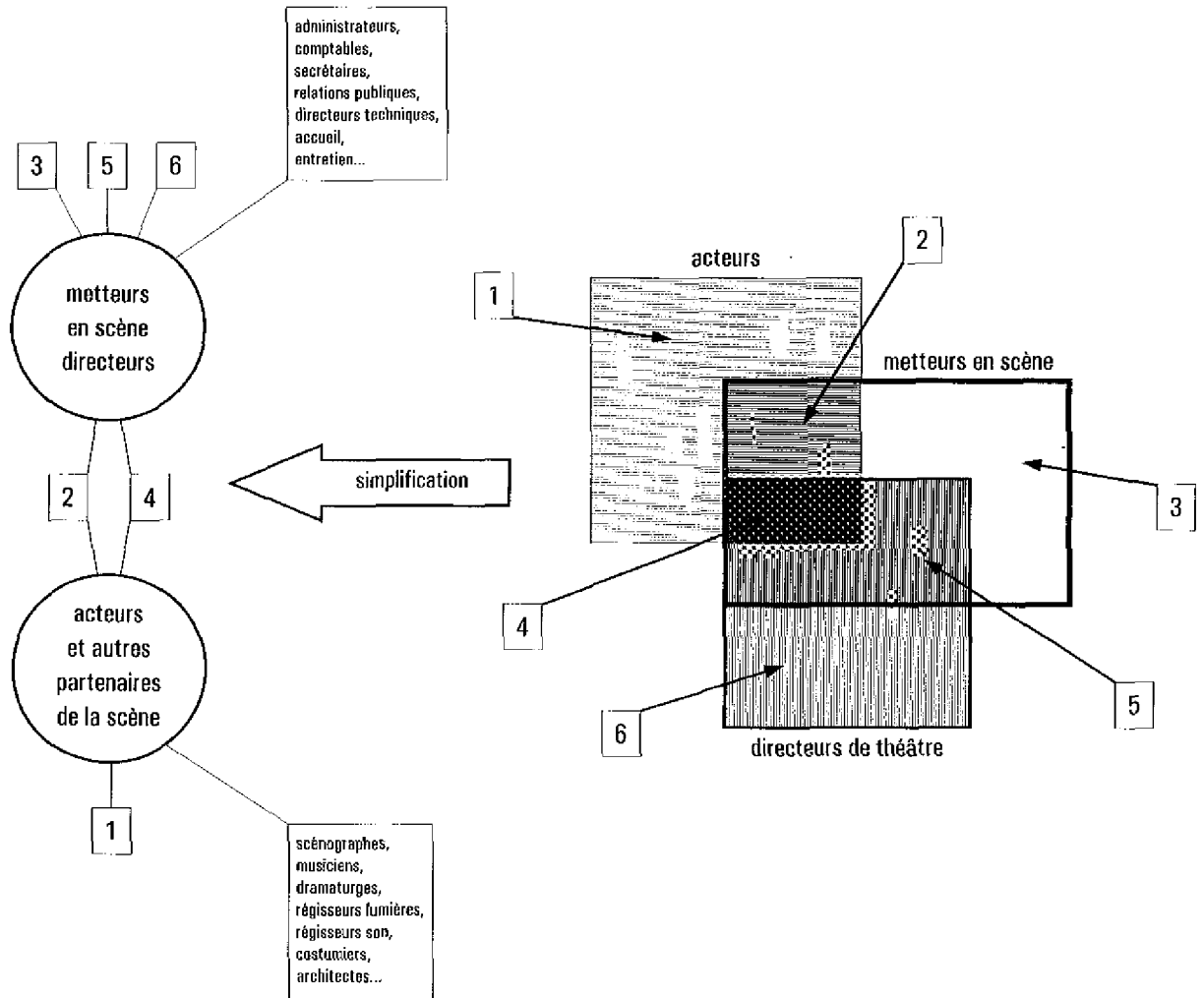


fig. 8 acteurs, metteurs en scène et directeurs

Par la superposition des trois partenaires que sont les comédiens, les metteurs en scène et les directeurs de théâtre, sont obtenues six catégories différentes :

1. les acteurs
2. les acteurs-metteurs en scène
3. les metteurs en scène
4. les acteurs-metteurs en scène-directeurs
5. les metteurs en scène-directeurs
6. les directeurs

exemples :

Annie Girardot, Dominique Valadié, Michel Robin
 Jean-Paul Roussillon, Jean-Luc Moreau, Pierre Mondy, Francis Huster
 Claude Régy
 Stanislas Nordey, Jacques Mauclair, José Valverde, Jérôme Savary
 Alain Françon, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jean-Louis Martinelli, Jacques Nichet
 François Lo Pillouer, Jackie Marchand, Lucien Attoun, Germaine Camoletti

Chaque partenaire de chaque catégorie peut, de plus, évoluer soit dans le théâtre public, soit dans le théâtre privé, soit dans les deux alternativement. Pour la schématisation, une simplification a été opérée. Seules deux catégories apparaissent : les acteurs et autres partenaires de la scène (voir encadré) et les metteurs en scène-directeurs (et autres fonctions : voir encadré).

Les partenaires de la création théâtrale - approche théorique

2.1. les metteurs en scène

Il est frappant, en observant les rayonnages de livres sur le théâtre édités depuis trente ans, de constater à quel point la mise en scène a pris une importance considérable. Qu'il s'agisse d'histoires du théâtre ou de monographies sur des figures de la mise en scène, cet art récent accapare désormais une grande partie de l'édition théâtrale française. La liste est longue de ceux à qui sont consacrés un ou plusieurs ouvrages : Jean-Louis Barrault, Pina Bausch, Bruno Bayen, Julian Beck et Judith Malina, Daniel Benoin, Roger Blin, Luc Bondy, Jean-Luc Boutté, Bertolt Brecht, Peter Brook, Patrice Chéreau, Jacques Copeau, Jean Dasté, Jérôme Deschamps et Macha Makeieff, Charles Dullin, Victor Garcia, Armand Gatti, Gérard Gélas, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Matthias Langhoff, Georges Lavaudant, Jorge Lavelli, Marcel Maréchal, Daniel Mesguich, Ariane Mnouchkine, Jean-Claude Penchenat, Roger Planchon, Luca Ronconi, Henri Ronse, Jérôme Savary, Jean-Marie Serreau, Bernard Sobel, Jean Vilar, Jean-Pierre Vincent, Antoine Vitez, Georges Wilson...

La mise en scène fait donc recette auprès des éditeurs qui savent que désormais, à côté des acteurs dont les témoignages et les biographies sont encore objets de publication, « la vedette, c'est le metteur en scène »¹. D'autant que les metteurs en scène eux-mêmes, s'affirmant comme des penseurs ou des historiens du théâtre, aiment aussi à distiller leurs réflexions au travers d'ouvrages toujours plus nombreux. Rares en effet sont les metteurs en scène-phares de ces dernières décennies qui, fréquentant assidûment la France, n'ont pas publié : Jean-Louis Barrault, Roger Blin, Augusto Boal, Peter Brook, Patrice Chéreau, Jean Dasté, Hubert Gignoux, Armand Gatti, Jean-Pierre Grenier, Jerzy Grotowski, Robert Hossein, Tadeusz Kantor, Jacques Lassalle, Macha Makeieff, Georges Lavaudant, Marcel Maréchal, Jean-Louis Martinelli, Jacques Mauclair, Daniel Mesguich, Jean Meyer, Jean-Pierre Miquel, Peter Sellars, Claude Régy, Jérôme Savary, Bernard Sobel, Giorgio Strehler, Jean Vilar, Georges Vitaly, Antoine Vitez, Andréas Voutsinas...²

Ce signe des temps est l'empreinte depuis plus de trente ans d'une génération de metteurs en scène qui ont vécu l'avènement de leur art au point de devenir des créateurs à part entière. De l'humble "régie" de Jean Vilar³ au travail de Bob Wilson, il y a un pas qui est en fait une véritable révolution non seulement au niveau esthétique mais aussi au niveau politique tant ce bouleversement d'approche de l'art théâtral a induit de profonds changements dans le fonctionnement même du réseau des partenaires de la création.

1. Alain Simon, *Acteurs spectateurs ou le théâtre comme art interactif* : essai, Actes Sud-Papiers, 1989, p.52

2. Voir en annexes le paragraphe 4.2. de la bibliographie.

3. Voir Michel Corvin : « Bien loin de susciter un renouvellement parallèle de la mise en scène, la révolution de la littérature dramatique l'a, pendant toute une génération (de 1950 à 1965 environ) négligé et même entravé. Pour de multiples raisons : le théâtre nouveau enferme ses audaces scéniques dans l'épaisseur même de ses textes ; il dit l'éclatement de l'espace, la pulsion sensorielle des rythmes et des sons, l'immobilité du temps, l'instabilité irrationnelle des personnages, l'incohérence de la fable en terme si nets qu'il a suffi longtemps aux metteurs en scène de se faire les auditeurs d'"humilité active" (Roger Blin). A cet égard il n'y a pas une grande distance entre un Vilar qui, en successeur de Copeau, ne propose rien de moins que d'"assassiner le metteur en scène" - car "il faut derechef s'en reporter à l'auteur, l'écouter, le suivre" - et les Serreau, Blin, Mauclair, Barrault, Vitaly ou Reybaz qui, en face d'Ionesco, Beckett, Adamov, Vauthier, Genet ou Ghelderode, ont agi en exécutés scrupuleux de leurs volontés ; d'autant que certains dramaturges comme Beckett, Vauthier ou Genet balaisaient étroitement le travail de mise en scène par les didascalies maniaques dont ils parsemaient leurs textes ou par les conseils impératifs dont ils accompagnaient les exécutions scéniques (voir par exemple les *Lettres à Roger Blin* de Genet). [...] La majorité des metteurs en scène, pour des raisons financières aussi bien qu'esthétiques, ont reçu l'œuvre théâtrale comme un produit fini dont il fallait transcrire les intentions avec la plus grande économie et le plus de discrétion possible. » *Le Théâtre nouveau en France*, PUF (Que sais-je ? n°1072), 1987, p.95-96

Il ne serait pas juste d'étudier la situation actuelle sans comprendre qu'elle n'est qu'une transition probable entre deux temps : celui qui plaçait le texte et l'acteur au centre du dispositif scénique et celui qui réussira peut-être à rééquilibrer l'ensemble des composantes de la vie du théâtre. Une transition qui a sans doute déjà vécu ses excès et entre dans une ère d'ajustements des pouvoirs, reconnaissant à tous leur nécessité et leur force, et essayant de mettre en valeur la créativité des interactions.

« Un bon travail de mise en scène, c'est rendre ce qui est dit nécessaire. On sait que la simple lecture d'un texte dramatique, quel que soit le talent de l'auteur, ne le rend pas forcément intéressant. Le théâtre amateur se sécurise, à tort, en choisissant un répertoire de grands textes dont la qualité n'a jamais fait un bon spectacle. Il est faux de dire : je choisis un Shakespeare, comme ça, même si le travail est imparfait, il restera toujours l'intérêt du texte. Un bon texte dramatique est incomplet et c'est peut-être là qu'est la singularité d'un texte écrit pour le théâtre par rapport à un texte fait pour être lu. »¹

Sans reprendre l'histoire de la naissance du concept de mise en scène moderne - ce que fait par exemple historiquement et esthétiquement Denis Guénoun dans Le Théâtre est-il nécessaire ?² -, il est important de souligner les grandes étapes qui ont marqué l'émancipation de la notion d'art de la représentation.

L'art théâtral s'est d'abord détaché de l'art de composer les pièces de théâtre distinguant deux artistes dramatiques : l'auteur et l'acteur. Dès lors, le texte, partageant avec d'autres éléments le pouvoir de définir l'esthétique de la représentation, renonçait à produire seul l'essence du théâtre et induisait la nécessité d'un médiateur-initiateur, ce que Michel Corvin souligne en précisant que cette émergence constructive s'est finalement réalisée assez tard, grâce aux auteurs eux-mêmes :

« Il aura fallu attendre la génération des Vitez, Mesguich, Lavaudant, Benoin ou Lassalle pour que la crise de confiance au texte et au théâtre qui définit très généralement l'ensemble des dramaturges d'aujourd'hui se traduise, chez les metteurs en scène, en choix esthétiques : à partir du moment où le théâtre comme texte n'a plus un statut d'évidence, où l'échange traditionnel présumé entre un auteur et un public ne se produit plus, le metteur en scène devient le truchement indispensable : non plus comme instituteur ou moraliste mais comme sémur d'inquiétude et initiateur de jeu. »³

L'art de la mise en scène s'est ainsi forgé sur une élévation de l'art de la représentation à un domaine incluant l'art du jeu et celui de la projection d'un univers scénique ample constitué d'une multitude d'éléments - dont le texte proféré - que la mise en scène s'évertue précisément à relier dans une cohérence supérieure.

La pluralité de sa mission fait donc du metteur en scène un artiste aux ambitions aussi vastes que celles de l'art théâtral lui-même : analyse dramaturgique, regard de créateur sur le monde par l'intermédiaire de la naissance d'un dessein scénique, intervention dans la cité, conception des rapports entre l'homme, son esprit, ses désirs et son environnement social...

« Il faut admettre que le metteur en scène est devenu un véritable demiurge dont la compétence et la responsabilité s'étendent bien au-delà des limites du plateau, car rien de ce qui concourt de près ou de loin au spectacle ne lui est étranger, pas plus le prix des places que la publicité. On conçoit dès lors que le metteur en scène tende à deve-

■ ■ ■ ■

1. Alain Simon, Acteurs spectateurs ou le théâtre comme art interactif : essai, Actes Sud-Papiers, 1989, p.94-95

2. Denis Guénoun, Le Théâtre est-il nécessaire ?, Circé, 1997

3. Michel Corvin in Le Théâtre nouveau en France, P.U.F. (Que sais-je ? n°1072), 1987, p.98

nir chef de troupe entre les seules mains de qui repose le sort d'une œuvre, et de la plus belle de ses œuvres, son public. »¹

Incarnant toutes les aspirations du théâtre, le metteur en scène en est devenu l'emblème suprême au risque d'étouffer les autres partenaires de la création transformés en instruments soumis.

« L'intervention du metteur en scène ou plutôt de l'animateur implique un choix. Une attitude philosophique, morale, politique ou sociale, en tout cas esthétique, le commande et donne forme à ses "rêves". Là où l'auteur se distingue de ses confrères par la personnalité de son univers et de son art, l'animateur-metteur en scène le fera par l'originalité de ses options et de sa technique. D'où la multiplicité des prises de positions et des controverses. Dès lors que sa vision du monde à travers le spectacle sera assurée dans son esprit, il aura tendance à y soumettre les œuvres qu'il montera. [...] C'est ce jugement systématique qui a infléchi le cours de l'activité contemporaine, souvent brillamment, jusque dans ses excès. Le metteur en scène substituait à la notion d'auteur dramatique celle d'auteur théâtral - substitution légitime à ses yeux dans la mesure où le phénomène de la représentation, développé dans la totalité de l'espace scénique par l'usage nouveau de l'électricité et magnifié par le jeu coloré des lumières, est différent de la manifestation littéraire qu'offre le manuscrit d'une pièce. »²

Paul-Louis Mignon emploie ainsi pour définir le metteur en scène l'expression d'"auteur théâtral" : cette formule a le mérite de concentrer l'idée selon laquelle le metteur en scène est peu à peu devenu - par excès - le théâtre à lui seul : l'auteur *du* théâtre. Le nœud placé à la croisée de tous les chemins, celui qui à l'extérieur et à l'intérieur de la représentation s'érige en indispensable passeur, le père nourricier qui récolte, transmet et féconde :

« Ce qui nourrit le travail du théâtre, c'est à la fois le bruit du monde et le silence, c'est le cinéma et les images et en même temps la présence vivante et irréductible de l'acteur, fragile, suspendue dans le cours du temps, c'est l'affirmation de la spécificité du théâtre mais aussi la recherche incessante de son alliance avec tous les autres arts, c'est la certitude de la mort et l'affirmation d'une parole pour ne pas mourir. »³

Cette situation, provoquée par l'histoire même de la découverte progressive des enjeux de la représentation et de ses manifestations, a inévitablement produit des conflits au sein du réseau théâtral, privant les uns d'une influence essentielle à la dynamique générale, instaurant avec d'autres un rapport de forces sans précédent.

En étudiant les différentes facettes de l'affirmation de son autorité, les relations qu'entretient le metteur en scène avec chacun des partenaires vont apparaître progressivement tant l'ensemble de ses interventions touche directement la totalité du réseau. L'analyse des stimulations dont il doit être à l'origine, celle de son pouvoir d'organisation du cadre de création et l'examen enfin de la réaction des interlocuteurs sollicités permettront de circonscrire les enjeux interactifs de l'action du metteur en scène.

1 . Michel Corvin in Le Théâtre nouveau en France, P.U.F. (Que sais-je ? n° 1072), 1987, p.99

2 . Paul-Louis Mignon, Le Théâtre au XX^e siècle, Folio essais 36, 1986, p.12-13

3 . Bernard Debroux, « La Troisième façon d'en parler », Alternatives théâtrales, n°15, juillet 1983, p.3

2.1.1. la prospection esthétique

Devenant le responsable de la cohérence de la représentation, le metteur en scène a, en fait, pris en charge la mise en chantier esthétique du projet scénique. Il est devenu, depuis un siècle, au fur et à mesure et à la suite de l'auteur ou du comédien-chef de troupe, celui qui initie l'acte scénique, celui qui le pense, celui qui l'organise et qui l'intègre dans un environnement. Il se confronte ainsi, simultanément, à de multiples fonctions, dans des champs d'application variés. Sa responsabilité est immense au regard du fonctionnement du réseau théâtral : il est à l'origine de la recherche à laquelle invite l'art dramatique, il doit se faire le héros d'une quête exigeante, porter les ambitions de l'art dramatique au plus haut en sollicitant tous ses ressorts.

Son rôle est prospectif : il projette l'art, imagine son avenir, son destin. Prospector : examiner minutieusement et avec méthode, étudier les possibilités d'extension, explorer les ressources d'un territoire. Si le metteur en scène n'est pas ce prospecteur infatigable, c'est toute la dynamique de la création qui s'épuise. Une dynamique non seulement artistique mais aussi politique. Il serait même plus juste d'insérer le second terme dans le premier et d'affirmer que le metteur en scène est garant de la dynamique artistique donc politique.¹

Le metteur en scène travaille avec son équipe au service de la réalisation d'un idéal auquel aspirent conjointement artistes de la scène et public, un idéal esthétique c'est-à-dire la projection d'une idée philosophique du Beau. Si l'esthétique est en effet une recherche philosophique de l'idée de beauté, la quête prospective esthétique d'un artiste est celle d'un homme qui, dans la création de formes, désire produire en lui et en ceux qui partagent son expérimentation, une réflexion ontologique stimulée par une confrontation privilégiée.

Or, la conceptualisation du Beau au théâtre doit nécessairement prendre en compte toutes les dimensions de la représentation : elle ne peut dédaigner aucun constituant du cadre de la confrontation dans la mesure où chacun d'entre eux - même le plus apparemment anodin - ouvre sur l'alchimie intégrale de cette rencontre unique. Le metteur en scène est donc celui qui, activant une pensée esthétique du théâtre, étend son action et sa réflexion sur l'ensemble des composantes de la représentation : signes scéniques, organisation de l'assemblée publique, intégration de l'acte spectaculaire dans l'univers collectif... L'art théâtral est donc nécessairement politique puisqu'il propose un point de vue sur la vie sociale, une pratique de la communitarité, puisqu'il met en tension le fonctionnement de la cité.

Ne pouvant maîtriser personnellement l'ensemble de ces manifestations, le metteur en scène doit en outre être capable d'assumer ses responsabilités en s'appuyant sur les ressources des autres partenaires, en réussissant à les mettre en valeur à l'intérieur même de la cohérence de son projet. Plutôt que l'image de grand ordonnateur omnipotent que ces dernières décennies ont exhibée, il conviendrait aujourd'hui de privilégier celle, plus juste absolument et plus fidèle aux pratiques actuelles, d'un prospecteur soucieux d'enrichir l'instant de la représentation des multiples gisements que doit exploiter la fabrique théâtrale. A commencer bien sûr par l'acteur,

¹ . Ne serait-ce, d'abord, pour les raisons qu'expose Denis Guénoun dans *L'Exhibition des mots : une idée (politique) du théâtre*, Éditions de l'aube, 1992.

élément essentiel et puissant, qui, à l'instar d'Alain Simon, s'est souvent senti perdu au milieu d'une aventure parfois autoritaire et mégalomaniacale.

« Depuis quelque temps, ce pouvoir de l'acteur a été quelque peu confisqué par le metteur en scène. Ce régisseur qui, au départ, était fait pour aider l'acteur à mieux exercer son pouvoir, a fini par le lui prendre. Au point que les artistes, à la recherche des moyens de leur art, ne se sont plus destinés au métier d'acteur mais à celui de metteur en scène. Ils ont renforcé le déplacement de pouvoir. Et le danger d'avoir un metteur en scène omnipotent est que l'acteur n'en est plus que l'ombre portée. La vedette, c'est le metteur en scène. Le développement de son rôle a coïncidé exactement avec la prise de conscience aiguë de l'importance de la représentation, c'est-à-dire du rapport acteur/spectateur, spectacle/public, émetteur/récepteur. Cette conscience est très bénéfique, elle renforce la pertinence du théâtre, à condition que l'acteur ne perde pas sa place centrale. »¹

Dans la stimulation esthétique qu'il conduit, le metteur en scène doit en fait être capable de protéger la place de chaque partenaire afin que la représentation s'élabore selon les règles d'une architecture complexe et délicate, tout en les sollicitant tous intensément, au risque de les déstabiliser.

2.1.1.1. transmission et instant

Il pourrait paraître évident d'affirmer que, comme tous les autres arts, la mise en scène s'inscrit dans un rapport de reproduction et d'opposition face à son héritage. D'un point de vue esthétique et technique, l'écriture, le cinéma, les arts plastiques ou musicaux bâtissent leur histoire sur une appropriation du passé qui passe autant par la fidélité que par la transformation et, de la même manière, l'art de la mise en scène se constitue de génération en génération dans un double mouvement complexe.

Pourtant, autant l'histoire des arts peut montrer comment les débats esthétiques qui naissent de la réflexion liée aux références du passé, stigmatisent la création contemporaine, autant il paraît difficile, dans le cas des arts du spectacle vivant, de se reporter véritablement aux œuvres anciennes dans la mesure où leur éphémérité les rend définitivement inquestionnables, inconvocables. Si, comme Monsieur Jourdain, les artistes des siècles passés, faisaient de la mise en scène sans le savoir, leurs recherches, pour une grande part, se sont perdues dans le secret de leur finitude. Les quelques traces qui demeurent du travail des ancêtres ne peuvent suffire à réactiver l'enjeu esthétique qu'il charriait. Gravures, photos, maquettes, pellicules cinématographiques ou bandes vidéo restent absolument impuissantes à reproduire le sens artistique profond des représentations dont elles marquent maladroitement, fragmentairement, anecdotiquement, l'avènement. Elles sont souvenirs dérisoires en regard de la fulgurance de l'événement spectaculaire serti dans une instantanéité collective. Les témoignages et réflexions écrits tentent, avec leurs moyens, de rendre compte également de la pensée esthétique (incluant l'idée de l'inscription de la représentation dans la cité) que ces représentations ont provoquée ou dont elles ont marqué la matérialisation mais ne peuvent apporter l'irremplaçable expérience concrète du spectateur et du citoyen. Le metteur en scène, au-delà des rencontres qu'il vit dans son temps, ne peut donc se référer, pour accomplir son travail d'appropriation du patrimoine, qu'à ces résidus atrophiant, infidèles, trompeurs.

C'est même une des fonctions importantes du metteur en scène que de réussir à se positionner esthétiquement dans la grande histoire obscure de

¹ . Alain Simon, *Acteurs spectateurs ou le théâtre comme art interactif* : essai, Actes Sud-Papiers, 1989, p.52

l'art de la représentation. Alors que sa réflexion est, comme dans tout art, d'abord une réflexion en acte, dans le sillage même de la création et éventuellement, s'il le souhaite, à la lumière des œuvres du passé disponibles, il doit parallèlement s'interroger non pas sur la création des anciens mais sur ce qui a pu en être transmis. Le rapport à l'héritage, dans le cas de la mise en scène, est donc soit livresque soit limité à un temps relativement bref. Au-delà d'une cinquantaine d'années, les spectacles, quels que soient les moyens technologiques développés pour les "enregistrer", ne marquent plus directement la mémoire des artistes contemporains et entrent dans les oubliettes d'un patrimoine qui, par essence, ne peut être sauvégardé.¹

Cette situation n'est pas neutre quant à la façon dont les metteurs en scène envisagent leur propre œuvre. Vivant le deuil forcé des aînés, ils savent pertinemment que leur passage ne pourra leur survivre. Cette éphémérité de l'art de la mise en scène les invite à être plus sensibles peut-être qu'aucun autre artiste à la question de la transmission. En plaçant à part ceux qui pratiquent cet art comme un métier et se cantonnent dans un théâtre traditionnel - ou dans l'idée qu'ils se font de la tradition - sans ambition de participer au débat esthétique, la plupart des metteurs en scène cherchent, à un moment donné de leur parcours, à laisser une trace grâce à la transmission orale ou à la transmission en actes. Ce phénomène qui se produit parfois naturellement au cours du travail de répétition, est souvent provoqué par les metteurs en scène qui, pour nombre d'entre eux, choisissent d'enseigner. Même si l'art de la mise en scène n'a toujours pas, en France, d'école spécifique, la formation de l'acteur qu'ont dispensée depuis des dizaines d'années de grands metteurs en scène a marqué le théâtre tant dans le jeu des comédiens que dans la conception même du rapport à la scène. De Copeau à Vitez, en passant par Dullin, Jovet, Gignoux, Debauche, Régy, Brook, Lassalle, Mnouchkine, Bob Wilson, Seide, Mesguich..., le siècle a vu défiler des hommes (et quelques femmes) soucieux de faire perdurer une recherche fragile et périssable et qui, de ce fait, ont marqué et marquent encore les esthétiques.

Cette question de la fragilité du travail de l'instant n'est pas anecdotique. Elle induit des comportements de défense particuliers qui peuvent aller jusqu'à la sacralisation conservatrice. Pour ne pas oublier, certains comédiens vénèrent jusqu'à la caricature les recherches accomplies précédemment. violemment éphémère, le théâtre se décharge parfois de cette brutalité incontrôlable en refusant l'accomplissement du deuil. Inconsciemment, le jeu, la mise en scène s'encombrent de références, de reprises. Comme pour faire perdurer ce qui n'existe plus, ce qui ne peut plus exister et n'a donc plus à exister. Au risque de figer maladroitement des pratiques qui, dans cette répétition falsificatrice, dans ces échos paresseux, ne trouvent que des tics sclérosants.

« Jean Vilar notera que [le] "ton Jovet" planait encore sur les acteurs qui répétaient *La Guerre de Troie*, vingt-cinq ans plus tard, lorsqu'il portera la pièce à la scène. »²

La mise en scène est un art du présent, dégagé de tout conservatisme adorateur, de toute tentation de reproductibilité. Ce qui a, un jour, émergé du plateau - un ton, un geste, un principe scénographique, bref, une esthétici-

■ ■ ■ ■

¹ . Depuis quelques années, certains metteurs en scène (au contraire de Claude Régy) acceptent de se soumettre à des expériences de captation vidéo de leur travail. Depuis qu'il existe des technologies d'enregistrement de l'image et du son, la question de la trace se pose de façon aiguë aux artistes de théâtre : voir Odette Aslan, « Les Traces du travail théâtral » in *Théâtre/Public*, n°124-125, juillet-octobre 1995, p.67 à 70 et également *Le Film de théâtre*, sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, CNRS (Arts du spectacle), 1997, 286 p.

² . Jacqueline de Jomaron in *Le Théâtre en France*, tome 2 : De la Révolution à nos jours, Armand Colin, 1989, p.294

que - ne peut s'accorder à un autre projet spectaculaire. La mise en scène ne peut se satisfaire des recettes ou des grands principes. Elle se doit d'être, en action et dans le temps de l'accomplissement de la recherche, une revisitation complète de l'art théâtral, une refondation de son essence en accord immédiat avec l'actualité de son environnement.

Implicitement, la ponctualité de la mise en scène entraîne une distorsion terrible entre l'autrefois et le maintenant, entre l'ici et l'ailleurs. L'art du théâtre se cherche dans l'ailleurs et l'autrefois pour trouver l'ici et le maintenant. S'il doit reconnaître son héritage, s'il doit être art du passé, le théâtre ne peut accepter ce legs et cet enracinement que pour mieux fonder son présent. Même le théâtre Nô au Japon, forme paradigmatique de la transmission rigoureuse de la tradition, cherche depuis quelques années à évoluer vers une confrontation entre le temps présent et les codes ancestraux.¹ Les références, pour trouver leur juste place dans la création, ne doivent jamais, dans l'art de la mise en scène occidentale, devenir un fonds de citations prétentieux et confortable mais provoquer une confrontation entre les trésors de la tradition et les urgences de l'originalité. La seule transmission qui vaille au théâtre est celle, largement défendue par un siècle de mise en scène, du désir d'être dans l'instant, de permettre au temps de la parole d'être celui du public, d'être en phase avec l'instant du déploiement du plateau. Dans le furieux désordre (pour reprendre un mot de Louis Jouvet²) de la soudaineté. La seule leçon héritée des anciens qui puisse réellement profiter au metteur en scène est celle qui lui commande d'être à l'écoute de l'écriture, des acteurs, de l'espace, des sons, et du monde.

Si Jean Vilar, note André de Baecque, est redevable à Charles Dullin, c'est d'avoir su lui transmettre cette exigence particulière :

« L'influence, la personnalité de Dullin agissent comme catalyseur pour leur permettre de s'affirmer, de s'épanouir et l'hommage de Vilar à son maître au moment de la mort de celui-ci n'est pas un compliment académique. »³

Si l'art de la mise en scène s'inspire du passé, c'est pour mieux en vanter l'audace iconoclaste et non pour en fixer la mémoire. Trop souvent l'inspiration tue l'inspiration. L'inspiration du passé étouffe l'inspiration personnelle de l'artiste, celle qui permet l'affirmation et l'épanouissement chers à Vilar. L'exemple de Brecht, en France, est à cet égard exemplaire. Durant de nombreuses années, sans doute parce que l'apport de Brecht avait été minimalisé, systématisé, caricaturé, les metteurs en scène se sont sentis attirés par cette esthétique - du moins par ce qui en était transmis - sans qu'elle corresponde réellement parfois à leur désir de théâtre. Cela a produit malentendus et sclérose. Et a ralenti la recherche même de toute une génération terrassée par la force de l'esthétique brechtienne, alors même que celle-ci, à la fin des années cinquante en était déjà, en Allemagne, à se répéter.

« Nommer les metteurs en scène français dont la pratique s'inspire de Brecht serait sans doute effectuer ici la quasi-totalité des pratiques théâtrales de cette génération. Les nombreux apports des troupes et des metteurs en scène "brechtiens" et les rejets occasionnés par l'œuvre de Brecht (rejets ou plutôt extrapolations) donnent à voir un panorama vaste qui va de la "nouvelle écriture" (le théâtre du quotidien peut consti-

1. Voir les productions du Festival d'Avignon en 1994.

2. Louis Jouvet : « Le théâtre est le désordre incarné et pour faire l'éloge du théâtre il faut commencer par faire l'éloge du désordre. [...] Aucune des manifestations du théâtre n'obéit à une "ligne de conduite". Aucun des gestes ou des rites du vrai théâtre ne procède d'une "tendance". Il n'y a de recherches et de préoccupations que dans le vague, l'absent, l'indéterminé : dans le chaos. » (*Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, 1952, p.245-246)

3. André de Baecque, *Le théâtre d'aujourd'hui*, Seghers, (Clefs du temps présent), 1964, p.54

tuer un prolongement de l'écriture brechtienne) à l'éclatement de l'espace (Soleil-Engel) comme redéfinition du rapport au public (là encore prolongement brechtien) en passant par des expériences originales (Bayen, Carlucci, Adrien, Maréchal, etc.). Que l'on considère l'"école" de Lyon derrière Planchon, dans sa presque totalité, et celle du TNS derrière Steiger puis Vincent et on aura une idée de ce que Brecht a de permanence dans la transmission des valeurs théâtrales en France, au sein du "jeune théâtre". »¹

Paradoxalement, l'arrivée en France du Berliner Ensemble, la découverte de certaines pièces de Brecht et la lecture des écrits théoriques ont provoqué un magnifique sursaut - la force de la révélation (voir ce qu'en a dit Bernard Dort) - qui, devenant durable, a fini par n'être parfois qu'un nouveau dogmatisme. Alors que la vision brechtienne induisait une dimension critique, le théâtre s'est contenté de mettre en pratique cette nouvelle exigence sans imaginer qu'il se devait très vite de continuer son exploration. Bernard Dort, en rendant hommage aux exégètes du brechtisme à la française insiste - presque malgré lui ? - sur le poids colossal de leur contribution et du même coup sur l'écrasement qu'ils provoquèrent :

« C'est à partir de cette notion "d'écriture scénique responsable" que le travail de Planchon va se développer et marquer de son empreinte la scène française. Le rapport de la représentation au texte s'en trouve, ouvertement modifié. Le spectacle ne revendique plus une transparence idéale, ni une coïncidence qui irait jusqu'à une fusion des mots et de la scène : il se constitue dans une réflexion, voire une distance volontaire, entre eux. Il se veut *critique*. »²

Et plus loin :

« Planchon a naturalisé Brecht. Il a fait passer, à sa manière, le "théâtre critique" dans la pratique française - dans celle de nos classiques d'abord. La décentralisation s'en est nourrie. En témoignent aussi bien les nouvelles réalisations d'hommes de théâtre déjà confirmés, comme Hubert Gignoux à Strasbourg [...] ou Guy Rétoré au Théâtre de l'Est Parisien, que le travail de nouveaux animateurs qui revendiquent ouvertement leur filiation brechtienne, comme Gabriel Garran à Aubervilliers. [...] Il a fait de la mise en scène une mise à l'épreuve de notre réalité comme de notre héritage culturel. Tout le théâtre français porte sa marque. »³

« Marque », « empreinte ». Des mots rigides, comme des fixations et non comme des excitations. L'importance historique des spectacles de Roger Planchon est incontestable. Elle a permis de provoquer des débats salutaires, mais la question essentielle serait de savoir si elle a été aussi profitable qu'elle a pu, ensuite, être castratrice. Lorsqu'une idée esthétique alimente le débat et pose les bases d'une nouvelle considération des enjeux de la création, le profit est inestimable. Mais, dans une société en perpétuel mouvement, dans une société qui, aux lendemains de déchirures plus ou moins maquillées, se révèle peu à peu à elle-même, le débat esthétique pouvait-il se contenter de répéter inflassablement le même credo ? La fin des années soixante et le début des années quatre-vingt sont précisément la marque de cette nécessaire réévaluation perpétuelle des urgences. Les signes d'une révolte contre l'installation d'une esthétique dominante sclérosante.

Peut-être aussi faut-il voir en cette fin des années quatre-vingt-dix, l'émergence de pratiques marginales comme une alternative agressive au nouveau développement depuis une dizaine d'années d'une rigidification des formes théâtrales proposées par les metteurs en scènes reconnus. Comme un coup porté au déferlement de spectacles fluides à la plastique léchée, élégamment coincés dans des teintes subtiles, oscillant du gris aux bruns en

1. Luis Matéo, Le Théâtre en France depuis 1968 et la poussée du conteur, thèse de doctorat, Université Paris VIII, 1987, p.137-138

2. Bernard Dort in Le Théâtre en France, tome 2 : De la Révolution à nos jours, Armand Colin, 1989, p.474

3. Bernard Dort in Le Théâtre en France, tome 2 : De la Révolution à nos jours, Armand Colin, 1989, p.479-480

passant par les bleus, les ocres et les beiges, posés dans de hauts décors tirés au cordeau, sobres mais sophistiqués et où l'acteur, sur un plateau scientifiquement éclairé, nu, épaissi parfois de la seule présence d'un accessoire, laisse résonner le chant de ses infortunes.¹ Des spectacles obsessionnellement propres, marqués du sceau de la rigueur et du raffinement, qui façonnent un snobisme mou, terriblement ennuyeux, propre à la fin des années quatre-vingt et aux années quatre-vingt-dix.

Patrice Chéreau, dans un texte d'une grande lucidité, expose ses influences successives et dit ainsi *la nécessité du cheminement*. Sans s'être détourné des aînés qui lui ont ouvert de somptueuses voies, il n'a jamais cessé de penser la représentation et, évoluant, construisant son trajet artistique, s'est provisoirement arrêté là où sa curiosité et son questionnement ont bien voulu le conduire :

« La part des maîtres ou de l'héritage, elle est totale. J'ai toujours reconnu que j'avais des maîtres, que ce soit des gens que je connaissais, ou non : Strelher, Visconti, Planchon. J'ai toujours pensé qu'il fallait que j'apprenne à partir de quelqu'un. Je me suis voué en pensée à Brecht et au Berliner Ensemble, au début, puis à Strelher après avoir vu deux ou trois de ses spectacles ; à Planchon parce que je voyais ses répétitions, et à Visconti quand j'ai connu ses films. »²

Ses influences avouées, assumées, l'ont nourri. Au point que lui-même a pu produire le théâtre de son temps. Et lorsqu'il ne s'est plus senti en recherche, lorsqu'il est devenu une référence vivante et maladroitement copiée, il s'en est allé. Chéreau emploie le mot de maître (cher aussi à Vitez) mais se garde bien de suggérer une « marque », une « empreinte ». Il conçoit plutôt leur influence comme la stimulation d'une rencontre passagère, comme une invitation à explorer, dans son univers propre, une matière nouvelle. Bien d'autres metteurs en scène qui ne font qu'ajouter des spectacles à leurs spectacles précédents, s'imitant pâlement, devraient suivre son exemple. Il ne s'agit pas là de discréditer péremptoirement la qualité de leurs spectacles mais d'affirmer que certains hommes de théâtre - parce qu'ils ont la sensation inavouée d'avoir construit au bout de quelques dizaines d'années une œuvre et une pratique cohérentes - ne sont plus vraiment en recherche et que, de ce fait, sont conduits à se répéter inlassablement en n'apportant plus rien au débat théâtral. Les meilleurs observateurs du travail de Bob Wilson, pour citer l'un des plus grands chercheurs de ces trente dernières années, acceptent volontiers de reconnaître dans ses derniers spectacles une dérive vers un certain académisme. Pourquoi se cacher que Jérôme Savary, depuis qu'il est à Chaillot, ne parvient plus qu'à singer sans ardeur le brio, la fraîcheur insolente, la subversion qui fondaient l'aventure du Grand Magic Circus, alors qu'il prétend lui-même - ironiquement ? - qu'il continue à faire son travail de la même manière.

Il faut admettre, sans états d'âme, que le théâtre est impitoyable pour ceux qui n'acceptent pas de renouveler leurs conceptions et s'enferment dans la répétition des recettes expérimentées. Que leur production continue de séduire et d'exciter de nouveaux publics, cela s'entend, mais il n'empêche que, dans ce repli, ils évacuent ce qui reste l'une des fonctions prioritaires du metteur en scène : réfléchir la représentation dans toutes ses

■ ■ ■ ■

¹. Un telle description peut convenir, entre autres, à la majorité des spectacles de Giorgio Strelher, Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Jacques Lassalle, Jean-Pierre Vincent, Claude Régy, Jorge Lavelli, Luc Bondy, Stuart Seide, Roger Planchon, Marcel Maréchal, Daniel Mesguich, Philippe Adrien, Jacques Nichet, Christian Rist, Jean-Louis Thamin, Stanislas Nordey, Yves Beaunesne... La responsabilité des scénographes est entière dans cet engourdissement : de Yannis Kokkos à Richard Peduzzi, en passant par Ezio Frigerio, Rudy Sabounghi, Jean Haas, Pacé..., ils ont figé l'espace théâtral dans une boîte de plus en plus uniforme et fatiguée.

². Patrice Chéreau in *Avignon 88, histoire d'une génération* ; les metteurs en scène vingt ans après, Actes Sud-Papiers, 1988, p.24

dimensions esthétiques. Suivre le cycle des évolutions, les révolutions des formes. C'est le paradoxe apparent d'un art à la fois profondément enraciné dans ses multiples traditions et féroce de recherches originales.

2.1.1.2. stimulation artistique

La première mission du metteur en scène est en effet de proposer un univers esthétique qui permette de penser sans relâche l'art théâtral à travers l'ensemble de ses composantes. La stimulation artistique dont il doit être le garant est désormais vitale pour la dynamique créative. La pensée du théâtre s'élabore en effet depuis un siècle non seulement grâce aux auteurs et aux critiques mais aussi grâce à ceux qui maîtrisent la direction de l'expérimentation sur le plateau de la relation dramatique.

Cette stimulation qui dépend d'un environnement favorable, d'un désir personnel et d'une capacité imaginative et réflexive recouvre plusieurs champs fonctionnels. Le metteur en scène est celui qui sélectionne (le plus souvent) ses partenaires de la scène, leur propose des méthodes de travail, distingue des textes capables d'entraîner la recherche et de donner à penser théâtralement, construit le cadre de la représentation, et tente enfin de séduire l'ensemble de la sphère dramatique grâce à l'acte spectaculaire.

Dans son ouvrage intitulé Le Travail du metteur en scène, Jean Verdeil distingue huit fonctions essentielles qui définissent l'aire du metteur en scène : « le choix des textes, la distribution, une troupe ou pas de troupe ?, travail préalable et travail à la table, la répétition et la part des comédiens, les "éléments inanimés" de la mise en scène, la formation des comédiens et les rapports du comédien et du personnage »¹. Cette architecture a l'inconvénient de n'être qu'une succession d'aspérités alors qu'il s'agit au contraire de mettre à jour un assemblage plus complexe. Un autre découpage permet de mieux structurer cette diversité : il prend en compte trois temps du travail : celui de la sélection et de la composition de l'équipe de création, celui de la recherche pratique et celui des représentations. De ces trois moments, le troisième déborde la stimulation artistique pour rencontrer la stimulation sociale abordée plus loin. Les deux premiers temps, en revanche, relèvent tous les deux du strict domaine de mise en œuvre de l'art, mais, dans le premier, le metteur en scène se contente de choisir des objets (textes, etc.) et des individus, alors que dans le second, il les met en action tout en continuant à sélectionner les propositions qui lui sont offertes. En somme le metteur en scène est celui qui, en prévision du temps de l'accomplissement de l'œuvre d'art (les représentations), stimule la création en définissant son cadre (équipe, attributions des fonctions et des moyens) et qui dirige ensuite le travail en train de s'accomplir à l'intérieur de ce cadre. Cette direction met en œuvre des méthodes (calendrier des répétitions avec ou sans travail à la table, avec ou sans recherches spécifiques, direction d'acteurs...), des savoirs (littéraire, historique, sociologique, technique...) et des jugements (sélection des propositions).

Les deux temps de l'élaboration ne rencontrent nécessairement pas les mêmes influences : le temps du choix du cadre de création est une projection qui repose sur des idées préconçues, des *intuitions* esthétiques, économiques, politiques, psychologiques..., tandis que le temps de l'élaboration scénique, plus retranché derrière les murs du théâtre, est essentiellement

¹ . Jean Verdeil, Le Travail du metteur en scène, Aléas, 1995

sujet à l'alchimie des rencontres, à l'imagination qui, concrètement, permet en *action* le surgissement de la matière théâtrale.

Même si le projet de cette étude est de modéliser les relations à l'œuvre dans la création, il serait extrêmement présomptueux de proposer une analyse générale des interactions qui sont à l'œuvre dans le temps de la répétition. Comment penser utilement la singularité de ce type de rencontres humaines autrement qu'en décryptant, comme vient de le faire une équipe animée par Georges Banu¹, expérience après expérience, des fragments de cette activité cachée, complexe et excessivement hétérogène ? La répétition est le cœur du travail de création, un monde à elle seule dans le monde plus vaste de l'aventure théâtrale. Réseau lui-même, le temps d'élaboration du spectacle ne peut être réduit à un élément du réseau global. Il est en revanche nécessaire, dans le champ de cette recherche, de s'arrêter sur ce qui agit dans les intuitions qui guident nécessairement le metteur en scène lors de la définition de ses choix préalables. Sur ce qui agit et sur les responsabilités que cela entraîne pour le metteur en scène vis-à-vis de ceux qu'il se doit de sélectionner : auteurs, acteurs, artistes de la scène, techniciens, etc.

Sa charge à l'égard des auteurs, tout d'abord, est en particulier extrêmement aiguë. De son audace et de son talent dépend largement le sort des écritures contemporaines. Il est entendu que le double fait que les metteurs en scène se soient détournés du texte à la fin des années soixante puis rués sur les classiques à la fin des années soixante-dix a provoqué en partie une crise de l'écriture : sans espoir d'être montés, les écrivains se sont pour une part détournés de la scène² et pour une autre part retrouvés esthétiquement démunis devant l'insuffisance de l'expérimentation spectaculaire.

Au-delà même de sa volonté de monter des textes nouveaux, le metteur en scène dispose de nombreuses ressources pour aider l'écriture contemporaine à trouver sa place : en inventant des formes rapides de mises à l'épreuve, en tissant des liens étroits avec les auteurs, en assumant son rôle élémentaire de relais, en suscitant des écritures, il répond aux exigences du fonctionnement du réseau. Dès qu'il se réfugie dans des comportements sclérosants, il hypothèque l'ensemble de la dynamique de la création, refusant au circuit actif un maillon indispensable.

Cela a déjà pu être longuement évoqué, l'imagination du metteur en scène est la première arme utile dans la défense des textes contemporains. Que serait aujourd'hui l'attention portée aux pièces de Koltès sans le travail - en partie contesté mais aussi largement remarquable - de Chéreau ? En réussissant à inventer des formes scéniques qui portent au plus haut les pièces nouvelles, le metteur en scène conduit le regard de l'ensemble des partenaires comme aucun autre geste ne saurait le faire. Grâce à lui, auteurs, éditeurs, artistes, public, critiques, producteurs, pouvoirs publics peuvent se confronter avec un verbe jusqu'alors inconnu. La sélection des metteurs en scène - qui peuvent même parfois s'offrir le luxe confiant de la commande -, pour peu qu'elle soit judicieuse et qu'elle profite d'un travail

-
- ■ ■ ■
1. Un remarquable travail dirigé par Georges Banu est récemment paru qui entreprend précisément de penser le travail de la répétition à travers le siècle : « Les Répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson », *Alternatives théâtrales*, n°52-53-54, décembre 1996-janvier 1997. « Parler des répétitions, c'est s'ouvrir à l'aveu de l'intérieur, jamais complet, souvent oublieux des échecs ou des crises, aveu dont l'intérêt consiste dans la découverte des données de fabrication autant que dans le souvenir de ces essais, mots ou gestes, non parvenus jusqu'à la scène, qui tantôt ont activé l'imaginaire, tantôt l'ont paralysé. Il ne s'agit plus d'un modèle de travail, mais de l'expérience du travail. La répétition n'est plus fléchée, le chemin est à déterminer. » (Georges Banu, « La Répétition ou autoportrait de metteur en scène avec groupe », p.6)
 2. Voir Hélène Catsapis, « Les Écrivains français se détournent du théâtre » in *Communication et langages*, n°83, 1^{er} trimestre 1990, p.57-66 ; Marion Thébaud, François-Régis Navarre, « Pourquoi les écrivains n'aiment-ils plus le théâtre ? » in *Le Figaro*, 5 avril 1991, p.26.

scénique avantageux, permet une légitimation indispensable de l'écriture contemporaine. Cette mission, essentielle dans le cas des textes inédits, est tout aussi brûlante lorsqu'il s'agit de monter des auteurs anciens dont l'œuvre s'avère éclairer précisément le temps présent comme le temps présent se plaît à éclairer soudainement leur œuvre.

La qualité d'un metteur en scène se manifeste d'abord par cette capacité à sélectionner et légitimer des écritures majeures, mais aussi par cette faculté de créer, autour de son aventure, des désirs, de favoriser tout ce qui, dans son sillage, enrichit la connaissance de son art. Pour Bernard Dort, Jean-Louis Barrault, par exemple, est de ceux qui ont su non seulement mettre en scène de nouvelles écritures mais aussi accueillir, dans leur compagnie, d'autres metteurs en scène entraînés, par rebonds, dans la même quête :

« Bien des dramaturges lui sont redevables sinon de leur découverte du moins de leur consécration : Duras, Dubillard, Sarraute, Schéhadé et Vauthier entre autres. La Compagnie Renaud-Barrault a constitué un lieu d'asile et de travail pour nombre de metteurs en scène : Roger Blin d'abord, Jean-Marie Serreau, Maurice Béjart, Jorge Lavelli, Claude Régy... »¹

Par ailleurs, la sélection du metteur en scène ne s'arrête pas à celle du texte ou à celle d'autres metteurs en scène qui viendraient constituer un noyau de création à géométrie variable mais s'étend à l'ensemble des collaborateurs, de l'acteur au scénographe en passant par tous les métiers de la scène déjà énumérés. Dans ce choix même, le metteur en scène permet ou interdit à certaines personnalités de s'exprimer, d'expérimenter ; il leur offre, en les désignant, une occasion de satisfaire leur désir de création et d'appréhender un univers, le sien, qui influera sur leur propre travail et en retour, nourrira celui de la mise en scène. En choisissant ses partenaires, le metteur en scène a le pouvoir de permettre des confrontations, de légitimer certains artistes aux yeux de toute la sphère dramatique. A lui donc de préjuger de leur qualité afin de déterminer ses choix. A lui de mettre en avant ses intuitions et de défendre ceux qu'il estime mériter ses projecteurs. Cette interaction artistique, dont quelques exemples marquants jalonnent l'histoire du théâtre au XX^e siècle, relève de l'alchimie mystérieuse tout autant que de la logique esthétique. L'assemblage, tout en conservant une part d'aléatoire, se fonde en effet le plus souvent sur un partage de quelques idées majeures qui constituent un véritable espace de rencontre et façonnent obscurément les intuitions du metteur en scène.

En songeant à des équipes aujourd'hui renommées comme celle de Jean Vilar, Gérard Philipe, Maria Casarès et Léon Gischia, ou celle d'Ariane Mnouchkine, Guy-Claude François, Hélène Cixous et Jean-Jacques Lemètre, ou celle de Patrice Chéreau et Richard Peduzzi ou encore celle d'Antoine Vitez et Yannis Kokkos, chacun peut mesurer l'importance de cette communion artistique dans l'avènement d'une aventure esthétique.

Le metteur en scène est celui qui saura accueillir dans son antre des énergies régénératrices et former dans le temps de cette hospitalité salutaire des artistes susceptibles d'essaimer à leur tour. Accueil et formation sont deux lois essentielles qu'un metteur en scène devrait systématiquement mettre en pratique pour dynamiser sa propre création et permettre à ses partenaires de profiter de cette conjoncture. C'est en ce sens aussi que le metteur en scène est un prospecteur : il doit parier sur la fertilité d'un terrain, sur la probabilité de la richesse des fouilles qui pourront y être entre-

¹ . Bernard Dort in Le Théâtre en France, tome 2 : De la Révolution à nos jours, Armand Colin, 1989, p. 513

prises. Il doit constituer une équipe dans laquelle les ressemblances et les divergences forment un corps à la fois stable et dynamique.

Pour permettre ces divergences innovantes, il doit donc être capable de laisser s'épanouir ceux qui s'engagent dans cette recherche collective et d'accepter de ne pas tout maîtriser. Le metteur en scène n'est pas, dans l'idéal, le maître absolu trop souvent décrit mais précisément celui qui permet l'autonomie à l'intérieur d'un cadre cohérent et commun, celui qui offre à l'artiste compagnon de partager la création tant dans ses moments de conflits que dans ceux de ses rassemblements.

« Une représentation, ce sont des milliards d'informations, de mouvements, d'intonations, de variations sonores et rythmiques. Rien que le visage d'un comédien est une machinerie complexe qui émet des quantités de signes différents. Un metteur en scène ne peut prétendre maîtriser cette multitude. [...] L'originalité n'est souvent due qu'à un trait. On l'a vu, pour dégager cette voie originale, il faut un metteur en scène vacant, s'appuyant sur des acteurs auteurs. Il sait que ce sont eux, au bout du compte, qui défendent le spectacle, et que disparu dans l'ombre de la salle, derrière les spectateurs, il sera impuissant, totalement dépendant de la maîtrise des comédiens. »¹

Il faut bien admettre que souvent, cet idéal du metteur en scène n'est pas atteint et qu'une certaine peur de cette impuissance le porte à empêcher toute dépossession : fort de ses prérogatives, le metteur en scène cherche alors plutôt à rassembler une équipe disposée à accepter en bloc tout son univers, voire à tirer tous les éléments du spectacle (y compris le texte) vers sa seule vision. Comme le rappelait Paul-Louis Mignon en utilisant cette notion d'"auteur théâtral", cette attitude a pu engendrer des œuvres magnifiques dès lors que le regard exposé était celui d'un poète, mais elle s'avère surtout une impasse de laquelle beaucoup de metteurs en scène ne savent pas sortir : se prémunissant des influences et des contradicteurs extérieurs, ils se sont également coupés de ce qui était l'œuvre du metteur en scène, c'est-à-dire la confrontation à l'autre. Le sens du travail reposant en effet sur la fabrication d'un acte à partager et sur la représentation de ce partage, il ne peut que se trouver diminué si l'artiste affiche un repli sur soi, une pensée systématiquement hermétique au-dehors.

L'une des fonctions du metteur en scène est donc de se prémunir contre toute tentation dogmatique afin de préserver l'essence même de la représentation. Afin de préserver tout simplement la pensée du monde que la représentation se propose d'activer dans le troisième temps de la stimulation artistique.

C'est par sa capacité à créer une dynamique d'équipe, grâce à sa convocation d'un imaginaire et d'une réflexion qui guident sa conception de l'esthétique théâtrale, que le metteur en scène devient celui qui donne à penser le monde par l'intermédiaire de cette action ostensible qu'est la représentation. Après avoir préparé l'avènement de l'objet d'art, il donne à voir une appréhension philosophique de l'existence autant dans les images qu'il propose, dans les techniques qu'il sollicite, que dans la morale qu'il entend revendiquer au sein même de son entreprise artistique. La stimulation artistique du metteur en scène est d'une ampleur à la mesure des responsabilités que depuis un siècle il a choisi d'assumer. Si la dimension spectaculaire est évidemment reconnue comme étant une stimulation essentielle à la vie d'une cité, parce qu'elles échappent facilement à la perception du spectateur qui demeure extérieur à la fabrication, les dimensions sociale et éthique de l'engagement du metteur en scène sont souvent oubliées au profit de la re-

1. Alain Simon, *Acteurs spectateurs ou le théâtre comme art interactif* : essai, Actes Sud-Papiers, 1989, p.104

cherche strictement scénique. Pourtant, la stimulation artistique ne saurait se soustraire à cette triple composition.

2.1.1.3. stimulation sociale et éthique

L'esthétique théâtrale se résume en effet trop souvent, dans l'esprit de ceux qui l'analysent ou la revendiquent, à la quête d'un acte scénique supérieur en oubliant que cet acte ne saurait se désolidariser de son environnement. Lorsque le metteur en scène envisage la production d'un spectacle sans se soucier des conditions réelles - matérielles - de sa manifestation, il oblitère une dimension première d'un art vivant, essentiellement riche de la confrontation physique et sociale qu'il suppose.

L'esthétique théâtrale ne saurait supporter d'être distinguée d'une recherche globale d'un objet composé d'une multitude de facettes plus ou moins lumineuses. Toutes, y compris celles trop souvent considérées comme marginales, doivent s'intégrer avec cohérence dans l'aventure artistique. L'esthétique théâtrale comprend tout autant les fondements de l'art de la scène - texte, jeu, scénographie... - que la relation au public et les règles économiques et sociales qui ont présidé à l'élaboration des représentations. Ainsi, le metteur en scène, en donnant à voir un spectacle (et en choisissant ce qu'il donne à voir du spectacle et de ses alentours...), offre nécessairement l'expérience du fonctionnement d'une microsociété à l'intérieur même d'une nation ; il propose par ailleurs le respect de quelques principes qui constituent ainsi une morale implicite de la rencontre. Dans la stimulation que produit le metteur en scène se cache par nature une stimulation sociale et une stimulation éthique. Ce que Jean Vilar, à la fois en héritier (de Pottecher, Copeau...) et en pionnier (il initie de multiples réformes), avait su proclamer dès le début des années cinquante et qu'à sa suite quelques metteurs en scène, comme Ariane Mnouchkine, ont repris dans un nécessaire esprit militant.

Les parcours de Guy Rétoré et Gabriel Garran témoignent eux aussi, à leur manière, du caractère incontournable du rôle politique du metteur en scène qui, s'intégrant dans la société, choisit d'y mener une action spécifique. Philippe Madral rapporte ainsi à propos de Guy Rétoré :

« Il échoue à l'entrée du Conservatoire, mais commence à jouer dans les théâtres des boulevards, tout en se rendant compte qu'il ne faisait pas là le métier qu'il avait cru préparer. Prenant une conscience de plus en plus aiguë du fossé qui sépare les idées qu'il se faisait du rôle que le comédien et le metteur en scène avaient à jouer dans la société d'avec la place qu'ils occupaient réellement comme simples amuseurs dans les théâtres parisiens, il décide de rompre définitivement avec cette forme de théâtre et crée une troupe en 1950 avec quelques amis : "la Guilde". »¹

De la même manière, Gabriel Garran évoque la nécessité de donner un sens social à son art qui correspond à l'idée qu'il se faisait des besoins de la cité :

« Le temps de l'apprentissage s'achevait. Une interrogation accumulée grandissait jusqu'à devenir pour moi une évidence : je ne me sentais guère à l'aise dans le cadre du théâtre parisien, avec l'aspect sélectif de sa clientèle, ses thèmes, ses tarifs et son architecture hiérarchisée. Comment rester fidèle à soi dans un système dominé par le mercantilisme ou l'individualisme ? Comment concilier la rigueur de l'art dramatique

¹ Philippe Madral, *Le Théâtre hors les murs : six animateurs et trois élus municipaux nous parlent*, Seuil, 1969, p.15

avec le besoin de donner un sens SOCIAL à ma vie ? Toute tentative novatrice implique une rupture, toute voie nouvelle est une aventure... »¹

Si l'affirmation des rôles social et éthique du metteur en scène peut paraître évidente, il n'en reste pas moins que, la visibilité de cette double dimension de l'aventure théâtrale est réduite. Que voit le spectateur de cet aspect du travail ? Comment l'invite-t-on à penser cette dimension de la proposition ? Si son implication dans la représentation est une expérience personnelle forte, accepte-t-il toujours par exemple de se poser la question de son propre investissement ? Considère-t-il comme fondamental de mesurer la qualité de l'intégration de la place du spectateur dans la création ? Est-il habitué à jauger d'une représentation selon d'autres critères que ceux que le théâtre spectaculaire de consommation rapide et divertissante a fortement imposés depuis des dizaines d'années ? Quand bien même la représentation théâtrale est la mise en jeu de rapports sociaux englobant inévitablement la salle, le spectateur est-il prêt, lui que les médias noient à longueur de temps dans des rapports de procuration culpabilisante, à lire la représentation théâtrale comme un événement social ? Sans doute, ne pouvant parfois échapper à l'évidence de la rencontre aléatoire et magnétique, à la vérité du travail d'une salle convoquée en direct par le spectacle, le spectateur perçoit-il les pouvoirs du théâtre, mais lorsque la représentation reste indifférente au parterre, lorsque la mise en scène ignore la question du fonctionnement d'une microsociété, envisage-t-il qu'il s'agit là d'un événement violent de l'esthétique théâtrale, d'une amputation volontaire et politique. L'évident n'est manifeste que pour celui qui conçoit le théâtre comme un art politique mais pour celui qui ne vient y chercher qu'un monde d'illusions, de divertissement ? Et le théâtre sait-il toujours lui-même imposer à ses partenaires le fondement politique de son esthétique ?...

L'idée qu'une morale - un ensemble de règles cohérent et reconnu par la totalité du groupe de travail, un système normatif - sous-tend implicitement l'élaboration de l'objet théâtral est encore plus difficile à saisir pour qui ne peut observer de l'intérieur la fabrique de théâtre. Pourtant, il paraît évident que la morale du théâtre privé n'est pas celle du théâtre public et qu'à l'intérieur même du théâtre privé, comme à l'intérieur du théâtre public, se jouent différentes philosophies. A un spectacle donné correspondent des conceptions que le spectateur, le politique, l'auteur, le critique ne sont pas toujours capables de décrypter. Cette éthique qui repose sur des règles économiques, juridiques et plus généralement comportementales, n'offre guère d'aspérités en dehors des prix de places et du type d'accueil pratiqués. Elle reste même souvent le secret des artistes, des techniciens, des producteurs, considérant que l'étranger - le spectateur ! - n'a pas d'intérêt dans cette morale !... Il n'est pourtant pas difficile d'admettre qu'une reproduction de la « Déclaration universelle des Droits de l'homme et du citoyen » n'a pas la même réalité si cet objet est produit par des esclaves ou par des citoyens libres et disposant précisément des droits évoqués... Si le contenu philosophique du texte est invariable, l'objet même destiné à sa promulgation impose un sens - selon son origine - qui ne doit pas être envisagé séparément de celui du texte qu'il colporte.

L'objet théâtral n'échappe pas à cette règle fondamentale : le sens qu'il génère dépend de ce qu'il est. C'est-à-dire de ce qu'il est complètement, y compris dans ses aspects secrets, enfouis, occultés, que sont les règles de travail imposées par le metteur en scène.

¹ . Gabriel Garran cité par Philippe Madral, Le Théâtre hors les murs, Seuil, 1969, p.39-40.

Très concrètement, la stimulation éthique du metteur en scène peut aller du salaire de chacun des partenaires aux conditions matérielles de travail en passant par le prix des places, l'accueil et les services rendus au public, la technique de communication avec la société (la publicité), les médias ou les pouvoirs publics, l'acceptation du partenariat d'un mécène, l'acceptation de la pratique des invitations gratuites aux personnalités... Tout geste, toute décision entre dans la fabrication du sens même de la représentation. Il est vrai que certains éléments peuvent échapper à l'emprise du metteur en scène lorsqu'il travaille avec un producteur ou lorsqu'il intègre ses représentations dans la programmation d'un théâtre. En fait, par définition, dès lors qu'il accepte de se soumettre aux règles d'un autre partenaire, il en devient le dépositaire provisoire. Sa participation vaut approbation, son accord implicite vaut légitimation. Un metteur en scène ne peut, sous prétexte qu'il ne décide pas de tout, se décharger de cette responsabilité : sa transaction l'engage implicitement dans la revendication des règles de fonctionnement de ceux avec qui il *choisit* de s'associer. Ceux - et, du fait même de la situation économique du spectacle vivant, ils sont malheureusement nombreux - qui estiment agir en ne disposant plus du choix ont déjà éradiqué la dimension politique de leur projet et ne font plus de théâtre mais seulement du commerce. Lorsque la liberté du metteur en scène est menacée, lorsqu'il estime qu'il ne peut plus assumer ses responsabilités, son choix ultime est de se démettre de sa charge et non de se soumettre aux lois qu'il prétendra ensuite ne pas avoir choisies. Toute résistance - pour continuer à créer coûte que coûte - qui sacrifierait cette liberté fondamentale de l'artiste accepterait implicitement que la dimension éthique du projet artistique ne soit qu'accessoire et qu'un combat théâtral puisse encore être mené lorsque l'essence même de la fabrique du théâtre échappe aux artistes. Cette concession toute stratégique qu'elle puisse être ne peut conduire qu'à une dévalorisation du sens de la représentation.

Ainsi, le travail d'un metteur en scène est toujours repérable à l'aune de son engagement personnel dans le débat éthique que la pratique du théâtre ne manque pas de poser. Personne ne saurait lui échapper. Quel que soit le pouvoir de ceux qui ont en charge la direction artistique des théâtres, quel que soit celui des producteurs, des pouvoirs publics ou des médias, il est toujours possible de faire autrement ou de cesser de faire si, un temps, la suspension de la création devient nécessaire à la revendication d'un certain nombre de principes. Trop de contradictions générées par des concessions molles brouillent depuis des années le territoire de l'éthique et enrayent les mécanismes dynamiques du réseau. Cette confusion, profitable à ceux qui redoutent ce débat, à ceux qui utilisent ensuite les erreurs acceptées pour mieux disqualifier leurs interlocuteurs, prive le théâtre d'une reconnaissance sociale à la mesure de ses ambitions légitimes. Pour commencer à parler clairement du monde, il convient d'abord de parler clairement du sien. Les contradictions, les opacités insidieusement sauvegardées nuisent plus que ne le croient certains artistes à la parole même que le théâtre entend parfois porter. Et si cette moralisation - avec tous les excès qu'elle peut entraîner - agace et fait peur, comment ne pas en rendre responsables ceux qui l'ont trop crânement dédaignée ? S'il faut certes garder quelque distance avec tous désirs forcenés de transparence absolue, il est également un juste équilibre à trouver entre la pureté de la clarté dogmatique et le trouble d'une liberté abusive défendue par des privilégiés.

Si la stimulation complexe à laquelle se livre le metteur en scène recouvre tant la fabrication scénique que l'engagement social et éthique, le travail qu'il doit accomplir lui impose de négocier l'ensemble du cadre de la création auprès des partenaires avec lesquels il doit compter. Un cadre sans lequel ne peut se bâtir une pensée du monde.

2.1.1.4. penser le monde

En choisissant ses partenaires, ses méthodes et sa morale de travail, le metteur en scène offre à la représentation à venir un espace de construction. Si ce cadre impose un sens, il n'en reste pas moins que l'assemblage scénique, ce qu'il faut bien nommer le spectacle en acceptant de réduire provisoirement ce terme, reste l'essentiel de l'œuvre d'art, ou, pour emprunter une heureuse formule de Gérard Genette, de « l'œuvre de l'art »¹.

Ce que les anciens pédagogues hyper-rationnalistes appelaient autrefois le "message" en posant qu'une représentation (un texte plutôt d'ailleurs) voulait dire quelque chose (une et une seule chose, la même pour tous les spectateurs... Mais alors pourquoi ne pas dire cette chose plus simplement, de façon moins ambiguë en quelques phrases ? Pourquoi tout ce travail de décryptage, inévitable source de malentendus ? Pourquoi cette dépense d'énergie si le message peut se substituer à la représentation ?...) accapare souvent l'attention du spectateur. Le public perçoit essentiellement le théâtre d'une manière erronée en considérant que le sens est donné par le texte, par l'histoire racontée, par les images dessinées. Pour des raisons principalement historiques, le fait que le théâtre, ou plutôt la théâtralité, puisse construire en soi la pensée échappe la plupart du temps au spectateur (cette remarque vaut aussi pour le cinéma qui, à ses origines, était beaucoup plus qu'aujourd'hui marqué par la forme).

Même des spectateurs avertis comme le critique Jacques Nerson considèrent par exemple que le théâtre ne parvient à penser l'actualité du monde que s'il met en scène fictionnellement le monde actuel, alors que la pensée au théâtre ne procède pas de ce qui est rapporté mais de la façon dont cela est rapporté. La pensée du théâtre est toujours actuelle, elle l'est par nature. Le théâtre d'aujourd'hui ne pense pas pour hier, il pense dans le temps même de son accomplissement. Il pense nécessairement aujourd'hui. Qu'il y soit question de la Guerre de Troie ou de la chute du mur de Berlin, le théâtre pense le moment présent qu'il partage avec les spectateurs. Cela tient du truisme. Que cette pensée soit étroitement dépendante du texte qui est porté, cela va de soi, mais cette évidence ne doit pas laisser penser que pour parler de la guerre, il faille parler (raconter avec des mots) de la guerre. Le langage dramatique se fonde sur la théâtralité qui, comme la définissait Barthes à propos de Baudelaire, est une « épaisseur de signes et de sensations »². Contrairement à ce qu'avance le critique de La Revue des deux mondes, c'est la totalité de la sémiose théâtrale (le fonctionnement des signes qui inclut naturellement les spectateurs-interprètes) qui au théâtre fait sens et non pas seulement celle de son texte rapporté.

« Les rares textes contemporains que nous montons sont beaucoup trop pusillanimes. Au théâtre des années 60-70, le brechtisme battant alors son plein, fut reproché son "engagement". (Et Molière, alors ? il ne s'engageait pas, peut-être ?) En réalité, ce n'était pas l'engagement qui était excessif, c'était l'endoctrinement. La nuance est de taille. Nous ne voulions pas que les tréteaux soient transformés en chaires ou en tribunes, et nous avons raison. Mais, tout bien pesé, je crois que je préférerais les auteurs didactiques d'alors aux auteurs décolorés d'aujourd'hui. Leurs pièces sont timorées, intemporelles, vagues, abstraites. Lisses et étalées : pas de vagues surtout ! Anodines.

■ ■ ■ ■

1. L'Œuvre de l'art est une réflexion esthétique de Gérard Genette publiée en plusieurs volumes : volume 1 : Immanence et transcendance, Seuil (Poétique), 1994 et volume 2 : La Relation esthétique, Seuil (Poétique), 1997.

2. « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène, à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, sons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. » Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire », Essais critiques in Œuvres complètes, tome 1, Seuil, 1993, p.1194.

elles n'ont aucun contenu susceptible d'effaroucher qui que ce soit. Penser est devenu une maladie honteuse. Étonnez-vous, après ça, que le théâtre n'ait plus prise sur le monde : il ne le reflète plus. Songez qu'aucun épisode important de notre Histoire, aucun problème majeur de notre temps n'y est plus abordé. Citez-moi les pièces récentes qui traitaient de la résistance, de la guerre d'Algérie, du stalinisme, de l'immigration, de Mai 68, du procès Barbie, que sais-je ?... Rien. Pendant ce temps, le cinéma ne se prive pas d'interroger notre époque, preuve qu'il n'est pas impossible d'y trouver de quoi alimenter la réflexion. Alors quoi ! Qu'est-ce qui se passe ? Le théâtre n'a-t-il plus rien à dire ? »¹

Sans doute la réaction de Jacques Nerson trouve-t-elle sa source dans le fait que l'écriture contemporaine donne effectivement - mais superficiellement - l'impression de ne pas parler de son époque alors qu'elle le fait en permanence et souvent beaucoup mieux qu'elle ne le ferait en devenant aussi réaliste que le cinéma peut l'être parfois. En premier lieu et contrairement à ce qu'affirme ce critique en mai 1989, une part non négligeable des pièces montées en France a pour thème l'Histoire contemporaine : comment par exemple oublier les pièces de Grumberg (Demain une fenêtre sur rue, L'Atelier et depuis 1989 Zone libre), de Vinaver (Les Coréens, Les Huissiers, Iphigénie-Hôtel, et depuis L'Emission de télévision) ou celle de Daniel Lemahieu, Djebels créée en 1988 à Corbeil-Essonnes par Pierre-Etienne Heymann ?! Mais il serait, en second lieu, tout aussi faux de penser que d'autres écritures ne s'interrogent pas sur l'actualité. Des pièces intimes de Vinaver à celles de Tilly en passant par les œuvres de Minyana ou de Koltès, tout un pan de la création dramatique verse du côté de la mise en jeu de son époque. Mais sans nécessairement s'enliser, comme semblerait le vouloir Jacques Nerson, dans des références et des exposés rhétoriques circonstanciés qui ne font souvent qu'emprisonner l'écriture. C'est que le critique, dans son rationalisme hermétique, ne peut imaginer que l'abstraction soit plus féconde que le réalisme. Or, la forme théâtrale ne supporte plus de se rabougrir sur des sujets précis, ensevelis dans l'Histoire : il n'est pas une œuvre, enserrée dans des événements historiques marqués, qui ait réussi à devenir forte par cette historicité ; toutes (dont celles citées plus haut) le doivent à l'universalité (Demain une fenêtre sur rue en est un bon exemple) qui s'édifie sur le terrain restreint d'une actualité qui s'efface peu à peu. C'est précisément le reproche inverse que la critique vient d'adresser aux *Histoires de France* de Michel Deutsch et Georges Lavaudant (Odéon, octobre-novembre 1997) : leur spectacle s'effondre dans la caricature lorsque Lavaudant veut absolument mettre en scène les grands personnages et les grands événements de ces dernières décennies mais s'ancre étonnamment dès qu'il s'agit d'évoquer les détails intimes de la vie de Deutsch, fenêtre étroite mais essentielle, ouverte sur l'Histoire. Le théâtre, lorsqu'il veut s'insérer dans un débat historique, chasse immédiatement sur un terrain que d'autres (la télévision documentaire ou celle des Guignols de l'info) pratiquent de manière beaucoup plus incisive. Ceux que Jacques Nerson qualifie de "décolorés" sont peut-être plus fidèles à l'époque que n'importe quel documentaire filmé. Imprégnés de leur temps, comme les metteurs en scène, ils cherchent dans la forme théâtrale à donner une matière à penser qui ne doit rien à la pensée telle que souhaite la pratiquer Jacques Nerson. Une matière qui, en action, pense l'identité, le métissage, l'altérité, la frontière, le mensonge mais ne cherche pas, didactiquement, à faire le procès argumenté (par des discours) des dictatures, de la colonisation, de la collaboration, du racisme, de la société de consommation ou des nouvelles maladies...

1. Jacques Nerson, « Passésisme ou nécrophagie ? » in *Acteurs*, n°69, mai 1989, p.8

Sans doute n'est-ce pas là une invitation facile à suivre pour une population qui cherche partout des réponses rationnelles, immédiates et spectaculaires (entendre démonstratives...), mais c'est pourtant le propre du théâtre que de restituer le monde autrement. D'utiliser un langage particulier qui n'est pas seulement celui de l'écriture textuelle. Une représentation ne peut jamais être réduite à un texte : c'est une telle évidence que d'affirmer cela... Et pourtant, le traditionnel regard porté sur le théâtre à travers la seule lunette littéraire continue de porter préjudice au partage de l'expérience théâtrale. Trente ans de luttes formelles n'ont pas réussi à bouleverser des habitudes réductrices. Qu'il faille défendre l'écriture, soit !... mais cette défense ne doit pas occulter les autres dimensions de l'art théâtral et encore moins amputer l'émergence du sens propre de la représentation, du sens de la théâtralité, ignorer la spécificité de la sémiose théâtrale.

Quand à ne pas provoquer de « vagues »... Quel film, quelle œuvre en occasionne vraiment au point de faire rougir le théâtre, alors que le système culturel du prêt-à-jeter-aussitôt-consommé n'autorise qu'une mer d'huile, temporisée par un léger clapotis préservé pour mieux faire valoir le plaisir rassurant du calme plat ? Si certaines œuvres écrites, cinématographiques ou télévisuelles actuellement publiées sont effectivement en prise directe avec leur temps, la comparaison entre le travail qu'elles opèrent sur les consciences et celui du théâtre n'est pas recevable : pourquoi vouloir à tout prix que chaque type d'expression utilise les mêmes modes de dénonciation et s'intéresse aux mêmes domaines ? Les vertus du documentaire télévisé ne peuvent rencontrer celles du théâtre : l'élaboration du sens n'y relève absolument pas des mêmes procédures. Ces deux formes n'ont donc ni les mêmes objectifs ni tout à fait les mêmes sources d'inspiration.

En outre, l'art dramatique d'aujourd'hui, au contraire de ce qui peut paraître de prime abord, raconte puissamment son environnement social, culturel, économique et politique, mais il le fait d'une manière qui ne sied peut-être pas aux mentalités et aux principes de vie actuels, d'une manière à laquelle le public ne parvient pas toujours à être sensible. Le théâtre doit-il pour autant sacrifier son essence pour se fondre dans le moule que voudraient imposer des contraintes ponctuelles ? Doit-il, ainsi que semble le souhaiter Jacques Nerson, parler du monde comme le cinéma (un certain cinéma là aussi...) ou améliorer sa capacité de convaincre qu'il peut offrir un autre langage, un langage qui échappe aux modes de pensée que dicte un système de valeurs qu'il convient précisément de combattre d'abord en refusant de lui céder sur la forme ?

« Il est trop facile d'accuser le public de paresse, comme je l'ai entendu dire pendant des années, soutient Jacques Nerson. Et si c'était le théâtre qui se montrait paresseux ? Et si c'était le théâtre, tel qu'on le pratique aujourd'hui, qui se révélait incapable d'intéresser un large public ? Si c'était le produit et non pas le client potentiel qu'il fallait remettre en question ? « Donnez-moi une bonne société, je vous donnerai du bon théâtre ! » Mauvaise excuse ! Vous connaissez, vous, une bonne société ? Or il y a eu déjà du bon théâtre que je sache ! »¹

Peut-être le théâtre est-il trop souvent paresseux. Mais que personne ne s'y trompe : cette paresse consiste précisément à refuser l'effort que réclame le maintien d'une certaine exigence. Le théâtre n'est paresseux que lorsqu'il accepte, comme le suggère Nerson, de réfléchir la création en terme de marketing. Produit, client... Produit non adapté au client : produit

¹ . Jacques Nerson, « Passéisme ou nécrophagie ? » in *Acteurs*, n°69, mai 1989, p.8

paresseux. Produit qui se vend mal : produit paresseux. Produit qui ne fait pas l'effort de se concevoir en fonction de celui qui le justifie...

Le théâtre d'aujourd'hui, ou plutôt un certain théâtre d'aujourd'hui que Jacques Nerson feint d'ignorer - ou qu'il ignore réellement trop occupé à chercher dans les travées inféodées au marketing la provocation qu'il n'y trouvera logiquement pas¹ -, a précisément le courage de ne satisfaire que des désirs qui, c'est l'obstacle qui trouble leur perception, ne s'expriment pas dans une enquête commerciale. Que sait Jacques Nerson des intérêts réels de son « client potentiel » ? Que sait-il aujourd'hui, de ce qu'il faudrait ou ne faudrait pas écrire et monter ? Que sait-il des désirs souterrains d'une humanité fondée sur la culture zapping et la maximalisation de la satisfaction immédiate (le « satisfait ou remboursé ») ? Que sait-il de ce que le client et le dealer de Dans la solitude des champs de coton (pièce créée en 1987 à Nanterre...) cherchent à échanger sans jamais y parvenir (ou en y parvenant) ? Que sait-il de ce que l'art peut soulever de pulsions et de conflits refoulés ?

« Le Dealer : S'il vous plaît, dans le vacarme de la nuit, n'avez-vous rien dit que vous désiriez de moi, et que je n'aurais pas entendu ?

Le Client : Je n'ai rien dit ; je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez-vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'aie pas deviné ?

Le Dealer : Rien.

Le Client : Alors, quelle arme ? »²

Koltès, dans cette fin énigmatique et éclairante, dit tout ce que Jacques Nerson semble oublier. Le dealer cherche à savoir ce que cherche le client et si, un instant, le client lui a donné de quoi connaître l'objet de sa quête. Le client prétend ne jamais lui avoir donné la moindre piste mais ne conteste pas le fait d'être client. Il cherche lui aussi à savoir si le dealer lui a, un instant, indiqué ce qu'il pouvait lui proposer. Le dealer prétend qu'il ne lui a jamais donné la moindre indication mais ne conteste pas le fait d'être dealer. Un mutisme qui ne débouche que sur le combat, la confrontation physique, le corps à corps comme substitut de la parole impuissante. Pourtant, dans ce silence - le « rien » prononcé par chacun des protagonistes -, n'y a-t-il pas déjà un début de réponse aux questions que se posent le client et le dealer ? N'y a-t-il pas dans ce silence, dans cette dissolution de l'expression, l'aveu d'une incapacité complète à savoir et ce que l'on cherche et ce que l'on peut donner. Personne, semble glisser Koltès, ne peut sonder les désirs profonds, la face la plus vraie du tour secret qui se joue en chaque être humain ?

N'y a-t-il pas là matière à penser sans honte ? Matière à penser que ce que d'aucuns croient possible, jouable, stratégique - aller au devant des désirs du client-consommateur - n'est qu'illusion ou renoncement ? Là où Jacques Nerson ne perçoit qu'une forme « timorée, intemporelle, vague, abstraite », ne se cache-t-il pas une réflexion théâtrale sur le désir et la place du désir dans des sociétés qui ne font que le pulvériser à force de vouloir le combler ? Même si elle ne fait référence à aucune réalité tangible et actuelle, Dans la solitude des champs de coton est, entre autres, une fable politique sur l'errance que produit une certaine incapacité du corps social à prendre le temps (l'urgence de cette fin de siècle: « l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue ») de découvrir

¹ . La seule provocation qui peut s'y trouver n'est consentie que pour donner le change, pour simuler une autonomie de la création. cette provocation-là, indispensable à la santé du système marketing, n'est qu'une imposture sans effet renversant.

² . Bernard-Marie Koltès, Dans la solitude des champs de coton, Éditions de Minuit, 1990, p.61

l'autre au-delà du prélude au combat. Si le spectateur ne voit pas cela, si le spectateur ne voit pas qu'un certain théâtre ne cesse de penser le monde au travers de formes qui se doivent, d'abord, de lui échapper, il est alors d'autant plus important que ce théâtre-ci continue sa route sans se soucier d'obéir à des formes dictées par le marketing, pour que peu à peu, la frustration, l'incompréhension, le manque, le vide fassent leur œuvre jusqu'à ce que se dévoilent enfin, chez ceux qui y résistent encore, de nouvelles contrées.

Sans doute, cette obstination ne résoudra pas le problème crucial de la part de population qui, contrairement aux critiques, reste étrangère au théâtre. Sans doute, cette absolue nécessité d'un maintien radical des exigences ne permet-il pas de faciliter l'accès au théâtre. Mais, en y renonçant, le théâtre renoncerait tout simplement à être un stimulant irremplaçable (à la pensée spécifique) pour la société, et qu'importe alors qu'il puisse en devenir un art de masse. Ce que réclame les tenants d'une certaine nécessité du marketing, c'est peut-être que tous les artistes dramatiques connaissent le même chemin que Jérôme Savary : qu'ils se débarrassent de la protestation marginale (la « fête » du Grand Magic Circus) pour lui préférer le cynisme populaire (l'inoffensive consommation tout public), qu'ils renoncent aux spectacles intimes et subversifs (la *Crèche vivante de Noël 1969*) pour leur préférer les grandes messes commerciales (*Holiday on ice* ou *Astérix*).

Penser, ne serait-ce qu'un instant, que la création doit cibler son produit, calculer la forme en fonction de celui qui doit la consommer, c'est irrémédiablement anticiper sur l'existence de désirs que personne ne saurait décrypter. A moins de ne justifier cette démarche que dans une perspective économique - si l'art est inséré dans un système économique, il doit en jouer, voire en jouir, mais surtout ne pas s'astreindre délibérément à répondre à ses exigences -, l'idée d'une stimulation sociale du théâtre par l'intermédiaire d'une utilisation des thèmes à la mode, des faits d'actualité immédiate, est tout simplement grotesque. Si le théâtre doit être stimulant, c'est en parvenant précisément à édifier une aire de pensée qui s'échappe du journal télévisé, du documentaire historique, du talk-show médiatique, de la joute philosophique, quitte à ne pas correspondre - à ses dépendances économiques, politiques et sociaux - aux processus de consommation orchestrés par d'autres pratiques largement répandues tant dans le domaine du commerce (agriculture, artisanat, industrie, services) que, souvent, dans ceux de la politique politicienne, de la religion, des sports ou de la culture.

Dans le débat que rapporte Josette Féral, à la question « est-ce qu'il faut plaire au public ? », Ariane Mnouchkine répondait :

« Pendant les répétitions, il ne faut rien faire pour le public. Pendant les répétitions, je ne pense au public que pour deux choses : Est-ce qu'on comprend ? Est-ce qu'on entend ? Je ne pense donc pas au public. Je commence à penser à lui avec terreur huit ou dix jours avant qu'on commence à jouer. On commence à penser vraiment au public quand, avec Maria et Selahattin qui s'occupent du bar, on commence à se dire : "Bon, qu'est-ce qu'on fait à manger ?" On ne pense donc pas au public. Je ne pense pas qu'il faille plaire au public à tout prix. Ce n'est pas la question que des acteurs et des metteurs en scène honnêtes se posent pendant les répétitions. Ils ne se disent pas : « Est-ce que ça va plaire ? » Ils se disent : « Est-ce que ça me plaît ? » Moi, je ne veux avoir comme critère que mon émotion, mon plaisir, mon rire, mon chagrin. Le miracle survient lorsque ça correspond ensuite au rire, à l'émotion, au plaisir du public. [...] On ne peut penser au public qu'en termes de politesse. Est-ce qu'il

comprend ? Est-ce qu'il voit ? Il faut toujours se mettre dans la position où on était, nous, avant de commencer à travailler. »¹

Ce refus de penser le spectateur autrement que par l'intermédiaire de sa propre perception n'exclut donc pas d'avoir des égards pour le public mais ces égards sont presque techniques (voir, comprendre) ou moraux (politesse) et non pas strictement artistiques. C'est en ce sens que la conception d'Ariane Mnouchkine n'est en rien contradictoire avec la pratique de Peter Brook qui consiste à montrer, à un moment des répétitions, le résultat du travail à un groupe de spectateurs (des lycéens souvent), pour vérifier certaines intuitions. Peter Brook en convoquant le regard du public essaie d'évaluer le spectacle en cours d'élaboration pour savoir si le rythme est satisfaisant, si l'histoire est bien racontée, si le spectateur parvient à entrer dans l'univers qui lui est proposé. Il ne s'agit pas pour lui d'adapter mais de vérifier, non pas d'anticiper sur le spectateur mais de voir si ses sensations de metteur en scène-spectateur correspondent ou non à celles de personnes qui n'ont pas suivi du tout le travail de préparation.

« Depuis des années, nous faisons une chose extrêmement importante durant nos répétitions, nous allons jouer un travail en cours, non terminé, devant des publics. La plupart du temps nous allons dans une école jouer devant des élèves, sans qu'ils soient prévenus, sans qu'ils sachent de quoi il s'agit [...] Le public en général, mais surtout le public d'enfants est le meilleur critique. Les enfants n'ont pas d'idées préalables, ils s'intéressent ou ils s'ennuient, ils sont avec les acteurs ou ils sont impatients. Lorsqu'on arrive au véritable public, le grand baromètre, ce sont les niveaux de silence. Si l'on écoute bien, on peut tout apprendre sur une représentation à partir du niveau de silence créé par un groupe de personnes attentives. [...] Lorsque le public est facile, c'est la grâce qui tombe, un don du ciel, mais un public difficile n'est pas un ennemi. Ce n'est pas anormal. Au contraire, le public dans son état naturel est résistant, il faut donc chercher continuellement ce qui l'anime, sans jamais perdre, rappelons-le, la relation à l'autre. Tout cela sans complaisance aucune, sans chercher à plaire à tout prix. »²

Le théâtre, tout en devant se prémunir des sirènes du marketing, est évidemment un art de partage, un « art collectif » de « communion d'esprit », de « fraternité » dirait même Ariane Mnouchkine ; il vise donc, nécessairement, à séduire le public et à le faire voyager, à le faire « s'oublier » dans « l'écoute » et « l'accompagnement » pour reprendre là aussi des images chères au Théâtre du Soleil.³ Mais ce phénomène communautaire ne doit pas être recherché au prix de n'importe quelle concession. Et si ça ne marche pas, si le public ne partage pas l'offrande, que doit donc faire le metteur en scène ?

« On ne peut pas changer de public, et on ne peut pas vouloir changer de spectacle. Il faut se battre. Ça nous est rarement arrivé, mais il nous est arrivé de sentir que le public n'embarquait pas autant que nous l'avions espéré. [...] Et, à ce moment-là, il faut tenir. Il faut défendre son spectacle. Si on est convaincus que nos intentions sont pures, et que le texte qu'on défend en vaut la peine, il faut tenir envers et contre tout. Je ne parle même pas des critiques. Ça, il ne faut pas les lire. Mais avec le public, il faut tenir, il faut tenir. Cela dit, je crois qu'il faut tenir *une fois, deux fois, trois fois, quatre fois, cinq fois*, mais si ça continue, il faut se poser quand même des questions. Il ne faut pas ériger l'échec en triomphe. C'est-à-dire qu'il faut savoir mettre chaque chose à sa place. »⁴

-
- ■ ■ ■
- ¹ . Ariane Mnouchkine citée par Josette Féral in *Dresser un monument à l'éphémère : rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Editions Théâtrales, 1995, p.76-77.
 - ² . Peter Brook, *Le Diable c'est l'ennui*, Actes Sud-Papiers, 1991, p.47-48
 - ³ . Voir Béatrice Picon-Vallin, « Une Œuvre d'art commune : rencontre avec le Théâtre du Soleil » in *Théâtre/Public*, n°124-125, juillet-octobre 1995, p.74 à 83
 - ⁴ . Ariane Mnouchkine citée par Josette Féral in *Dresser un monument à l'éphémère*, Editions Théâtrales, 1995, p.77-78

Il n'y a donc là, dans la position d'Ariane Mnouchkine, aucun dogmatisme mais l'affirmation de la nécessité pour le metteur en scène de se mettre à l'abri de toute démagogie pour défendre son projet et rien que lui, en acceptant malgré tout, pragmatiquement, de réfléchir à la question du partage.

Le théâtre pour penser le monde doit prioritairement penser sa forme et renoncer à servir les désirs fantasmés du spectateur. C'est l'une des fonctions du metteur en scène que de résister précisément à cet appel du marketing pour privilégier le déploiement du langage dramatique, seul capable de valoriser la pensée théâtrale.

Il ne s'agit pas là, contrairement à ce que croit Jacques Nerson, de décharger le metteur en scène de l'une de ses responsabilités en estimant que c'est au public de saisir cette pensée, c'est justement au contraire de lui assigner une mission beaucoup plus difficile qui est de sauvegarder cette pensée. Et de faire entendre, par la force du théâtre, que cette sauvegarde nécessite une sensibilité spécifique.

Si Jacques Nerson utilise la formule de Vilar, c'est qu'il y voit l'ambiguïté dénoncée plus haut : le moyen commode de justifier la déresponsabilisation des artistes. Mais ce qu'il devrait y voir aussi et surtout, c'est l'extraordinaire dépendance de l'art dramatique vis-à-vis de ceux qui le partagent. Si le théâtre a effectivement besoin d'une bonne société c'est qu'il ne peut exister que si cette société lui permet de développer son langage dramatique, que si cette société se plie à la spécificité de son langage. Le théâtre ne sera effectivement « bon » qu'à partir du moment où la société offrira sa propre bonté pour se mettre au service de la pensée théâtrale. La société ne reconnaîtra la bonté du théâtre (son offre) que si elle accepte en amont de lui offrir son écoute. Pas de bonté du théâtre sans société pour la recevoir. Cette formule ambiguë qui semble déresponsabiliser les metteurs en scène, leur impose donc non seulement de faire du bon théâtre - du théâtre qui pense - mais aussi de permettre à la société d'accomplir le trajet de cette pensée sans quoi, tout bon qu'il puisse être, le théâtre ne pensera pas. Il ne s'agit pas pour les metteurs en scène de changer de langage sous prétexte qu'il ne convient pas à l'interlocuteur, mais de sauvegarder la langue du théâtre - et la pensée qu'elle seule édifie - et de l'apprendre aux spectateurs.

Voire même de prendre le temps que chacun, artistes et spectateurs, s'apprennent mutuellement.

Il serait ainsi incomplet de ne renvoyer qu'à l'intransigeance d'Ariane Mnouchkine qui souhaite rester aveugle à toute projection du public au moment des répétitions, sans, dans le même temps, rappeler le travail extraordinaire que le Théâtre du Soleil a pu mener auprès de la population, l'intransigeance ne pouvant se comprendre sans ce rapprochement et inversement. L'austérité, le repli, ne vaut que si, en dehors de la représentation et du strict moment de répétition, peuvent se tisser des liens aussi forts que ceux qu'Ariane Mnouchkine, Philippe Caubère et Lucia Bensasson rapportaient à Alfred Simon au moment de la préparation de *L'Age d'or* en 1975 :

« Lucia Bensasson : On était dans un moment difficile ; on ne savait plus très bien où on en était ; alors on s'est dit : si on partait ? Et on a décidé presque immédiatement de le faire. On s'est installés à Rousson à 10 km d'Alès. De là, on rayonnait dans les villages d'alentour. [...] »

Ariane Mnouchkine : On était venu là dans un moment de blocage, et essentiellement pour vérifier la clarté de notre langage. On se disait : est-ce que les gens vont comprendre ? Et bien là, on s'est aperçu qu'il n'y avait aucun problème. Un autre soir, les gens nous donnaient des thèmes d'improvisation, et on essayait de faire quelque chose ; et une fois sur deux on n'arrivait à rien. [...] Un jour, ça a été terrible. Dans

un village magnifique, près de Marvejols. Beaucoup de gens étaient venus et, manifestement, ils attendaient du plaisir. Et nous, on n'a rien trouvé ; on a été minables. Il s'est tout de même passé quelque chose de très beau ce soir-là : le tambourinaire, qui faisait des poèmes en provençal, et qui nous en a lu quelques-uns, est venu parler avec nous, accompagné de 4, 5 personnes ; et tous ensemble ils ont essayé de comprendre avec nous ce qui n'avait pas marché. »¹

■ ■ ■ ■

¹ « "Ariane, c'est une grande chose qui commence..." : table ronde avec le Théâtre du Soleil » in Esprit : « Théâtre et création collective », n°6, juin 1975, p.948 à 951.

2.1.2. le cadre de création

Le prospecteur esthétique qu'est le metteur en scène se doit de rassembler tout ce que nécessite la recherche qu'il propose à l'équipe réunie autour du projet. Responsable des stimulations (artistique, sociale, éthique, philosophique c'est-à-dire esthétiques) à l'œuvre dans le processus d'élaboration, il ne peut être dépossédé d'un travail essentiel : la définition du cadre de création.

L'idée que le rapport esthétique au théâtre repose non seulement sur les signes de la scène mais également sur les signes que cette microsociété renvoie au travers de la mise en lumière de son existence, suppose que la création du metteur en scène s'étend au-delà du spectacle pour atteindre le cadre même de sa fabrication et de sa monstration. Le spectateur est toujours amené à percevoir de près ou de loin - mais cette distance doit déjà être décidée par le metteur en scène - une partie plus ou moins importante du cadre de création ; il ne peut échapper à cette confrontation. Le travail de la représentation qui s'opère en lui est donc directement influencé par ce qu'il aura pu percevoir du cadre et par la manière dont il l'aura perçu. Si le metteur en scène est celui qui provoque le travail de la représentation chez le spectateur, il doit donc se charger de l'organisation du cadre de création et du rapport que le spectateur sera amené à engager avec lui.

L'habileté du metteur en scène consiste alors à adapter au plus juste le cadre de création à l'enjeu esthétique de la représentation tant du point de vue de l'organisation du travail, que sur le plan du fonctionnement financier et de celui des relations qu'il souhaite tisser avec les partenaires extérieurs à l'action scénique : public, médias, pouvoirs publics et plus généralement avec la société dans son ensemble.

2.1.2.1. organisation du travail

L'équipe artistique formée autour du projet travaille nécessairement dans un cadre organisationnel particulier. Chaque corps de métier dispose ainsi de moyens spécifiques pour réaliser ses tâches et répond aux engagements d'un contrat professionnel qui définit des conditions de travail. Le metteur en scène parce qu'il est amené à imposer une quantité et une qualité de travail et des délais de réalisation, est nécessairement celui qui a la charge de faire correspondre les termes des contrats et les objectifs qu'il vise dans le respect de la législation du travail.

L'organisation qu'il propose tient compte des nécessités intimes de la fabrication de l'objet d'art convoité : ordre chronologique d'intervention des différents partenaires de la scène, interaction des partenaires dans leur production, définition des moyens offerts pour cette production, choix de l'espace et du temps de travail, conditions de rémunération, conditions de représentation. A l'intérieur de cet ensemble de variables fondamentales, toutes les formes d'organisation sont possibles et doivent être pensées en fonction du projet esthétique. Des formes d'organisation très diverses sont ainsi aujourd'hui à l'œuvre dans le monde hétérogène de la création théâtrale.

Concernant en particulier la chronologie de l'intervention des divers partenaires de la scène, de la situation traditionnelle (qui veut que l'auteur puis le scénographe, le costumier ou le compositeur opèrent, pour des raisons de temps d'exécution des travaux, largement en amont du début des répétitions) au choix de l'expérimentation longue et conjointe de tous, le

metteur en scène a toute latitude pour définir le cadre organisationnel le plus approprié à l'ambition artistique qu'il entend défendre. Un processus qui permet au scénographe de réagir aux inventions des acteurs et de l'auteur, au musicien de suivre l'évolution du rythme de travail de l'acteur, au costumier ou à l'auteur de s'adapter aux situations que le metteur en scène invente en fonction des propositions nées du travail de plateau, est beaucoup plus excitant pour tous que la succession programmée d'interventions ponctuelles et nécessairement rigidifiées par le cumul de contraintes progressivement sédimentées par chacun des partenaires.

Les trajets dessinés par Ariane Mnouchkine avec le Théâtre du Soleil ou par Peter Brook, parti par exemple au début des années soixante-dix avec ses comédiens en Afrique pour y travailler la rencontre avec le public, mettent en lumière la valeur de la recherche que permet un long temps d'expérimentation. Mnouchkine, Brook et quelques autres ont initié une conception originale de la dynamique de fabrication du spectacle qui passe par une période d'enquête durant laquelle les lectures, les entretiens, les voyages, les improvisations profitent à tous : des acteurs au scénographe en passant par l'auteur, le musicien, le metteur en scène, chacun façonne collectivement pour soi et pour les autres le sens de cette traversée.

Cette articulation du temps de travail de différents corps de métier est l'une des questions récurrentes qui se posent au metteur en scène. Dans de nombreuses controverses historiques, la revendication d'une nouvelle économie du temps de préparation s'est souvent retrouvée au centre de querelles, dans la mesure où elle suppose une conception de la préparation et où elle impose un cadre financier différemment articulé (plus les interventions des partenaires sont interactives, plus le temps de préparation est long et donc cher¹).

Une conception de la préparation : le théâtre d'art, considérant qu'un objet ne peut en valoir un autre, estime logiquement qu'il faut repenser les conditions de la préparation pour chaque aventure et qu'il est donc absurde de ne s'en tenir qu'au processus dicté par la rentabilité financière (préparation des éléments hors du travail de l'acteur en amont du temps de répétition et temps de répétition très court avec même parfois un ou deux filages seulement dans les conditions de la représentation). Cette conception de l'élaboration sous-tend en fait l'idée même de la représentation comme manifestation active et singulière d'une esthétique.

Un cadre financier différemment articulé : privilégier la durée des répétitions, c'est nécessairement augmenter certains coûts de production du spectacle (temps de travail, location de salle, etc.). Cela suppose donc, pour le même budget, une autre articulation des dépenses : par exemple la diminution du coût des matériaux travaillés (scénographie, costumes) ou des investissements techniques (effets sonores, lumineux, cinématographiques, vidéos, pyrotechniques, etc.) ou des cachets consentis (acteurs, musiciens, scénographe ou metteur en scène...). Penser le temps de répétition et l'intégration de chaque partenaire dans la durée, c'est penser les priorités

■ ■ ■ ■

¹ Voir Jean-Claude Penchenat à propos du Théâtre du Soleil : « L'année 1973 avait été marquée par la reprise de *1789* dont les recettes inépuisables étaient venues au secours de celles moins sûres de *1793*. La sobriété et la rigueur de ce dernier spectacle avaient surpris le public et une partie de la critique. Malgré les fanatiques, *1793* n'aurait pas tenu le coup financièrement. La compagnie était passée "hors commission" et sa subvention avait atteint pour 1973 la somme de 450 000 francs. Ce qui n'était toutefois pas suffisant pour faire face aux dettes qui s'accumulaient. L'entretien d'un lieu comme la Cartoucherie, les dimensions de la troupe (presque cinquante personnes), le temps de répétitions d'un spectacle pendant lequel aucune rentrée d'argent ne pouvait être envisagée, le coût enfin de l'aménagement du lieu pour chaque spectacle expliquent l'amoncellement des dettes. » (*Le Théâtre*, sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey, Bordas, 1989)

sur lesquelles reposeront le travail et penser conséquemment la ventilation des moyens financiers alloués à chaque poste de la production.

2.1.2.2. négociations financières

Le metteur en scène, en artiste, ne peut donc éviter d'être un gestionnaire. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'opposer les deux termes mais bien de les rassembler. L'artiste est gestionnaire dès lors, d'une part, qu'il ne saurait se passer dans l'exercice de son art de l'utilisation de finances (même minimales) et, d'autre part, que cette utilisation procède d'une pensée du travail à mener.

En respectant la législation en vigueur qui conditionne le caractère professionnel de son cadre de création, le metteur en scène, au service de son projet artistique, doit négocier au mieux de ses intérêts les dépenses et les recettes générées par la production de son équipe. Tout artiste sait bien que la qualité de sa démarche doit beaucoup à sa capacité d'accorder ses exigences créatrices à ses moyens financiers, ses demandes de subventions ou de crédits privés de production à ses ambitions, les tarifs de ses spectacles au défi esthétique qu'ils prétendent relever. Si l'argent ne donne aucun talent, il faut du talent pour savoir utiliser l'argent.

Deux témoignages de la fin des années soixante manifestent cette nécessité de considérer le rapport à l'argent comme constitutif du projet artistique.

Le Living Theatre, né d'une volonté politique révolutionnaire, s'érigeant comme une microsociété exemplaire dans laquelle l'anarchisme aurait vaincu l'esprit capitaliste, a décidé au cours de son aventure de supprimer le rapport à l'argent (ou du moins de déclarer sa suppression). « Nous savons maintenant, dit Julian Beck à Jean-Jacques Lebel en 1968, que nous ne pouvons nous débarrasser des maladies du capitalisme sans nous débarrasser de l'argent. »¹. Il précise :

« Les citoyens ne se rendent pas compte qu'ils ont [du] pouvoir. Ils pensent que le pouvoir est entièrement entre les mains du gouvernement et de ceux qui contrôlent l'économie. Ils n'ont pas conscience de leur force. Et, bien entendu, on se garde bien de le leur faire comprendre. Les grèves qui sont organisées le sont uniquement pour des questions de salaire, ce qui empêche les travailleurs de se rendre compte que la grève est aussi une arme politique et économique qui peut être employée à des fins politiques de grande envergure. Ce qui nous intéresse, nous, c'est d'aider à se constituer de larges groupements coopératifs vivant en dehors des structures de la société de manière à en remplacer les structures. Les remplacer par une société sans Etat, sans argent, par une société coopérative. [...] C'est ce genre d'idées que nous espérons stimuler par notre théâtre. Nous espérons que notre théâtre va désintéresser les gens du monde où ils vivent et que le résultat de l'interaction entre les acteurs et le public, le résultat de l'expérience théâtrale, fera qu'ils quittent la société où ils vivent pour en créer une autre. D'un côté nous rêvons d'un théâtre si puissant que les gens le quittent pour s'engager dans la révolution, d'un autre côté on espère que le travail que nous accomplissons au théâtre sert les besoins du public et le guide vers une action politique et économique qui les aide à sortir de leur camisole de force. »²

Les idées politiques du Living Theatre, qui l'ont conduit à se mettre au service d'une esthétique révolutionnaire, imposaient au cadre de vie de la troupe une dimension d'exemplarité toute particulière. Défendant une socié-

¹ . Jean-Jacques Lebel, Entretiens avec le Living Theatre : entretien avec Julian Beck et Judith Malina, Belfond, 1969, p.14

² Jean-Jacques Lebel, Entretiens avec le Living Theatre, Belfond, 1969, p.13

té coopérative sans Etat, « débarrassée de la marchandise »¹, le collectif d'acteurs s'est mis en devoir de prouver par l'expérience qu'un tel projet politique était non seulement possible mais séduisant.

Sans doute la démonstration du Living n'a-t-elle pas été à la hauteur de ses ambitions au regard de l'attitude que la troupe a pu adopter à diverses occasions, notamment lors de sa venue au Festival d'Avignon ou à Sigma. L'ardeur avec laquelle Julian Beck chercha alors à être rétribué montra que ses déclarations dogmatiques ne résistaient pas aux exigences de la vie sociale.

Le Grand Magic Circus, né au moment de l'apogée du Living Theatre, s'est très vite lui aussi érigé en opposant forcené de la société conservatrice. Proposant des spectacles gratuits, bouleversant les habitudes du « théâtre bourgeois », Jérôme Savary et ses animaux tristes ont voulu inventer une autre conception de la production théâtrale. Leur esthétique de la « fête » reposait sur une libération du cadre de création, sur un éclatement des contraintes jusqu'alors imposées par la tradition : le travail, le texte et le lieu. Refusant le travail (conserver la matière brute), le texte (privilégier l'improvisation) et le lieu (jouer dans la rue), Le Grand Magic Circus, dans sa recherche d'une innocence perdue, a fait le pari de l'instantanéité de la rencontre nue avec le public pour mieux l'inviter à « faire sa fête lui-même ». Le projet esthétique de Savary impliquait donc un cadre expérimental neuf, débarrassé des oripeaux du vieux théâtre, et en particulier, de son obsession de l'équilibre financier. Pour Jérôme Savary, faire un théâtre nouveau passait nécessairement par une économie nouvelle :

« Que faire alors ? Brûler les théâtres et leurs terrifiantes directrices ? Dynamiter les maisons de la culture et leurs metteurs en scène boy-scouts ? Non. Il vaut mieux abandonner quand il est encore temps tous ces navires branlants où plus d'un a perdu ses plumes et son innocence. Et l'équipement, et les jeux d'orgue, et les fauteuils, et la location, et les critiques qui ne viendront pas, et le chauffage, et les subventions, se lamenteront les candidats à l'Odéon et ses fastes d'enfer ? Certains ne se posent plus de question. Ils jouent dans des parcs, dans des halls, dans des musées, n'importe où, avec un équipement qu'envieraient la plupart de nos théâtres, parce qu'il est contemporain et qu'il coûte moins cher que ce que laisse un petit metteur en scène débutant dans une salle véreuse. »²

Dès la fin des années soixante, le théâtre de rue a été, et est aujourd'hui encore, étroitement lié à un projet politique et économique. Revendiquant la réforme, le théâtre pauvre (voir aussi Grotowski) s'est toujours présenté comme une alternative à la convention : pour échapper au système institutionnel, aux formes académiques, il a souvent été nécessaire d'abandonner les principes ordinaires de rétribution et de s'écarter des coûts incompressibles des productions traditionnelles.

Au Théâtre du Soleil par exemple, l'un des signes de la constitution d'une cellule originale de création (une coopérative ouvrière) était l'adoption du principe d'égalité des salaires pour tous les comédiens quel que soit le rôle qu'ils étaient amenés à jouer. Jean-Claude Penchenat note ainsi qu'en 1967, au moment des représentations de *La Cuisine* d'Arnold Wesker, « les coopérateurs vont enfin pouvoir vivre de leur métier. Tout le monde est payé 1 500 francs par mois. ». Mais il ajoute plus loin, qu'un an après, lors de la création du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, certaines concessions engagent la troupe dans une nouvelle direction :

¹ Jean-Jacques Lebel, *Entretiens avec le Living Theatre*, Belfond, 1969, p.32

² Jérôme Savary, *Le Grand Magic Circus et ses animaux tristes* : album de famille, Belfond, 1974, p.27 (texte écrit en 1968 pour « le Théâtre Panique »).

« *Le Songe* est aussi bien accueilli par le public et la presse que *La Cuisine*. Le lieu est lancé. Les spectateurs se battent de nouveau à l'entrée pour obtenir des places. Une nouvelle troupe parisienne est née. Sans qu'on y prenne garde les rapports ont un peu changé. Les salaires ne sont plus les mêmes pour tous : ils sont proportionnels aux rôles. »¹

Ariane Mnouchkine, dès 1968, renonce pragmatiquement à maintenir le cadre de création idéal qu'elle s'était fixé. Elle glisse progressivement vers un autre état d'équilibre entre l'utopie égalitaire et la hiérarchie conservatrice.

A travers ces quelques exemples, se devine l'immense influence que l'économie impose aux artistes. Quelles que soient les ambitions, quelles que soient les convictions, les réalités reprennent toujours un peu le dessus et contraignent les uns et les autres à accepter de répudier une partie de leur dessein esthétique. Au risque de les placer devant des contradictions irréductibles.

A force en effet de considérer - ce qui est empiriquement juste - que l'argent est absolument nécessaire à toute démarche artistique, d'aucuns estiment que plus ils disposent de fonds, plus ils ont les moyens de satisfaire leur désir. Or, pour satisfaire les désirs, il s'agit de privilégier avant tout la qualité de la perception et de l'utilisation de l'argent plutôt que son volume. Quel crédit peut être accordé aux projets de Robert Hossein quand, en metteur en scène, il prétend qu'il réalise ses spectacles pour les plus démunis (déclarations notamment à propos de sa production des *Bas-fonds* de Gorki) et que les tarifs qu'il accepte (en tant que metteur en scène) de laisser appliquer (par les producteurs) excluent radicalement ceux-là même pour lesquels il entend travailler ? Quel crédit accorder aux mises en scène qui soutiennent un certain discours politique quand leur méthode ostensible de production repose sur ce qu'elles dénoncent ?

Le metteur en scène, en artiste et donc en négociateur financier, a en charge de concilier les conditions économiques de la création avec les enjeux esthétiques de la représentation.

Sans doute la plus grande difficulté pour lui réside moins dans la gestion de cette charge que dans la reconnaissance de cette attribution par les autres partenaires de la production : dans l'économie du spectacle vivant, et en particulier dans celle du théâtre privé, les représentations achetées souvent comme des marchandises devant nécessairement entrer dans les rayons de distribution qui leur sont réservés, ne sont jamais envisagées comme un objet global mais comme un objet strictement scénique ; le metteur en scène n'a donc que peu souvent l'occasion de faire valoir ses exigences quant au cadre financier dans lequel il estime devoir inscrire la logique de sa démarche artistique. A lui, alors, d'éviter d'accepter des conditions d'exploitation qui ne parviendraient pas, du fait des autres partenaires, à maintenir la cohérence de sa démarche. Encore une fois, sur ce point comme sur d'autres, l'artiste, s'il ne peut tout régir, a au moins, en amont, le pouvoir de choisir. S'il estime que les conditions qui lui sont offertes ne répondent pas à son projet, sans doute vaut-il mieux qu'il le diffère ou qu'il le repense en fonction des moyens dont il pourra disposer. Les concessions auxquelles ont largement consenti de nombreux artistes, sous la pression de la concurrence ou de la nécessité de produire pour obtenir de nouvelles subventions (combien de spectacles ne sont que des fuites en avant pour continuer à justifier des demandes dans l'espoir, un jour, de réussir à réaliser le véritable projet espéré ?), ont discrédité le metteur en scène dans son rôle de gestionnaire et

1 Jean-Claude Penchenat, « Le Théâtre du Soleil » in *Le Théâtre*, sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey, Bordas, 1989

ont, de ce fait, amputé la représentation de l'une de ses composantes essentielles. Comment continuer à penser l'esthétique en termes politiques lorsque des metteurs en scène nient, par leurs choix ou leur absence de choix, cette dimension capitale de leur art ? Dès lors que le metteur en scène renonce à la gestion financière de l'élaboration de la représentation, il ampute gravement la portée de son geste, il prive le théâtre, il entre dans l'ère de ce que Michel Deutsch appelait en 1992 le « théâtre privé d'art »¹.

Cette situation est bien sûr beaucoup plus facile à contrôler pour les metteurs en scène qui, grâce à leurs fonctions de directeur de compagnie ou de directeur d'un lieu, se voient légitimement attribuer la responsabilité du cadre financier. Plus la compagnie ou le lieu est subventionné, moins le metteur en scène aura à accepter de concessions sur l'adéquation entre les ambitions esthétique et les moyens qui lui sont offerts. La tension entre les exigences et les contraintes apparaît surtout dans le cas de metteurs en scène engagés pour produire un spectacle dont le cadre financier a été conçu sans qu'ils puissent véritablement négocier son fonctionnement.

2.1.2.3. relations publiques

L'intégration, dans le projet artistique, des partenaires autres que ceux de la scène relève également de la responsabilité du metteur en scène. Pouvoirs publics, public, médias sont en effet non seulement invités à participer à la représentation au travers du cadre que le metteur en scène aura composé mais également appelés à entrer en contact avec le spectacle de diverses manières : annonce publique, rencontre avec les artistes, écoute d'émissions consacrées à l'actualité théâtrale, lecture dans la presse ou dans des ouvrages édités de commentaires des artistes... La conception de cette relation, qui entre nécessairement dans la constitution de l'identité de l'objet d'art, doit être du ressort du metteur en scène qui, en fonction de l'aventure qu'il conduit, peut estimer nécessaire de développer des voies d'approche particulières.

Cette maîtrise n'est pas anecdotique : elle participe de la reconnaissance de la globalité des enjeux de la représentation. Ce n'est qu'en pensant ses rapports à l'espace public que le metteur en scène parviendra à élever son travail au rang d'art. En sacrifiant cette part légitime de son intervention, il néglige de s'engager dans la construction de l'environnement de la représentation, il agit comme si la représentation n'avait de sens qu'en elle-même, comme si la représentation était un objet fini en soi alors qu'elle n'existe que dans son rapport à la société, que dans l'éphémérité d'un échange étroitement conditionné par le contexte qui le porte.

Sur ce terrain aussi, le metteur en scène doit compter avec les oppositions des partenaires qui tendent à contester sa responsabilité ou à s'appropriier des prérogatives sans nécessairement concevoir qu'ils provoquent ainsi l'atrophie de l'œuvre d'art.

Dans ses rapports avec ses producteurs, le metteur en scène doit notamment être capable de choisir les outils publicitaires qui seront utilisés, mais il ne peut évidemment pas tout contrôler. Comme dans le temps du travail scénique, il doit faire confiance à son équipe pour se faire l'écho de l'aventure qu'ils vivent ensemble, tant au travers des rencontres organisées à l'occasion des représentations qu'au travers des entretiens d'acteurs diffu-

¹ . Michel Deutsch, « Un Théâtre privé d'art » in Le Monde, 21 avril 1992, p.2

sés par les médias qui sont un vecteur essentiel de la publication (au sens de rendre publique) de la création.

Plus encore que l'action des partenaires de la scène, il est en effet un autre élément sur lequel le metteur en scène n'a que très peu d'emprise et qui participe pourtant très fortement de la construction identitaire de l'objet théâtral dans la société : il s'agit du travail des médias. Le traitement que ceux-ci infligent à la représentation ne peut être efficacement (et heureusement) contrôlé par le metteur en scène. Au-delà des interviews consenties aux journalistes ou aux critiques, ces derniers s'emparent nécessairement de cette information, lui donnent une forme spécifique avant de la divulguer et de la commenter.

Il n'en reste pas moins que le metteur en scène, là encore, doit pouvoir exercer un droit de regard sur les médias sollicités et sur les réponses données aux médias sollicités. Cela fait partie de sa responsabilité que de choisir les espaces dans lesquels acceptent de s'exprimer acteurs ou artistes de la scène. Même si une certaine liberté d'expression peut être accordée à ses partenaires scéniques, il n'en reste pas moins que, garant de la cohérence du projet esthétique, le metteur en scène doit veiller à ne pas disqualifier la représentation en sélectionnant autant qu'il est possible ses échos médiatiques. Trop souvent les artistes ont tendance à se décharger de leur responsabilité sur le dos des médias qui « racontent n'importe quoi » ou qui « font mal leur travail » alors que rien n'oblige personne à répondre nécessairement à toutes les demandes d'interviews. Ce que d'aucuns appellent éthique ou déontologie artistique n'est en fait qu'une partie inaliénable de la responsabilité esthétique du metteur en scène.

Implicitement, la définition par le metteur en scène du cadre de création se heurte à une série d'interventions extérieures à son aire de pouvoir et extérieures même à la scène. Toutes les fonctions recensées (voir fig.9 page suivante) de ce prospecteur esthétique se développent sur un terrain complexe, tributaire à bien des égards de l'environnement dans lequel le metteur en scène choisit d'exercer son art.

Sa responsabilité est donc non seulement de faire valoir la légitimité de ses charges - et d'entrer pour cela en conflit avec ceux qui tenteraient de l'en dessaisir - mais aussi de prendre en compte les réalités de son environnement et, autant qu'il est possible, de faire pression pour qu'il se modifie avantageusement.

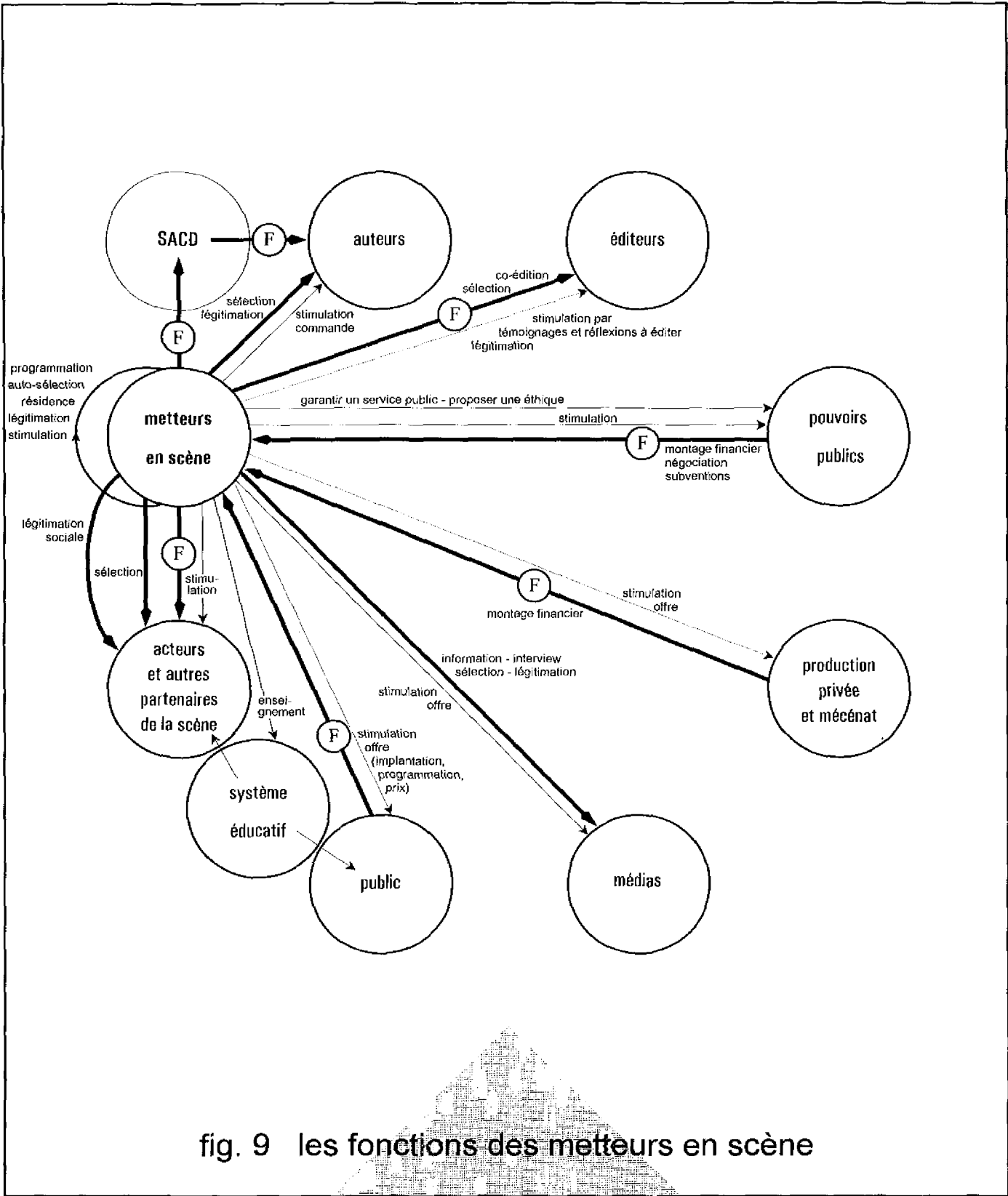


fig. 9 les fonctions des metteurs en scène

DE
 P
 A
 T
 E
 R
 N
 E
 S
 D
 E
 L
 A
 C
 R
 E
 A
 T
 I
 O
 N
 T
 H
 E
 A
 T
 T
 R
 A
 T
 I
 V
 E
 S
 P
 R
 O
 C
 E
 D
 U
 R
 E
 S

2.1.3. les divergences des partenaires

Placé au cœur de la fusion théâtrale, le metteur en scène s'efforce de rassembler des énergies et des idées offertes par une multitude de partenaires. Il est le maillon essentiel d'une rencontre fondée sur l'ensemble du réseau qui ne manque pas de lui opposer de fortes résistances artistiques, politiques, économiques, sociales et culturelles. Résistances qui ont essentiellement pour effet de réduire l'audace esthétique, d'empêcher le renouvellement des pratiques. Le metteur en scène est peut-être celui qui, à l'intérieur du réseau, a le plus à combattre sa tendance systémique à l'inertie : placé, comme l'auteur, au centre de la créativité, il doit affronter, plus encore que l'auteur, un environnement professionnel en grande partie hostile aux bouleversements que son imaginaire et sa pensée fomentent.

Les chemins empruntés par tous ceux qui construisent le spectaculaire - et constituent les partenaires de la scène - sont la matière première d'une œuvre étroitement dépendante de facteurs extérieurs au strict projet artistique : formation des artistes et des techniciens de la scène, capacité d'écoute esthétique de la salle, organisation du système de production et de diffusion, fonctionnement des relais médiatiques, rôle et place du théâtre dans la cité. Autant de freins auxquels le metteur en scène se trouve confronté dans son aventure, autant de réalités qui modèlent, directement ou indirectement la création.

2.1.3.1. la formation

Si l'acteur, dans la pratique de son art, ne cesse de se former, il porte en lui les traces de tout son apprentissage passé. La question de la formation des acteurs est donc une dépendance extrêmement importante pour celui qui, avec et grâce à eux, cherche à façonner un objet théâtral.

La formation des acteurs (et des autres partenaires de la scène) en France est le résultat de tout un ensemble de facteurs qui joue sur le potentiel artistique. La structuration du système d'enseignement, les moyens financiers et matériels qui lui sont accordés, l'accessibilité des écoles et les types de pédagogie qui y sont à l'œuvre sont autant de données auxquelles, dans son travail, le metteur en scène est amené à être confronté.

Une politique culturelle qui ignorerait cette question de l'enseignement passerait à côté d'une des composantes essentielles des processus créatifs.

La querelle de l'enseignement artistique français surgit très régulièrement. Sans doute parce qu'aucun système ne donnera jamais satisfaction ni à tous les artistes, ni à tous les pédagogues, ni à tous les penseurs des systèmes éducatifs. Il est même logique que le débat soit périodiquement réactivé dans la mesure où l'enseignement ne saurait se figer une fois pour toutes dans des formes universelles. Il est au contraire appelé à réagir aux nouvelles manifestations de l'art qu'il prétend transmettre : aventures esthétiques innovantes engendrant des besoins originaux, recherches pédagogiques, nouveaux modes technologiques d'expression, voies inédites de transmission du savoir, pratiques alternatives... Toutes les critiques que le système de formation essuie couramment, procèdent de cette difficulté fondamentale à s'adapter en permanence à un art en perpétuel mouvement, à satisfaire des exigences hétérogènes, à maintenir une diversité d'approches susceptible de ne pas inféoder l'art théâtral à une doctrine asphyxiante.

L'essentiel d'une formation devrait être de forger en chacun des connaissances (techniques historiques, esthétiques) et des convictions personnelles. De telle sorte que les acteurs engagés dans le circuit professionnel aient une idée forte des aspirations qui les portent. Rien de pire pour un metteur en scène que de s'apercevoir, en cours de répétitions, comme cela arrive parfois, qu'il doit travailler avec des acteurs blasés, épuisés de devoir continuer à travailler dans un souci alimentaire, épuisés de n'avoir plus de désir de recherche esthétique, épuisés de ne plus comprendre le sens de leur action.

Une argumentation inverse, fondée sur une autre hypothèse, pourrait être développée : moins l'enseignement est orienté, plus l'acteur est ouvert et libre de développer auprès des metteurs en scène un parcours personnel. Soutenir cette idée des trajets conjoints de l'acteur et du metteur en scène, ce serait miser sur la chance, sur l'alchimie des relations opportunes et non sur l'utilité de l'enseignement. Ceux qui soutiennent cette idée, s'ils vont jusqu'au bout de leur démarche, devraient préconiser la fermeture de toutes les écoles. Nombre d'acteurs, « formés sur le tas », sont la preuve vivante de la pertinence possible d'une telle idée. Le concept de formation - sans sous-estimer l'évidente qualité de certains autodidactes - mise au contraire sur l'utilité d'une préparation. Tant qu'à parier sur cette hypothèse, autant lui offrir de réelles chances d'être vérifiée en enrichissant les filières d'enseignement artistique de disciplines - de domaines de réflexion - encore peu explorés et pourtant essentielles à l'épanouissement des apprentis-comédiens et à la force du travail des metteurs en scène.

Il est par ailleurs absolument nécessaire que l'enseignement soit riche d'une diversité d'approches et de structures. Chaque metteur en scène doit pourvoir trouver des acteurs capables de s'intégrer (en l'étoffant) au projet artistique. L'éclatement des formes théâtrales appelle soit une polyvalence de l'acteur, soit une diversité des formations et des parcours (soit les deux). La polyvalence n'étant pas toujours possible (un acteur ne sait pas ou ne peut pas ou ne veut pas forcément tout faire ; de plus, le microcosme théâtral l'entraîne souvent à répéter des aventures similaires et donc à s'enfermer dans un style de jeu déterminé à l'intérieur de sa famille d'adoption), il est primordial de ménager des structures d'enseignement variées tant au niveau de leur fonctionnement (statuts, aménagement des cours...) que de la pédagogie pratiquée.

Même s'il existe en France une grande variété de structures (Conservatoires, écoles dépendant d'un théâtre, écoles nationales ou municipales, diplômes d'université, ateliers de compagnies, cours privés...), il n'est pas certain que cette diversité ne cache pas un spectre de pratiques pédagogiques finalement assez (trop) réduit. Cet aspect de la formation de l'acteur sera ainsi traité ultérieurement, lorsqu'il s'agira de s'interroger sur la situation de l'acteur.

En fait, il manque encore en France une réelle diversité d'approche du métier d'acteur qui permettrait sans doute aux metteurs en scène de se lancer dans des aventures esthétiques actuellement trop risquées, faute de partenaires compétents et disponibles.

Il ne s'agit pas là seulement d'évoquer la marginalisation des disciplines musicales (pratique du chant, de la musique) et corporelles (arts martiaux, escrime, danse...) qui restent encore trop négligées dans l'enseignement du théâtre en France, mais de souligner la trop grande prégnance esthétique de certaines formes de jeu qui occulte d'autres perspectives de recherche et limite ainsi le potentiel artistique offert aux metteurs en scène, comme le reconnaissent certains d'entre eux :

« De Robert Lepage à Jorge Lavelli, de Jean-Pierre Vincent à Iouri Lioubimov, tous sans exception demandent [à l'acteur] une maîtrise parfaite des techniques de base, augmentées d'une certaine sensibilité et d'une vigoureuse imagination. [...] Si tous sans exception croient à un talent inné de l'acteur, tous s'accordent pour dire qu'une formation adéquate lui est indispensable. Peu de metteurs en scène privilégient cependant les écoles de formation, dont ils déplorent qu'elles mettent sur le marché des acteurs inexpérimentés et sortis du même moule. »¹

2.1.3.2. écoute esthétique

Le travail des metteurs en scène est toujours aux aguets. Un artiste, surtout au théâtre, ne peut s'enfermer dans sa tour d'ivoire en se répétant que, seul contre tous, il est certain d'avoir raison. La recherche esthétique - ou son contraire : la mécanique esthétique - qu'induit toute mise en scène est toujours le résultat d'une réflexion et d'une pratique influencées par l'écoute dont font preuve tous ceux qui, de près ou de loin, parviennent à faire entendre leurs opinions.

Au-delà d'une esthétique dominante qui, changeant d'époque en époque, modèle plus ou moins les formes développées sur les scènes, il existe des espaces d'expression dont le metteur en scène ne peut faire abstraction. Des espaces formels et publics (publications, émissions...) et informels (conversations...). Etant par définition destinée à être partagée par un public, étant cet « art collectif », la représentation dirigée par le metteur en scène ne saurait ignorer complètement les idées esthétiques supposées animer le public. Une mise en scène est toujours une réponse ponctuelle et partiellement inconsciente à un état imaginaire de la pensée collective, ne serait-ce que parce que le metteur en scène, être d'ici et maintenant, s'impose comme le premier spectateur, celui à travers qui passe toute la communauté. Non seulement le théâtre tend à reposer sur une série de signes dont le fonctionnement est souvent envisagé dans un contexte commun (langage, références culturelles...) mais il est aussi, par sa nature, destiné à rencontrer dans l'ici et maintenant l'histoire des individus qui composent le public.

Même s'il ne s'agit pas d'affirmer que l'objet théâtral est intentionnellement construit en fonction d'un public hypothétique, alors que c'est une thèse radicalement opposée qui vient d'être défendue, même s'il ne s'agit surtout pas de justifier le principe du marketing dont les objectifs sont commerciaux et non artistiques, il serait tout aussi faux de penser, comme il a déjà été précisé, que le metteur en scène ne se préoccupe jamais de la position du spectateur et de sa capacité à assister la représentation (par son rejet, sa communion, etc.). Cette préoccupation n'est pas utilitaire (et éventuellement démagogique, encore que ce danger soit toujours présent...) ; elle est, par essence, interne à la fabrication de l'objet d'art. L'une des questions implicites que se pose le metteur en scène est de savoir si le public va être touché, concerné par le propos, l'excitation artistique qu'il entend lui soumettre. C'est pour cette raison que le metteur en scène accepte d'assumer ce rôle étrange de spectateur privilégié ; il y puise la légitimité de son jugement durant les répétitions. Peut-être faudrait-il soutenir, presque paradoxalement, que l'avènement du metteur en scène procède de cette reconnaissance de l'importance du spectateur dans la création. Le metteur en scène, s'il se met à la place du spectateur (et occulte donc d'une certaine façon le pouvoir dont le public pouvait jouir avant son entrée en

¹ . Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Jeu/Lansman, 1997, p.20

piste), valorise dans le même temps sa position. Il donne un sens à ce rôle. Même lorsqu'il cherche délibérément à dérouter le public, à le provoquer, il construit intuitivement une idée des sensations qu'il souhaite connaître *en tant que* spectateur. Mettre en scène un spectacle, c'est toujours un peu répondre à sa propre attente, à son propre désir de spectateur.

L'idée de s'adresser à l'autre suppose une conception de l'altérité. Et à adresse éphémère, conception éphémère de l'altérité... Si le metteur en scène, pendant les répétitions, pour le travail strictement artistique, se place comme premier spectateur, lorsqu'il doit organiser le cadre de la représentation, il ne peut oublier que l'autre, cet être collectif qu'il accueille, varie. Le metteur en scène s'adresse à un public toujours changeant, qu'il projette nécessairement en fonction des conditions de la représentation (texte, notoriété et identité des acteurs et de l'auteur, contexte médiatique, identité et accessibilité du lieu, horaire, prix des places, etc.). Chacun sait bien que les conditions de la représentation modifient la composition du public. Cette idée, chère à Bernard Dort¹, si elle ne doit pas influencer l'élaboration de la représentation en dehors des questionnements fondamentaux déjà évoqués, peut en revanche donner à réfléchir sur l'accueil du public, sur ce qui lui est donné à lire avant la représentation, sur la manière de faire venir le public, bref, sur la façon d'intégrer la représentation dans la vie de la cité. L'écriture - et tous les arts non-vivants - n'a pas, sur ce point, à projeter pareillement le lectorat du fait même de sa pérennité. Le théâtre, lui, ne peut s'empêcher d'être plus ou moins dépendant de l'hypothèse formulée inconsciemment ou consciemment par le metteur en scène lorsqu'il programme une représentation, ponctuellement inscrite dans un cadre pratique d'échange social.

De cette analyse, surgissent deux idées complémentaires : en premier lieu, plus le public est potentiellement ouvert à des esthétiques variées, plus le travail du metteur en scène paraît libre. En second lieu, plus le metteur en scène rencontre de publics potentiellement différents, plus il est conduit à entreprendre des aventures contrastées.

Si la seconde idée semble incontestable - une pluralité d'expériences permet un renouvellement des approches, des désirs et un enrichissement -, la première mérite un examen plus approfondi.

Serait-il souhaitable, dans le but d'élargir le champ des possibilités du metteur en scène, que l'ensemble du public puisse répondre de vastes conceptions esthétiques ? Si cette richesse ne nuit pas à la dynamique de réflexion du public, il va de soi qu'une société qui offrirait à chacun la possibilité de se passionner pour les questions esthétiques théâtrales en demeurant curieux de toute recherche, serait une société sans doute idéale. Si, sans réduire les enjeux, sans anesthésier le désir de séduire, de convaincre et d'éperonner le public, une telle cité s'offrait aux metteurs en scène, elle serait le lieu d'expérimentations foisonnantes. L'idée d'un consensus, d'une léthargie de la vie collective, paraît en revanche étrangère au fonctionnement du théâtre. Que resterait-il à jouer si des tensions ne se manifestaient, si des débats ne naissaient ? La seule pensée que chacun pourrait vivre le spectacle clandestinement sans que ce bouleversement individuel réussisse à provoquer dans la communauté de troubles relationnels, est assez intolérable

¹ Voir le commentaire de Maria Shevtsova à propos du livre de Jean Caune, *Acteur-spectateur* : « Bernard Dort, sans doute le premier critique et universitaire en France à insérer le spectateur dans la réflexion esthétique, insistait sur le fait que chaque type de théâtre anticipait sur un public qui lui était propre. D'où l'importance, pour Dort, de l'idée qu'il n'existe pas un seul public immuable mais *des publics* qui sont ancrés dans le temps et dans l'espace concret et matériel. » (« Au cœur de la relation théâtrale » in *L'Observatoire*, n°14, automne 1997, p.13)

pour le théâtre. Peut-on imaginer un art théâtral qui supporterait longtemps l'idée que le tremblement intime s'empêche de déborder l'individu ?

Puisqu'il est utopique - rien n'empêche de vouloir tendre vers cette utopie - d'espérer rapidement cette cité idéale, il vaut peut-être mieux, provisoirement au moins, s'en tenir à l'idée que la diversité du public permet - sinon une ouverture maximale - du moins une dynamique propre à exciter le metteur en scène. Dès lors que la composition du public reste floue, non maîtrisable, dès lors que ses conceptions restent incertaines ou hétérogènes, le metteur en scène peut tenter ce à quoi il aurait peut-être renoncé s'il pensait connaître assez bien la situation intellectuelle et affective des spectateurs. Combien de directeurs de théâtre prétendant « bien connaître leur public et ses goûts », renoncent à des programmations jugées non adaptées au grand dam des metteurs en scène qui se voient ainsi privés de la confrontation indispensable à la vitalité de leur art ? Si le metteur en scène connaît tout à l'avance du public avec lequel il pourra partager sa démarche, n'y a-t-il pas là un risque certain de repli, d'atrophie, de renoncement à toute dynamique esthétique ?

C'est du reste ainsi, plus que de toute autre manière, qu'il faut saisir la fameuse formule d'Antoine Vitez qui continue à faire couler, contradictoirement, beaucoup d'encre : « élitaire pour tous ». Loin d'être un programme paradoxal, il s'agit précisément, en trois mots, de réconcilier la nécessité de la diversité du public (le « tous ») et l'exigence esthétique (l'« élitaire » c'est-à-dire ce qu'il y a de meilleur¹), l'ambition esthétique n'ayant aucun sens, au théâtre, sans la diversité du public. L'enfermement du théâtre sur un public restreint n'a jamais produit, dans le temps, que des formes figées - après des épisodes ponctuels certes brillants. Tant que l'artiste sera privé d'une confrontation perpétuellement renouvelée grâce à la venue au théâtre de populations différenciées, il s'enfermera toujours, à la longue, dans des démarches esthétiques bégayantes, destinées à contenter un public averti, heureux de partager un privilège identificateur et valorisant. Seul le « tous » au théâtre, laisse à l'artiste l'espoir de l'« élitaire ».

En somme, pour permettre au metteur en scène de s'engager dans des aventures esthétiques audacieuses, il est préférable que le public soit de composition variée et que le metteur en scène rencontre le plus possible de publics différents. La dynamique de la mise en scène - et donc la dynamique du réseau dans son ensemble - dépend et de la diversité des expériences et de la diversité des publics : plus un metteur en scène rencontrera de situations différentes et plus le public sera hétérogène, plus l'art de la mise en scène parviendra à demeurer en alerte.

Il n'en reste pas moins que le spectateur, comme l'acteur, peut avec bénéfice s'accorder une préparation. Le travail du metteur en scène sera d'autant plus courageux, ses contraintes seront d'autant moins castratrices que le public acceptera de bon gré à l'avance des formes hétéroclites. L'éducation du public dans ce domaine est un atout supplémentaire pour un réseau qui vit certes d'affrontements (la séduction, le débat) mais aussi de rencontres (la complicité, l'accord, le partage, l'intelligence). Si la variété du public est ainsi souhaitable, l'objectif idéal reste de tendre, tant que la dynamique collective demeure, vers une ouverture de plus en plus grande de chaque citoyen.

1. Si l'élite vient étymologiquement du verbe élire, élire vient du latin *eligere*, prendre, cueillir. L'élite est ce qui peut être cueilli, ce qui est mûr. Prôner un théâtre élitaire, c'est prôner un théâtre à cueillir, un théâtre mûr, bâti sur un accord entre artistes et public qui porterait au plus haut l'ambition esthétique.

A l'intérieur de ses relations avec les partenaires de la scène, le metteur en scène est également confronté à la réceptivité des conceptions esthétiques qu'il souhaite développer. Même si, là encore, la recherche peut trouver dans la confrontation de sensibilités divergentes un allié de choix, il n'en demeure pas moins qu'une cohérence d'ensemble doit permettre à toute l'équipe artistique et technique, sous la houlette du metteur en scène, de travailler dans le même sens.

Le réflexe du metteur en scène - sélectionneur en titre - est donc de constituer un chœur susceptible de parvenir à cet équilibre entre l'enrichissement mutuel et la complicité. Dans son choix des acteurs, scénographe, musiciens, éclairagiste..., le metteur en scène peut verser dans la facilité en ne faisant confiance qu'à ceux qu'il connaît déjà pour éviter tout risque d'écart esthétique (et donc politique) insurmontable. En cherchant le minimum d'entente indispensable à l'œuvre commune, il s'expose à ne se concentrer que sur le cercle des familiers. Sclérose et appauvrissement sont alors les menaces qui guettent cette réaction protectionniste répandue en France.

Certains estiment même que l'idée de troupe - autrefois courante et désormais trop largement abandonnée - qui génère nécessairement une concentration, une hermétisation de la cellule de travail, est contraire à la nécessaire revitalisation perpétuelle de l'art de la mise en scène. Sans doute est-ce là une position exagérée dans la mesure où la vie des troupes montre que l'inévitable renouvellement périodique des individus suffit souvent (quelquefois dans la douleur : voir le Théâtre du Soleil) à dynamiser l'expérimentation. En deçà du concept de troupe, il existe cependant des groupes d'acteurs qui ne travaillent qu'avec certains metteurs en scène. Les fidélités sont grandes, trop peut-être. La France est un des pays occidentaux dans lesquels la catégorisation des artistes est la plus draconienne, l'une des frontières la plus visible étant celle séparant le secteur dit public et le secteur dit privé. Le jeu des familles reste excessivement présent au point que beaucoup d'acteurs qui aimeraient légitimement être confrontés à de nouvelles conceptions esthétiques ne parviennent jamais à réaliser leurs souhaits. Les metteurs en scène restent attachés à une image forgée par les expériences passées et ne prennent pas le risque de la confrontation. Comme s'ils ne pouvaient faire confiance à l'écoute esthétique que tout individu est capable de développer. Comme si, au-delà des qualités reconnues des uns ou des autres, un substrat commun demeurerait indispensable alors que rien n'est plus essentiel au théâtre peut-être que l'étrangeté.

Une exception notable, cette dernière décennie, viendrait peut-être contredire ce plaidoyer de la différence : Bernard-Marie Koltès, pour Le Retour au désert a en effet réussi à convaincre Patrice Chéreau d'engager Jacqueline Maillan pour qui il avait écrit le rôle de Mathilde.¹ Il fallait un auteur aussi iconoclaste que Bernard-Marie Koltès (passionné de Bruce Lee comme de Rimbaud ou de Faulkner) pour penser réunir le metteur en scène fétiche de l'intelligentsia et la vedette des boulevards. Sans doute cette rencontre n'a-t-elle pas produit la déflagration que Koltès en attendait, mais elle a eu le mérite d'exister, de prouver par son existence que les cloisonnements n'ont souvent qu'une fondation fragile et injustifiée, et qu'il suffit de vouloir pour tenter. La dynamique du réseau s'épuise de ne parvenir que

¹ Les rencontres de Jean-Pierre Vincent et de Daniel Auteuil ou encore celle de Marcel Maréchal et de Pierre Arditi pourraient, à des degrés moindres, être rapprochées de celle de Patrice Chéreau et de Jacqueline Maillan et de celle de Roger Planchon et de Michel Serrault. D'autres acteurs, comme Gérard Desarthe, Fabrice Luchini ou Ludmila Mikaël ont pris l'habitude d'osciller entre les deux secteurs mais ils n'ont pas commencé leur carrière dans le privé. Si le passage du public au privé est de plus en plus fréquent, l'inverse est encore difficile.

trop rarement à traverser les frontières des conventions, des a priori dédaigneux. Le réseau s'ankylose à ne pas accepter de faire confiance à l'autre, à ne pas parier sur l'intelligence en se détournant des commodités.

Dans le louable souci de veiller à la cohérence du groupe, le metteur en scène s'impose trop souvent une contrainte qui, à terme, ne permet ni à l'art de l'acteur ni à l'art de la mise en scène de se ressourcer et qui élude des débats esthétiques en action entre les camps notoirement adverses et clairement disjoints. Sans doute les expériences malheureuses de ces dernières années n'encouragent-elles pas les metteurs en scène à risquer ces alliances supposées contre nature (voir Planchon-Serrault pour *L'Avare* ou Tréjan-Lavelli¹ pour *Heldenplatz*), il n'empêche qu'en y renonçant, rien ne pourra jamais évoluer et les deux secteurs, tant que l'économie d'un côté et la volonté des pouvoirs publics de l'autre les maintiendront, continueront à se lancer des regards méprisants comme deux enfants rivaux dans leur cour d'école.

Enfin, non seulement le metteur en scène dépend de l'idée qu'il se fait de son public, non seulement il est tributaire de la dynamique créative de l'équipe qu'il réunit autour de lui, mais il est aussi subordonné à l'accord des artistes qu'il sollicite et qui, par ce geste, légitime son travail artistique. Lorsqu'un auteur choisit de laisser les droits d'une pièce nouvelle à un metteur en scène, lorsqu'un acteur, un scénographe, un costumier, un éclairagiste acceptent de partager une aventure artistique, ils valorisent (à la mesure de leur notoriété et de la qualité reconnue de leur travail) à la fois le metteur en scène et leurs autres partenaires. Dans le fonctionnement même du théâtre (des productions ponctuelles), ces mécanismes de cooptation revêtent une importance considérable dans le développement des trajectoires de chacun.

La légitimité d'un metteur en scène qui se façonne tout autant par ses œuvres que par l'approbation des artistes (et des médias, et du public, et des pouvoirs publics...) qu'il parvient à convaincre de le suivre, repose donc aussi sur sa capacité de séduction. Les relations professionnelles, au théâtre comme ailleurs, jouent sur l'affectivité. En dehors même du travail, naissent inévitablement des sentiments qui construisent la sphère relationnelle de chaque individu. Par définition, ces formes de liaisons restent le plus souvent imperceptibles par l'étranger, ces jeux complexes d'interactions affectives échappent à qui souhaite analyser le fonctionnement du réseau. Force est de constater simplement que des solidarités se dessinent invisiblement et qu'elles ont parfois des effets considérables. Chacun sait par exemple l'importance du réseau homosexuel² dans le milieu professionnel : il fait partie de l'intimité du microcosme et pèse nécessairement dans les choix des uns et des autres sans que cette influence transparaisse réellement au-dehors. Le théâtre, loin des considérations théoriques, est avant tout une histoire de famille. Son fonctionnement tribal, difficile à appréhender, n'est ni à déplorer ni à encourager ; il compose un milieu fragile, souvent violent, qui trouve dans ses regroupements souterrains et codifiés une cohésion indispensable à la vitalité de chacun.

■ ■ ■ ■

¹ . Même si Guy Tréjan joue parfois dans le théâtre public, il reste un acteur marqué par une carrière dans le théâtre privé.

² . La solidarité entre homosexuel(le)s est plus forte que toutes les autres (religieuses, politiques, sociales...) dans la mesure où elle s'impose comme une résistance à l'ordre moral, où elle répond à une hostilité notoire de la société. Elle tire sa valeur de l'enjeu même qu'elle sous-tend : répondre en action à l'ostracisme dont sont encore victimes les homosexuel(le)s.

2.1.3.3. implantation et identité des lieux

Mettre en scène, c'est non seulement dépendre de l'écoute esthétique de ses partenaires, mais c'est aussi utiliser matériellement des lieux. Même pour les metteurs en scène qui choisissent l'abri plutôt que l'édifice (pour reprendre la distinction vitézienne), il s'agit toujours au départ de plier, de s'adapter aux réalités disponibles. Une rue, une place, un appartement, un hangar, une usine, une colline vosgienne, la cour d'un palais papal¹, une citadelle de Vauban, une cartoucherie, un théâtre incendié, une carrière sont autant de contraintes préalables que certains aiment rencontrer précisément parce que ces espaces nécessitent une part de transformation qui ne doit ni détruire totalement l'identité d'origine ni empêcher le théâtre de s'accomplir (voir les Cartoucheries à Vincennes du Théâtre du Soleil, du Théâtre de la Tempête, du Théâtre du Chaudron, du Théâtre de l'Épée de bois, du Théâtre de l'Aquarium, voir le Théâtre des Bouffes du Nord² ou le hangar SNCF de Gare au Théâtre à Vitry-sur-Seine). Ils questionnent implicitement les fondements de l'esthétique en obligeant l'art théâtral à se confronter à la cité, en lui imposant de modifier tout en préservant..., de s'insérer dans les interstices de l'espace social, de mesurer la violence, l'intelligence de son action.

A la question de Jean-Pierre Thibaudat, « Est-ce qu'il vous est déjà arrivé de rentrer dans un lieu et de vous dire : "ici pourrait être mon lieu, tout mon théâtre pourrait se jouer ici" ? », Claude Régy, metteur en scène extrêmement sensible à la qualité de l'espace, répondait en 1992 :

« Oui, bien sûr, dès qu'on voit des ruines (*rire général*). C'est sûr que dès qu'on voit une usine avec des vitres cassées on a envie de faire plein de choses. Il y a à côté de Saint-Denis un théâtre absolument en ruine accolé à une salle de bal également en ruine qui est au fond d'un petit bosquet derrière le piétonnier qui mène à la Basilique et où se tient le marché. C'est difficile à visiter parce que d'une part les maraîchers vont chier dans les buissons et d'autre part les pigeons envahissent ce lieu solitaire et vous jettent leur fiente sur la tête ou alors on marche dedans. A part ça c'est un lieu extraordinaire, mais il est très dangereux parce qu'il y a des bouts de plafond qui tombent de temps en temps et c'est évident qu'aucune sécurité au monde ne permettrait de faire quoi que ce soit là-dedans. Mais si on remettait tout à neuf tout serait foutu. Dès qu'on reconstruit, dès qu'on repeint, c'est foutu et ça a été l'intelligence de Brook, aux Bouffes du Nord, de ne pas finir le lieu, de ne pas finir les travaux, de laisser ce lieu éventré en état de travaux constant, un lieu qui donne l'impression d'être en perpétuelle attente. Je n'ai pas non plus envie de me fixer dans une sucrerie à Cambrai ou à Villeneuve-Saint-Georges dans une gare désaffectée, ce serait aussi se fixer. »³

-
1. Voir Bernard Dort : « Ce n'est pas une estrade que veulent Gischia et Vilar : c'est un espace. Quelque chose comme une page blanche où inscrire le théâtre. Cet espace, ils le trouvent dans la cour du palais des Papes, à Avignon. Ou plutôt, ils l'inventent. Car ils ne prennent pas la cour telle quelle. Rien de plus étranger à leur projet que le théâtre en plein air, dans un lieu historique, façon Orange. D'abord, ils effacent le mur : la façade du palais sera plongée dans l'ombre et on ne l'en tirera, par fragments, qu'aux moments voulus. Puis, ils construisent une scène. Celle-ci est presque abstraite : c'est « un plateau rectangulaire adossé au mur du fond et devancé d'une passerelle à deux pentes ». Elle ne comporte ni rampe, ni parois. Elle est ouverte côté cour et côté jardin. Elle est à peine surélevée par rapport au public : elle plonge vers lui. » (in *Le Théâtre en France*, tome 2, Armand Colin, 1989, p.458)
2. Voir Georges Banu, *Peter Brook* : de Timon d'Athènes à la Tempête, Flammarion, 1991, p.32 à 44 et Peter Brook, *Points de suspension* : 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990, Seuil, p.187 à 200 ; en particulier : « Un jour Micheline Rozan me dit : "Il y a un théâtre derrière la gare du Nord que tout le monde a oublié. J'ai entendu dire qu'il était toujours là. Allons voir !" Nous avons sauté dans une voiture, mais arrivés à l'endroit où le théâtre aurait dû se trouver, il n'y avait rien, juste un café, un magasin et une façade aux fenêtres nombreuses, typiques des immeubles parisiens du XIXe siècle. Pourtant, nous remarquâmes sur le mur un bout de carton qui bouchait vaguement un trou. Nous le retirâmes, nous nous frayâmes un chemin à travers un tunnel poussiéreux, pour soudain nous redresser et découvrir, délabrés, et pourtant nobles, humains, lumineuses, à couper le souffle : les Bouffes du Nord. Nous prîmes deux décisions : l'une de laisser le théâtre exactement comme il était, de ne rien effacer des marques qu'une centaine d'années de vie lui avaient laissées ; l'autre de ressusciter l'endroit aussi vite que possible. » (Peter Brook, *Points de suspension*, p.192 et 195)
3. Claude Régy cité in « Interroger Claude Régy : séance animée par Jean-Pierre Thibaudat », *Alternatives théâtrales*, n°43, avril 1993, p.24.

Dans l'exigence que clame Claude Régy de devoir conserver au maximum l'état des lieux investis, se lit le difficile équilibre à trouver entre l'indispensable sécurité à assurer lors de toute manifestation publique et la nécessaire authenticité sans laquelle ces démarches esthétiques particulières ne peuvent se développer. Combien de projets artistiques potentiellement passionnants sont avortés ces dernières années pour des raisons techniques liées aux normes d'évacuation ou de protection contre les incendies ? Le théâtre trouve dans ces réglementations (qui permettent aussi aux artistes d'exercer leur art en connaissant leurs responsabilités et en jouissant d'une assurance contre tout accident) un adversaire invincible qui, considérant que le service de la collectivité exige le maintien de l'ordre et de la sécurité, entrave inévitablement les pratiques à risque. Peut-être faut-il voir dans la lourdeur de certaines normes des instances de défense (devant les recherches judiciaires des responsabilités en cas de sinistre de plus en plus inflexibles à l'égard des pouvoirs publics ou des utilisateurs, devant la peur des actions terroristes de toute nature...) dommageables pour la vitalité de la cité.

Quant aux metteurs en scène qui choisissent de travailler dans les édifices conçus pour permettre les représentations, ils sont contraints d'utiliser des lieux en nombre limité et de supporter leur identité. Architecture, dimensions du plateau, rapport scène-salle, équipement technique, qualité acoustique, conditions de séjour du spectateur, emplacement du théâtre dans la ville, accessibilité géographique : autant de données qui ne peuvent être repensées par les utilisateurs occasionnels que sont les metteurs en scène lorsqu'ils voient leurs spectacles tourner de ville en ville.

Sans doute est-il loin le temps où Pierre Debauche pouvait s'insurger contre une incompétence et une résistance des architectes à penser l'espace en fonction des exigences des metteurs en scène et des recherches des scénographes, mais, pour ces derniers, le combat est sans doute permanent tant est grande la tentation, à chaque époque, d'interrompre la réflexion, de figer les formes, de se passer d'une reconsidération des attentes esthétiques de chacun.

« Il est grave, affirmait Pierre Debauche en 1969, qu'il n'y ait pas actuellement, en France, de recherches scénographiques fondamentales susceptibles d'apporter des solutions valables au problème de la rencontre dans l'espace entre le public, le répertoire et les metteurs en scène que nous sommes. Nous refusons presque tous la tradition du théâtre à l'italienne, mais chaque fois que nous avons la volonté de supprimer une chose qui nous paraît dépassée (la rampe, le clivage entre classes sociales à l'intérieur de la salle, etc.), nous butons sur l'absence de solutions de remplacement. Il y a en Autriche, en Pologne, en Tchécoslovaquie, de remarquables travaux scénographiques, mais en France, il n'y a rien, et il s'y dépense actuellement des milliards pour transformer des salles des fêtes en lieux de représentations corrects ! Mais ces travaux risquent de n'aboutir qu'à des erreurs parce que les architectes ne sont pas informés que la scénographie existe. Pour l'instant, le rôle d'un architecte est de construire une cage de scène, et c'est seulement lorsque ce travail est fait qu'on appelle un scénographe... alors qu'il faudrait pouvoir payer des scénographes travaillant en étroite collaboration avec les architectes du début jusqu'à la fin de la construction du théâtre... »¹

Ces dernières années, Pierre Debauche, dans son insatiable désir de théâtre, a conçu deux nouveaux lieux, l'un à Agen et l'autre à Toulouse et s'apprête à en ouvrir un autre à Bordeaux. Le Théâtre du Jour d'Agen a été aménagé dans un long entrepôt dont Pierre Debauche a souhaité garder les fenêtres qui permettent enfin à une salle de théâtre d'offrir des répétitions ouvertes sur la lumière du monde et dont les murs ont été entièrement peints

¹. Pierre Debauche cité par Philippe Madral, *Le Théâtre hors les murs*, Seuil, 1969, p.90.

en blanc. Dans ce lieu délibérément éclatant, Pierre Debauche y produit, avec des metteurs en scène associés un théâtre résolument lumineux tout entier tourné vers les jeunes acteurs de son école et de sa compagnie.

Les gestionnaires de la culture ont trop souvent tendance à sous-estimer l'importance de l'identité d'un lieu, à croire que tous les spectacles - en dehors de quelques contraintes techniques irréductibles (largeur et hauteur du cadre de scène, hauteur des cintres, dégagements) et économiques (rapport coût de la représentation/jauge)... - n'ont (ou ne devraient avoir) aucune exigence quant au lieu. Ils pensent souvent le théâtre comme si les spectacles étaient interchangeables (un spectacle en chasse un autre et leur succession ne fait pas sens) et transportables (ils peuvent être joués partout en restant eux-mêmes), ce qui, sur le plan esthétique, est absolument faux. Les metteurs en scène savent bien que la couleur d'un lieu modifie la représentation, et ce pour deux raisons : parce que le théâtre forge son identité d'une part sur les paramètres matériels qui composent sa spécificité et d'autre part sur l'aura (dirait Walter Benjamin) modelée par l'histoire des événements qui s'y sont produits auparavant.

Lorsque Gabriel Garran raconte à Philippe Madral son aventure à Aubervilliers, il porte l'accent sur la question du lieu, qui, selon lui, a conditionné en partie les choix esthétiques de son aventure :

« Le gymnase d'Aubervilliers avec son très vaste plateau, ses amples moyens et son grand nombre d'interprètes permettait une relation spatiale et esthétique avec les spectateurs qui orientait notre répertoire vers un style de "fête épique". Aucune contrainte "à l'italienne", le plaisir de "l'événement" dans cette nef non conventionnelle, autant de regrets de n'avoir pas pu continuer nos manifestations dans ce cadre. Notre entreprise s'y serait développée dans une toute autre direction, tant il y a un rapport entre l'engagement d'ordre esthétique et le lieu qui le secrète. »¹

Rompant avec la construction des théâtres à l'italienne, les recherches menées depuis un siècle par les architectes et les scénographes se sont de plus en plus attachées à accorder l'esthétique architecturale aux nouvelles esthétiques théâtrales. Chaque rénovation, chaque édification est l'occasion, si les maîtres d'ouvrage s'en donnent les moyens, de penser l'espace comme une contrainte majeure de la mise en scène qui doit, pour certains, s'effacer en gagnant en souplesse pour permettre une modulation de l'espace en fonction de la représentation (salle polyvalente, modulable ou espace nu) ou au contraire affirmer sa fixité et assumer ce joug comme une stimulation esthétique liminaire.

Mais, même si dans les meilleurs cas la collaboration entre architectes, scénographes et metteurs en scène a permis une certaine réussite dans la construction de nouveaux lieux, les metteurs en scène sont rarement totalement satisfaits des espaces qu'ils ont à habiter. Ce qui ravit certains déplaît aux autres : la diversité des esthétiques et des sensibilités ne permet jamais d'offrir un objet qui puisse convenir à tous.

L'analyse de Claude Régy qui considère que les théâtres - leurs défauts, leur rigidité - ont une grande importance dans un certain appauvrissement de la création laisse songeurs ceux qui, comme Stanislas Nordey, souhaitent s'engager dans l'animation d'un lieu. A l'invitation de l'Académie Expérimentale des Théâtres en 1992, Claude Régy répondait au jeune

1. Gabriel Garran cité par Philippe Madral, *Le Théâtre hors les murs*, Seuil, 1969, p.46. Plus loin, Gabriel Garran ajoute : « Le "Théâtre de la Commune" a dû tenir compte des moyens budgétaires très relatifs qui étaient les siens, les répartir sur l'ensemble de la saison, apprécier correctement la surface et les possibilités réelles de la salle et de la scène (9x10 m de profondeur, absence totale de couffisses pour le jeu et de dégagements pour les décors) et, à partir de là, orienter sa démarche vers des œuvres de dix à quinze personnages. » (p.47)

metteur en scène, et lui expliquait les raisons pour lesquelles il avait choisi, lui, de ne jamais « se fixer » :

« Si j'ai un conseil à te donner c'est de ne jamais prendre aucune maison. [...] Ne prends pas de maison je t'en supplie et en même temps conserve une liberté très importante parce que je crois que l'architecture a une influence énorme sur l'homme, que le lieu où on se trouve n'est pas indifférent au travail qu'on y fait et que c'est très bénéfique d'avoir le choix de placer un spectacle dans un lieu ou dans un autre. Jouer à Nanterre, jouer à Gérard Philipe, jouer à l'Odéon ou à la Bastille, c'est très différent. C'est très intéressant de choisir son lieu et de ne pas être tenu de travailler tout le temps dans le même endroit. A ce sujet je peux dire que je suis très en colère contre la politique de construction des salles, je suis étonné que personne ne fasse rien. Il y a à Paris quarante-cinq théâtres à l'italienne. Quand on a construit ces théâtres, soit au dix-huitième, soit au dix-neuvième siècle, on ne pensait pas du tout à l'image comme on y pense maintenant après la photographie, le cinéma, la sophistication de la lumière, du son, du spectacle. Tout cela a conduit les gens de théâtre à suivre les découvertes du cinéma et l'image est devenue primordiale. Alors on travaille des images, on travaille des lumières, des tons, de la vie qui en dépend, mais comment accepteriez-vous d'assister à un film où le quart ou la moitié de l'écran serait occulté ? C'est ce qui se passe dans le théâtre à l'italienne. [...] Il n'y a pas de lieu qui soit vraiment adapté. Ou c'est du béton géant à moitié mort ou ce sont ces fameux théâtres à l'italienne où l'on ne voit rien et qui annulent complètement toute recherche de création contemporaine. Par exemple, le théâtre à l'italienne de l'Athénée est consacré à présenter le travail des jeunes compagnies. On les force à faire du vieux théâtre du dix-neuvième siècle et personne n'est choqué, personne ne réfléchit. »¹

Il faudrait aussi se pencher plus précisément sur les nécessités socio-économiques qui ont entraîné, depuis une trentaine d'années, la multiplication de ces grandes salles aux jauges rentables mais à l'acoustique souvent déficitaire et au rapport scène-salle bien discutable, de ces grands paquebots à l'allure imposante, de ces grands complexes prestigieux, « cadavres de béton géant », symptôme d'une « mégalomanie » des politiciens.² La dernière polémique technique en date est celle née depuis l'ouverture de l'Opéra-Bastille, l'un des grands travaux de l'ère mitterrandienne. Alain Lompech écrivait encore récemment dans les colonnes du *Monde*, à propos des représentations du *Chevalier à la rose* de Strauss (Edo de Waart/Herbert Wernicke) :

« Se vérifie aussi un fait maintenant avéré : l'acoustique de Bastille tue les spectacles enfermant l'orchestre dans la fosse (on n'entend pas la moitié des détails) et les chanteurs sur le plateau sans que jamais ils ne fusionnent. Il faudra bien un jour sonoriser intelligemment cette salle. »³

Etrangement, comme en réponse à ce gigantisme déraisonnable, dispendieux et techniquement souvent mal conçu, ce sont plutôt les petites salles qui retrouvent, ces derniers mois, un véritable attrait : Théâtre du Vieux-Colombier, Petit-Odéon, Studio-Théâtre du Louvre...

En quelques pages de *Points de suspension*, Peter Brook dit bien la complexité fascinante de l'utilisation des lieux par le théâtre. A Caracas, s'adressant à une assemblée dans le cadre d'une conférence sur les espaces théâtraux, il en vient à évoquer les contraintes que recèle chaque site, les incidences de tel ou tel choix sur la relation entre acteurs et spectateurs. La

1. Claude Régy cité in « Interroger Claude Régy : séance animée par Jean-Pierre Thibaudat », *Alternatives théâtrales*, n°43, avril 1993, p.23-24.

2. Voir Claude Régy : « On a construit en banlieue, dans les banlieues communistes en général, des grandes maisons : Nanterre était la mieux réussie, Bobigny n'est pas mal, Créteil pêche par vastitude, et c'est déjà loin. Dans ces banlieues, on est tombé dans la mégalomanie. Au nom de la grande idée des maisons de la culture on a construit des cadavres de béton géant qui épuisent les subventions en femmes de ménage et en secrétariat. On y change les vitres, les ampoules, les moquettes. On nettoie de la surface. Ce serait quand même plus utile de faire du théâtre avec cet argent-là. » (*Alternatives théâtrales*, n°43, avril 1993, p.23)

3. Alain Lompech, « Le "Chevalier à la rose" agace et séduit » in *Le Monde*, 23-24 novembre 1997, p.26

leçon à tirer de son exposé brillant et circonstancié (il prend pour support la « salle ultramoderne et prestigieuse » dans laquelle se déroule la conférence) pourrait être celle-là : l'art de la mise en scène est avant tout l'art de sculpter l'espace offert pour créer d'intenses rapports poétiques de coexistence.

« A mon sens, le théâtre repose sur une caractéristique humaine particulière, le besoin occasionnel d'avoir une relation nouvelle et profonde avec ses congénères. [...] Il est indéniable que les espaces imposent certaines conditions, et il est très facile de voir le prix que nous devons payer pour chacun des facteurs qui déterminent notre choix. [...] L'important ce n'est pas l'espace en théorie, mais l'espace en tant qu'outil. [...] L'élément le plus important à prendre en considération, celui qui fait véritablement la différence entre un espace et un autre, c'est la concentration. S'il existe une différence entre le théâtre et la réalité, qu'il sera probablement difficile de définir, il s'agit toujours d'une différence de concentration. Un événement au théâtre peut être semblable ou identique à un événement dans notre vie, mais grâce à des conditions et à des techniques particulières, notre concentration est meilleure. L'espace et la concentration sont donc deux éléments indissociables. [...] Il n'existe aucune règle qui permette de dire si un espace est bon ou mauvais. En fait, tout cela relève d'une science rigoureuse et précise, que nous ne pouvons développer que par des expériences constantes et un empirisme de fait. »¹

Plus prosaïquement, et pour en finir avec les contraintes qu'induit l'utilisation de l'espace, l'action d'un metteur en scène butte inmanquablement sur l'obstacle que constitue l'implantation des théâtres sur le territoire national. Comment, en cohérence avec une esthétique particulière, parvenir à sillonner les campagnes quand il manque, dans les villages, des lieux adaptés pour accueillir les représentations. En produisant un type de spectacles nécessitant un certain niveau d'équipement, les metteurs en scène savent qu'ils s'interdisent d'aller au devant d'une partie de la population. Il ne s'agit pas de porter un jugement tranché sur la densité des théâtres en France, mais seulement de constater qu'aujourd'hui encore, malgré le développement des salles polyvalentes construites par des conseils municipaux (endettés) soucieux d'acquérir un équipement susceptible de permettre une animation de la commune, le théâtre n'a que peu de possibilités (à de rares exceptions près) de trouver en campagne des lieux satisfaisants pour l'accueillir. Les solutions choisies actuellement par les structures départementales chargées du développement culturel reposent plutôt sur un aménagement provisoire de salles polyvalentes que sur la construction de bâtiments spécifiquement dédiés au théâtre. Ces choix, qui ne s'appuient que sur une analyse économique, visent à rentabiliser les investissements dans un contexte budgétaire souvent contraignant sans parvenir toujours à préserver toutes les qualités artistiques de la représentation. Les options sélectionnées par les agents culturels répondent inévitablement à la ventilation des crédits publics retenue par les tutelles. Aujourd'hui encore, force est de constater que lorsque les metteurs en scène veulent donner des représentations en dehors du circuit traditionnel de diffusion conçu autour de lieux implantés dans les moyennes et grandes villes, ils n'ont que très peu de moyens pour y parvenir, à moins d'adapter leur démarche et leur création à ce réel déficit d'équipement.

Cependant, force est de constater que depuis une quinzaine d'années, il s'est construit en France beaucoup de salles de spectacles. Un énorme travail a incontestablement été accompli même s'il reste encore à réduire les déséquilibres persistants. Le précieux ouvrage de Jean Chollet et Marcel Freydefont, *Les Lieux scéniques en France 1980-1995*, vient de se faire le témoin des bouleversements importants de l'équipement du territoire.

¹ . Peter Brook, *Points de suspension*, Seuil, p.187 à 192

« Selon l'INSEE, entre 1980 et 1990, le nombre de communes disposant d'au moins une salle de spectacle est passé de 2 331 à 2 732, soit une progression de 401 qui représente donc autant de lieux nouveaux. De même, le nombre de communes disposant d'un centre culturel (dont on peut penser qu'il comprend une salle de spectacle) est passé de 1 436 à 1 848, soit une progression de 412. Relevons au passage que cette statistique ne nous dit rien du type de lieu scénique concerné. Il peut s'agir d'une salle de spectacle conçue selon les "règles de l'art", comme il peut s'agir de salles multi-usages. Cependant ce chiffre peut être rapproché d'une autre estimation. De 1989 à 1995, *Actualité de la Scénographie* a publié 109 salles de spectacle, présentées de façon détaillée. Mais ce sont 317 salles de spectacle qui ont été répertoriées en sept ans. Le récapitulatif proposé [dans cet ouvrage] recense environ 1 000 lieux ou opérations de toute nature. Certes, il n'y a aucune commune mesurée entre l'Opéra Bastille et la Salle des Fêtes de Flamanville : toutefois l'examen montre bien vite la part des opérations d'une certaine conséquence. La période considérée est sans conteste sans égale : on n'a jamais construit ou aménagé autant de lieux scéniques en France depuis le Second Empire (1852-1870) et la Troisième République (1870-1940). »¹

2.1.3.4. économie et législation

Comme le metteur en scène est tributaire de ses affects, de ceux de ses partenaires à la fois hors et sur le plateau et des outils qu'il utilise, il doit aussi composer avec un environnement économique et législatif qui complique parfois son rôle de gestionnaire. Si le metteur en scène, dans son projet esthétique, propose à son équipe un budget et une ventilation des moyens affectés à chaque poste de travail, il n'est jamais à l'abri de revendications ou d'écarts qui peuvent déstabiliser la cohérence de son programme. Bien sûr, selon la situation du metteur en scène (directeur de compagnie ou de lieu plus ou moins subventionné), les rapports de force sont bien différents. Dans une volonté de modéliser, l'artiste dont il est ici question se veut générique, mais il va de soi que, concrètement, les contraintes sont d'autant plus fortes que le metteur en scène est dans une position fragile. Des développements ultérieurs consacrés aux directeurs de structures de création ou de diffusion viendront compléter les rapports du théâtre et de l'économie.

Mettre en scène c'est travailler la matière qui s'offre et qui s'arrache, c'est façonner dans la réalité des transactions marchandes et sociales ce qui se prête au jeu spectaculaire. Dès lors que la légitimité du metteur en scène se bâtit en partie sur la qualité des partenaires qu'il convainc, il lui faut bien admettre qu'il se doit, pour certains d'entre eux, de satisfaire leurs exigences, quitte à renier une part de la logique financière sur laquelle devrait reposer son travail. Un jeune metteur en scène débutant peut-il par exemple se passer des services d'un scénographe reconnu (et valorisant) et séduit par son dessein, sous prétexte que celui-ci réclame des conditions de travail particulières ou un budget digne de sa renommée ? Jusqu'où doivent aller les concessions ? Le metteur en scène, inévitablement placé au cœur de tels dilemmes (ce que revendique le scénographe, le créateur lumières, l'auteur ou l'acteur peuvent également le revendiquer...), doit user d'une faculté de négociation pour parvenir à intégrer les exigences de chacun tout en préservant l'unité de l'ensemble.

Au-delà du coût des ultimatums des partenaires de la scène, le metteur en scène doit aussi faire face aux contraintes économiques externes. Le budget du producteur dans le théâtre privé, le budget de la compagnie ou de la structure de création dans le service public est une première donnée que

¹ . Jean Chollet et Marcel Freydefont, *Les Lieux scéniques en France 1980-1995*, Édition Actualité de la Scénographie (Scéno +), 1996, p.20

le metteur en scène est forcé d'intégrer. Comme il a déjà été mentionné, le rôle du metteur en scène est alors, en accord avec la production, de minimiser autant qu'il est possible les dépenses de certains postes (comme la publicité) afin d'augmenter la part réservée à l'artistique. Mais sa marge de manœuvre reste faible : le metteur en scène n'a aucun poids sur l'état des marchés de vente (publicité, location de salles, location ou achat de matériels techniques) et il est dans l'obligation d'agir plus en consommateur qu'en négociateur. La dépendance de l'artistique à l'égard du commerce est incontournable : le metteur en scène n'a pas d'autre choix que de s'insérer dans un processus d'achat de biens et de services au risque d'endurer, ici ou là, des abus liés à des situations de monopole ou de pénurie (publicité, location de salles de répétition ou de représentation).

Le metteur en scène doit par ailleurs appliquer des réglementations qui contraignent son action : législation du travail, système fiscal, accords syndicaux et droits SACD, SACEM... construisent un cadre réglementaire que tout professionnel a la charge d'honorer. La seule définition satisfaisante du professionnalisme, faisant fi des jugements artistiques subjectifs, repose du reste sur ce respect du cadre réglementaire. Il va de soi que les taux de T.V.A., de droits SACD, de droits SACEM d'une part et les conventions collectives et le code du travail d'autre part, influent directement sur la gestion d'un budget. Ces dépenses incompressibles (à moins par exemple de créer une œuvre du domaine public pour diminuer les droits SACD...), déterminées par des négociations nationales avec les pouvoirs publics, les organismes parapublics et les organisations syndicales, représentent une part considérable des frais de production. Il en va dès lors de la responsabilité des interlocuteurs de s'accorder sur des réglementations qui protègent à la fois les salariés et ne contraignent pas exagérément les artistes. Dans le même temps, cet environnement normatif garantit la pérennité des engagements pris par les partenaires. Il offre à chacun les moyens de travailler professionnellement, c'est-à-dire en étant certain de pouvoir compter loyalement sur tous selon les accords passés contractuellement.

La dernière dépendance financière du metteur en scène est directement liée à l'exploitation de son travail : les recettes qu'occasionnent les représentations légitiment toujours l'existence du théâtre. Pouvoir compter financièrement sur la participation du public, c'est recevoir un don, une réponse à la convocation publique que le metteur en scène et son équipe ont lancée.

Dans le cas d'une production privée, le metteur en scène est largement tributaire de la fréquentation et ne peut pérenniser son activité (les représentations présentes et celles à venir d'un autre spectacle) que s'il parvient à rassembler un public suffisant. Dans le service public, la situation est plus complexe dans la mesure où le faible montant des recettes n'est jamais une raison pour remettre en cause des représentations qui ont été programmées et largement financées en amont. Toutefois, la fréquentation n'est jamais négligeable dans le rapport qu'elle induit avec les autres partenaires. Le succès est toujours un mode de valorisation de l'œuvre : il permet une réelle légitimité face aux autres artistes, aux pouvoirs publics, aux médias, au public et à la société dans son ensemble. Il construit la renommée d'un metteur en scène.

2.1.3.5. légitimation et médias

Plus encore peut-être que le succès public, le metteur en scène, afin de continuer à travailler, a besoin d'une reconnaissance collective visible par tous. Il tire ainsi une bonne part de sa légitimité, indispensable pour

convaincre les autres partenaires de travailler avec lui, du jugement et de l'attention que portent les médias sur son œuvre passée. Son art ne saurait échapper à ce regard particulièrement déterminant.

Cette dépendance qui paraît aller de soi n'est pas sans poser quelques problèmes lorsqu'elle s'avère prééminente sur toute autre autorité et lorsqu'elle repose sur des critères étrangers au domaine artistique.

Que la presse puisse influencer la notoriété d'un metteur en scène, il n'y a là qu'une pratique logique dans une République fondée sur la liberté et en particulier la liberté d'expression. Que les médias prennent parti dans le débat artistique, il en va de leur responsabilité. Mais, que ces avis et ces attentions soient la référence majeure des diffuseurs et des autorités publiques, et le sort des metteurs en scène en vient à reposer sur des épaules illégitimes et souvent irresponsables. Or, chacun sait l'importance effective du dossier de presse depuis que le marché culturel place face à face un ensemble colossal de productions et un réseau de diffusion saturé qui ne parvient plus à sélectionner directement les offres et doit passer par des instances de tris intermédiaires. Quant à l'octroi de subventions, il est lui aussi conditionné par la constitution d'un dossier de presse non pas nécessairement favorable mais volumineux : l'attention que portent les médias à un metteur en scène est, pour les pouvoirs publics, avant toute autre chose, une garantie initiale obligatoire. Les médias, amenés à entreprendre le travail liminaire de repérage que les tutelles publiques ne peuvent accomplir - parce que l'Etat et les collectivités territoriales ne leur en donnent pas les moyens -, deviennent les premiers interlocuteurs des metteurs en scène.

Cette situation hégémonique des médias place d'emblée les artistes en contradiction avec leur démarche créative. Etant amenés à privilégier la relation aux médias pour obtenir la légitimité convoitée, il devient vite "utile" pour eux de penser la représentation, les relations publiques et l'inscription même dans la cité en fonction de cet impératif. Or, toutes les démarches esthétiques ne se satisfont pas forcément de ce préalable extrêmement contraignant. Le fonctionnement des médias, les conceptions qu'ils développent n'entrent pas nécessairement dans le projet artistique du metteur en scène, surtout depuis que les médias ont pris conscience de leur importance au sein d'un réseau complexe dans lequel le débat esthétique est devenu moins déterminant que la séduction commerciale et la notoriété.

De surcroît, cette dépendance ne serait pas si dommageable si un dialogue était possible, si certains médias (audiovisuels en particulier) n'affichaient pas fréquemment à l'égard des artistes ("quelle prétention de se croire artistes" murmurent-ils !...) une violente arrogance. Globalement mal aimée des artistes qui la considère souvent comme un parasite (elle ne sert à rien) ou comme l'incarnation d'une rancœur (celle d'artistes "ratés"), la critique est parfois tentée d'abuser de son pouvoir, de se valoriser en jouant sur la dépendance des metteurs en scène à son égard. Cette hostilité récurrente trouble la justesse des jugements et la qualité de l'attention que les médias, forts de leur responsabilité, devraient porter à toute la création. Si une part non négligeable de la presse pouvait se vanter il y a encore quelques années, d'être aussi curieuse qu'avait pu l'être à son époque un Jacques Lemarchand, les journalistes ambitieux et découvreurs de nouveaux talents se font aujourd'hui rares. Sans doute est-ce dû également à la création qui, dans son éclatement, désappointe ses observateurs. Mais sa véritable richesse devrait pourtant permettre à la télévision, à la radio, aux quotidiens et aux magazines de se tenir autant à l'affût des aventures nouvelles que peut l'être une revue comme *Cassandra*. La matière existe mais les journalistes actuels refusent de s'en emparer.

D'autant qu'ils bénéficient d'un argument imparable qui les place trop facilement à l'abri de tout procès d'intention : si la démission partielle des pouvoirs publics et des diffuseurs, incapables de faire face à l'avalanche de productions, leur confère un tel pouvoir, pourquoi, eux qui n'ont pas davantage de moyens ni suffisamment d'espace pour s'exprimer, accompliraient-ils un travail plus irréfutable ?... Les médias, tout en profitant largement de leur autorité légitimante (renforcée par les nombreuses nominations de journalistes dans les comités d'experts ou dans les comités de lecture), renvoient la balle du côté des pouvoirs publics et des diffuseurs en feignant d'estimer ne pas être à la hauteur de la charge qui leur est soumise. Ce qui, malheureusement, n'est pas faux puisque personne aujourd'hui ne peut prétendre tout voir, puisque aucune autorité n'est en mesure, concrètement, de faire valoir un jugement solidement ancré dans une connaissance exhaustive de la création. Le problème est que les médias disent se décharger, faute de moyens, de la responsabilité qu'un tel contexte leur assigne mais continuent d'en profiter largement, jouissant du pouvoir que leur offre leur fonction légitimante.

La prééminence de l'autorité des médias pose en outre plus simplement le problème de leurs compétences. Que le contexte leur offre la possibilité de peser de tout leur poids dans la fortune de telle ou telle esthétique, soit, mais la fonction qui leur est attachée ne suppose en rien, ni de la part des pouvoirs publics, ni de la part des diffuseurs, la reconnaissance de leur compétence. L'autorité des médias est une autorité par défaut : devant un certain nombre d'insuffisances du système de légitimation institutionnelle, les médias sont placés en position de force non grâce à l'acuité de leur commentaire mais seulement parce que leur fonction sociale (diffuser l'information et commenter les événements) croise les besoins nés de ces carences.

Il serait abusif de faire le procès des compétences des médias, une très grande diversité n'autorisant absolument pas les généralités, mais il convient cependant d'admettre que, structurellement, aucune instance de contrôle ne vient contrebalancer la liberté des discours : les chefs de rédaction ne se souciant guère de l'actualité théâtrale et la vente (ou l'écoute) étant réputée ne pas dépendre de la page spectacles, les mécanismes de vérification des aptitudes, en dehors du cercle restreint des rédactions culturelles, sont quasiment inexistantes. Si le théâtre a pu bénéficier, dans un passé encore récent, de journalistes érudits, passionnés de théâtre et fervents défenseurs de leurs artistes favoris, une grande part de ceux qui travaillent aujourd'hui tant dans les médias audiovisuels que dans les quotidiens, les hebdomadaires ou les magazines, n'ont qu'une idée très réductrice du théâtre.

En second lieu, la légitimation des metteurs en scène par les médias, que chacun admet comme une sorte de fatalité des temps modernes, entraîne le réseau vers des pratiques qui nuisent à sa dynamique : non seulement la prééminence du jugement et de l'attention des médias ne repose sur aucune compétence contrôlée ni sur aucuns moyens correspondants à cette charge, mais en plus, toute une partie de la presse cherche moins, dans l'intérêt qu'elle porte aux spectacles, à faire vendre du papier en exploitant la notoriété des acteurs et des metteurs en scène qu'à porter un regard critique sur les esthétiques expérimentées. Le raccourci biographique, la réduction du théâtre à la fable qui le supporte sont autant de travers fréquents qui atrophiaient le regard prétendument porté sur la mise en scène (voir la partie consacrée aux médias en 3.1)

Ces pratiques journalistiques largement répandues ne cessent de tirer vers le bas un art qui souffre de la légitimation médiatique que lui impose un contexte économique et institutionnel.

2.1.3.6. théâtre et société

Plus généralement encore, c'est au contexte social tout entier que le metteur en scène est confronté lorsqu'il s'agit pour lui d'intégrer ses créations dans la cité. Si le metteur en scène est dépendant de la fréquentation et de l'écoute esthétique de la population, il est donc tributaire en amont de l'activité théâtrale dans son ensemble et de la place que celle-ci parvient à prendre dans la vie de la communauté.

L'image du théâtre dans la population, étroitement liée à la formation du spectateur, au travail des médias et des pouvoirs publics, interfère avec le projet artistique du metteur en scène. S'il est difficile de tirer une loi de la réaction du metteur en scène face à l'image du théâtre, il n'en reste pas moins que le metteur en scène peut difficilement rester insensible à cet élément. Sans doute sa réaction oscille-t-elle entre deux extrémités : multiplier les efforts pour faire évoluer l'image du théâtre dans un sens qui lui serait de plus en plus favorable ou, au contraire, renoncer au théâtre après avoir constaté que celui-ci ne réussit pas toujours à rassembler les populations visées. Nombre de jeunes compagnies aujourd'hui se battent précisément pour réussir à inverser l'idée traditionnelle que le théâtre ne parviendrait plus à être en phase avec son temps.

Mais, le théâtre ne se préoccupe pas seulement du regard de la société sur lui-même, il cherche à porter, en retour, un regard sur la société et à s'engouffrer dans ses anfractuosités. Ce que cherchent aujourd'hui à dire de jeunes metteurs en scène est directement lié à la situation économique et sociale de la France de cette fin de siècle ; ils puisent dans le tissu social une énergie, un discours, une matière qu'il est pour eux indispensable de représenter. Stimulés par les tensions sociales, par les impasses, les misères, les brisures, ils essaient de tendre un miroir, de manifester par leur art les inquiétudes, les questionnements de toute une époque. Le théâtre ne saurait s'absenter de l'environnement même qui le porte. Les urgences, différentes d'une époque à l'autre, conditionnent en partie les désirs des metteurs en scène et modèlent ainsi, jour après jour, un art poreux.

Le metteur en scène, ainsi, se présente comme un capteur, un élément absorbant du réseau, qui doit être capable d'être impressionné par son environnement pour mieux l'utiliser dans son acte artistique. Engagé dans une démarche de création, il rencontre, tout au long de son travail, une multitude de facteurs, d'obstacles, de contraintes qu'il s'agit pour lui d'intégrer à son dessein esthétique. (Voir fig.10 page suivante)

■ ■ ■ ■ ■

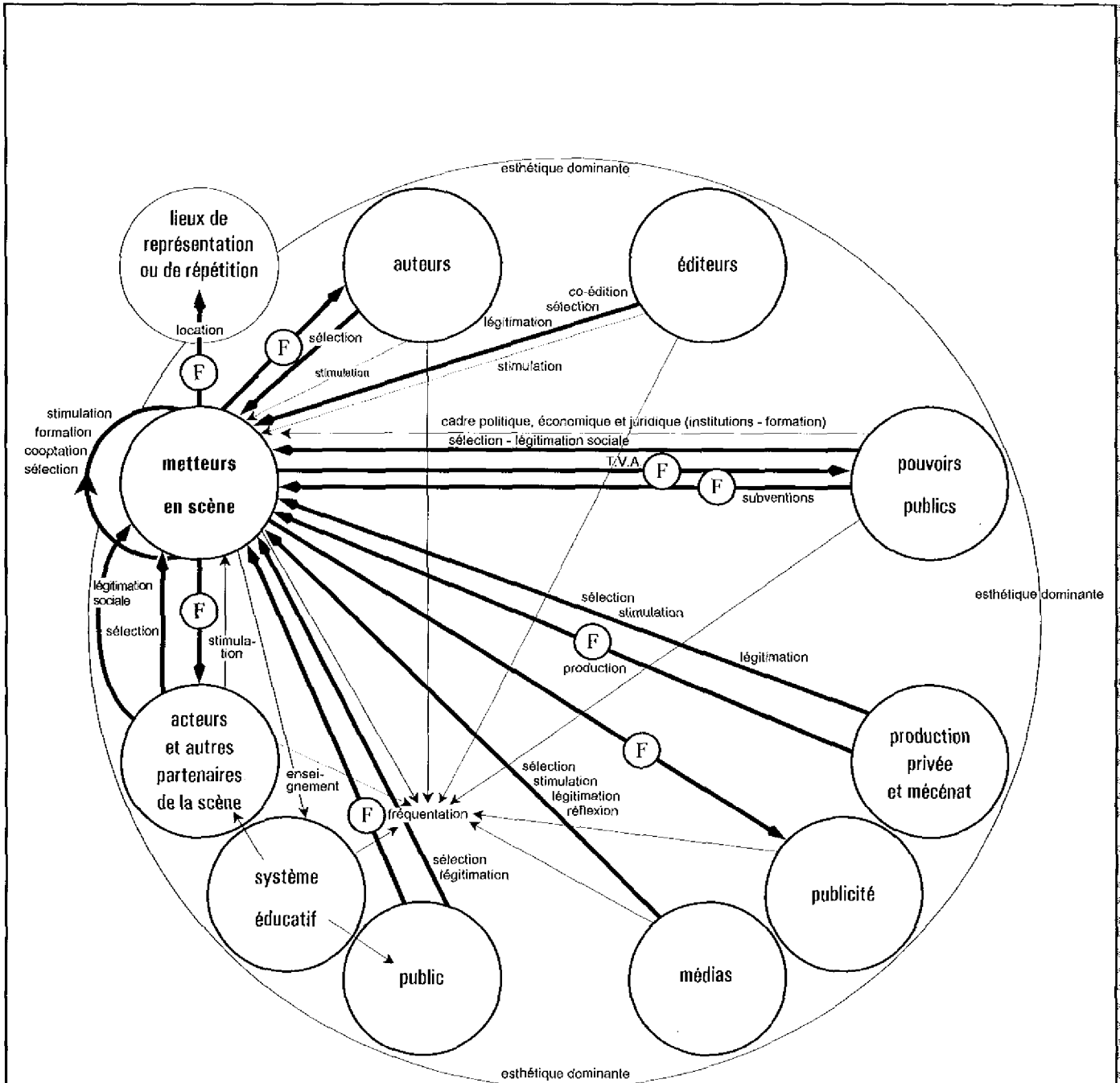


fig. 10 les dépendances des metteurs en scène

- influence par stimulation ou construction d'un cadre politique, économique et juridique (essentiellement en provenance des pouvoirs publics)
- (F)—→ circulation financière
- acte déterminant (sélection, notoriété...)

LES PARTENAIRES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE - APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE

Reconnu comme le maillon essentiel de l'avènement de la représentation, le metteur en scène est l'objet de toutes les pressions dès lors que sa responsabilité dans l'aire de la scène lui impose, comme prospecteur esthétique et concepteur du cadre de création, de définir tant le projet artistique que son fonctionnement au sein du milieu professionnel, l'éthique qui le conduit ou son intégration dans la cité. Le metteur en scène, homme fort de cette deuxième moitié du siècle, est, à la jonction de tous les partenaires de la création théâtrale, le garant du sens de la représentation, de la légitimité de ses partenaires et de la vitalité de son art.

A tel point qu'il s'est imposé en un siècle comme une sorte de patron qui non seulement prendrait en charge la vie du plateau mais aussi la vie des théâtres eux-mêmes. Du metteur en scène au directeur, il n'y a souvent qu'un pas que les pouvoirs publics ont largement aidé à accomplir. Entre ces deux fonctions essentielles, celle de la création et celle de la gestion des structures de création et de diffusion, tentent de s'insérer tous les autres partenaires qui, du scénographe aux techniciens, concourent eux aussi au dynamisme du théâtre. L'acteur en particulier, étrange animal fortement exposé, reste un des partenaires essentiels bien que souvent dépossédé de toute autre fonction que, sur la scène, celle de jouer le jeu... de n'être qu'un personnage.

2.2. les acteurs

« L'acteur est une nature complexe et insaisissable. Personne ne peut comprendre ce qui véritablement passe dans les neurones et dans les gènes d'un acteur qui est capable, dans une seconde, d'assumer un personnage et puis d'en sortir. Comment ça se passe ? Qu'est-ce que c'est que cette imagination, qui n'est pas l'imagination-image, mais l'imagination de toutes les cellules du corps simultanément engagées ? Pourquoi c'est possible d'y entrer ? Et comment c'est possible d'en sortir ? Ça, personne ne peut vous le dire. »¹

Le mystère de l'acteur dont parle Peter Brook est au centre de l'art théâtral. Sa présence physique fait de la représentation un événement absolument unique. L'acteur partage dans le temps du public et de ses partenaires une relation triangulaire², pour reprendre une analyse du même Brook : présence au personnage, présence aux autres acteurs, présence au public. Cette démultiplication de l'acteur fait de lui un être virtuose, un kaléidoscope de l'humanité. Ces trois strates d'existence - la fiction, le jeu sur la fiction, l'exposition au public - conduisent à le percevoir avec fascination.

Même dans des formes théâtrales où l'acteur s'absente - théâtre d'objets, théâtre de marionnettes... -, même lorsqu'il est caché derrière les rideaux, même lorsqu'il manipule, le spectateur perçoit toujours son existence dérobée. Le spectacle vivant se définit précisément par cette présence toujours sensible de l'humain en action.

Pourtant, l'acteur n'est, dans la création contemporaine, qu'un élément parmi d'autres, un artiste sollicité par un metteur en scène pour participer à des représentations. Il n'a, actuellement, que très peu de pouvoir de décisions et doit donc se contenter, la plupart du temps, d'être intégré dans des projets déjà constitués. A de rares exceptions près, qui ont à voir avec sa notoriété, il ne parvient pas à être à l'origine de l'acte théâtral. En effet, plus il est renommé, plus sa présence pèse lourd dans le montage d'un projet, plus il aura un droit de regard sur la conduite de la production.

Quel que soit son talent, quelle que soit sa notoriété, quelle que soit sa personnalité, l'acteur, par son travail, son comportement et ses idées, apporte une marque personnelle indélébile, au-delà de sa seule performance lors de la représentation. Dès lors qu'il fait partie de l'équipe de création, l'acteur propose, stimule tous les autres partenaires qui, en retour, réagissent à ses propositions et construisent avec lui un cadre relationnel ponctuel.

Il serait donc réducteur, comme dans le cas du metteur en scène, de ne considérer l'acteur que du point de vue de sa participation à la représentation. Un acteur est aussi appelé à choisir les projets dans lesquels il s'inscrit et à les modeler par son comportement quotidien. Sa sélection est le résultat d'une réflexion, d'un jugement dont il est, a priori, seul responsable, même si les agents, viennent parfois prendre la place des acteurs dans la gestion de leur carrière, de leur image et de leurs droits. D'autres fonctions sont en effet attachées à la position de l'acteur : il doit déterminer sa relation avec les médias, son rapport collectif à la défense des conditions de travail de sa profession, ou choisir s'il en le goût et l'opportunité de s'engager dans une démarche pédagogique pour favoriser l'émergence de nouvelles générations de comédiens.

¹ . Peter Brook, interview rediffusé dans l'émission de Lucien Attoun, *Profession spectateur*, France culture, 1^{er} novembre 1997.

² . « Trois choses doivent se passer en même temps et dans une harmonie parfaite. [...] Il faut avoir en permanence et obligatoirement cette triple relation, à soi-même, à l'autre, au public. » (Peter Brook, *Le Diable c'est l'ennui*, Actes Sud-Papiers, 1991, p.44 et 46)

D'autant que la demande de formation est forte : l'art de l'acteur attire de nombreux jeunes qui, malgré un contexte particulièrement difficile, projettent dans cette démarche des désirs et des fantasmes extrêmement vifs.

Ces velléités des jeunes générations butent sur une situation économique qui n'offre que peu de travail professionnel. Les candidats aux planches, victimes d'une stagnation de la fréquentation (12% seulement de la population va au moins une fois par an au théâtre) et d'une limitation de l'investissement public, ne peuvent tous être accueillis dans les productions. Si les acteurs sont au moins aujourd'hui onze ou douze mille en France, de nombreux individus aspirent à devenir professionnels et à grossir les rangs des artistes-interprètes, catégorie socio-professionnelle qui a connu dans les années quatre-vingt un développement considérable.¹ Devant un tel déséquilibre entre le désir de faire du théâtre et le désir d'accompagner la création, beaucoup d'acteurs se rattrapent en exerçant leur métier devant les caméras ou encore, moins lucrativement, en se contentant de faire du théâtre amateur qui, en France, continue d'être assez vigoureux.

Ce contexte particulièrement sélectif place l'acteur dans une situation globalement très dépendante du choix des metteurs en scène, des directeurs et des producteurs, du jugement et de l'attention des médias. Au risque de ne pas l'encourager à s'engager personnellement pour dynamiser tout le réseau de la création théâtrale.

■ ■ ■ ■

¹ Voir le dossier en deux volets de Laurence Bailloux : « Parcours d'acteurs » in *Du théâtre (la revue)*, n°7, hiver 1995, p.54 à 79 et « L'Engagement de l'acteur » in *Du théâtre (la revue)*, n°8, printemps 1995, p.47 à 79. « En 1990 on estimait le nombre d'acteurs en France entre 11 000 (INSEE) et 12 200 (GRISS : Groupement des Institutions Sociales du Spectacle). Sur les dix dernières années, leur nombre a connu un accroissement remarquable : si l'on considère conjointement les artistes dramatiques et chorégraphiques, ils sont passés de 6 800 en 1982 à 11 000 en 1990. » (n°7, p.55). Voir en annexes p.2-265. Voir également sur les acteurs dans *Théâtre/Public* : Yvon Davis, « Les Comédiens dans la production théâtrale » (n°15, mars 1977, p.19 à 24) ; Yvon Davis, « Les Comédiens dans la production théâtrale » (n°45, mai-juin 1982, p.33 à 39) ; « Comédiens (2) » (n°45, mai-juin 1982, p.4 à 62) ; Bernard Dort, « Le Retour aux comédiens » (n°36, novembre-décembre 1980, p.42 à 50) ; Bernard Dort, « Le Retour des comédiens - 2 » (n°66, novembre-décembre 1985, p.5 à 9)

2.2.1. le médiateur éclairé

Si l'habitude privilégie la fonction artistique de l'acteur qui, lors de la représentation donne corps au théâtre, le comédien, en médiateur, a d'autres responsabilités dans l'organisation de la cité. Une fonction symbolique et une fonction sociale lui sont en effet attachées, surtout depuis que les médias colportant informations, commentaires et images, tressent autour de la figure de l'acteur un réseau filtrant qui stigmatise son activité et ses opinions.

Plus obscurément, dans l'ombre des coulisses, l'acteur, soucieux de transmettre comme le metteur en scène ses connaissances ou sa sensibilité, n'a jamais cessé de se lancer dans l'aventure pédagogique. Comme si l'éphémérité de son art retrouvait, dans la confrontation entre générations, dans l'apprentissage patient, un autre temps, plus serein, plus calme, un temps de la régénération des muscles et de l'esprit.

2.2.1.1. le corps en jeu

Un acteur, c'est d'abord un être qui s'expose. Qui offre son corps à la représentation. L'acteur c'est un corps en offrande. Un corps qui vit des regards qu'il suscite. Qui les observe dans un narcissisme empruntant des voies détournées.

La fascination des spectateurs, des auteurs et des metteurs en scène pour l'acteur est à la mesure du mystère de sa bioéconomie. Comment un acteur, disait Brook, fait-il pour jouer la métamorphose ? Où trouve-t-il les ressources de cette virtuosité ? Sans doute est-ce Valère Novarina, dans sa Lettre aux acteurs, qui a le mieux défini cette machine monstrueuse, exigeante et troublante. Ce long texte magistral, dont il est délicat de prélever un court extrait, dit, dans une langue pulsative, l'énergie propre du corps de l'acteur. Dans une séquence essentielle, Novarina, plaide pour la spécificité de la biologie des acteurs et des "actresses" et s'inscrit en faux contre la mise en scène orchestrale, renversant une conception pourtant largement répandue de l'art de la direction d'acteur :

« Faudra un jour qu'un acteur livre son corps vivant à la médecine, qu'on ouvre, qu'on sache enfin ce qui se passe dedans, quand ça joue. Qu'on sache comment c'est fait, l'autre corps. Parce que l'acteur joue avec un autre corps que le sien. Avec un corps qui fonctionne dans l'autre sens. Du corps nouveau entre en jeu, dans la dépense du jeu. Un corps nouveau ? Ou une autre économie du même ? On ne sait pas encore. Faudrait ouvrir. Quand ça joue.

Le corps en jeu n'est pas un corps qui exagère (ses gestes, ses mimiques), l'acteur n'est pas un « comédien », pas un agité. Le jeu, c'est pas une agitation en plus des muscles sous la peau, une gesticulation de surface, une triple activité des parties visibles et expressives du corps (amplifier les grimaces, rouler des yeux, parler plus haut et plus rythmé), jouer c'est pas émettre plus de signaux : jouer c'est avoir sous l'enveloppe de peau, l'pancréas, la rate, le vagin, le foie, le rein et les boyaux, tous les circuits, tous les tuyaux, les chairs battantes sous la peau, tout le corps anatomique, tout le corps sans nom, tout le corps caché, tout le corps sanglant, invisible, irri-gué, réclamant, qui bouge dessous, qui s'ranime, qui parle.

Mais on veut lui faire croire, à l'acteur, que son corps c'est quinze mille centimètres carrés de peau s'offrant gentiment comme support aux signaux du spectacle, six cent quatre positions expressives possibles dans l'art de la mise en scène, un télégraphe à égrener dans l'ordre gestes et intonations nécessaires à l'intelligence du discours, un élément, un bout du tout, un morceau de l'ensemble, un instrument de l'orchestre concertant. Alors que l'acteur n'est ni un instrument ni un interprète, mais le seul endroit où ça se passe et c'est tout.

L'acteur n'est pas un interprète parce que le corps n'est pas un instrument. Parce que ce n'est pas l'instrument de la tête. Parce que ce n'est pas son support. Ceux qui disent à l'acteur d'interpréter avec l'instrument de son corps, ceux qui le traitent comme un cerveau obéissant habile à traduire les pensées des autres en signaux corporels, ceux qui pensent qu'on peut traduire quelque chose d'un corps à l'autre et qu'une tête peut commander quelque chose à un corps, sont du côté de la méconnaissance du corps, du côté de la répression du corps, c'est-à-dire de la répression tout court. »¹

Lorsque la Lettre aux acteurs est publiée, en 1986, le théâtre est encore en pleine époque de sacralisation du metteur en scène. Et grâce à ce texte qui connaît assez rapidement un grand succès au point qu'il n'est que peu d'apprentis-comédiens qui n'aient eu envie de le jouer après André Marcon, Valère Novarina inaugure un temps nouveau de réévaluation des créativités du metteur en scène et de l'acteur et des qualités nécessaires à l'un et l'autre des deux partenaires de la scène.

L'acteur doit donc être un athlète qui veille à la santé de son bien le plus précieux : articulations, musculation, adresse, voix sont autant d'éléments qui composent la performance physique qu'il doit produire.

2.2.1.2. l'idole

Avant Novarina, Jean Genet a écrit une longue adresse à Abdallah, son funambule. Dans cette lumineuse parabole de son esthétique théâtrale, il définit la quintessence de l'acteur comme devant être l'écho brûlant du ventre de l'humanité. Il en fait une idole non pas à adorer mais à craindre et à tuer. Un objet de désir. Un monstre. Fascinant et redoutable.

« Cela m'amène à dire qu'il faut aimer le Cirque et mépriser le monde. Une énorme bête, remontée de la nuit des époques diluviennes se pose pesamment sur les villes : on entre, et le monstre était plein de merveilles mécaniques et cruelles : des écuyères, des augustes, des lions et leur dompteur, un prestidigitateur, un jongleur, des trapézistes allemands, un cheval qui parle et qui compte, et toi.

Vous êtes les résidus d'un âge fabuleux. Vous revenez de très loin. Vos ancêtres mangeaient du verre pilé, du feu, ils charmaient des serpents, des colombes, ils jonglaient avec des œufs, ils faisaient converser un concile de chevaux.

Vous n'êtes pas prêts pour notre monde et sa logique. Il vous faut donc accepter cette misère : vivre la nuit de l'illusion de vos tours mortels. Le jour vous restez craintifs à la porte du cirque - n'osant entrer dans notre vie - trop fermement retenus par les pouvoirs du cirque qui sont les pouvoirs de la mort. Ne quittez jamais ce ventre énorme de toile. »²

La mise en danger et l'exposition de l'acteur le transportent par essence dans un monde à part. Un monde décalé où jour et nuit s'inversent. Un monde en parallèle, comme une fiction déroulée au côté du réel. Le comédien³ jouit d'un statut social marginal et sulfureux qui, en France, dans l'imaginaire collectif, s'ancre dans la sépulture de Molière : refusant son salut à l'acteur, l'Eglise l'a placé au-delà des portes de la ville, au-delà des limites normatives. Ce passé en fait héros, un résistant contre l'ordre moral et politique, contre l'obscurantisme. Un complice des peuples opprimés.



¹ Valère Novarina, Lettre aux acteurs in Le Théâtre des paroles, P.O.L., 1989, p.21 à 23

² Jean Genet, Le Funambule in Œuvres complètes tome 5, Gallimard, 1979, p.25

³ La distinction acteur/comédien est historiquement et idéologiquement signifiante. Le comédien est celui qui joue la comédie et ment en jouant. L'acteur est celui qui agit, qui se caractérise par une spécificité active. L'acteur met en mouvement, en fonctionnement un acte qui démarre dans son corps. Le comédien est plus du côté de la représentation spectaculaire, l'acteur plus du côté de la relation physique. L'histoire de l'utilisation de ces deux mots, notamment depuis l'invention du cinéma (mais déjà au XVIII^e), est à elle seule une histoire de la pensée sur la fonction et l'art de l'"acteur-comédien". Dans cette étude, les deux mots seront employés indifféremment.

L'imagerie de l'acteur est ainsi depuis longtemps fondée sur la période classique qui a trop longtemps accaparé la scolarité des collégiens et des lycéens pour ne pas s'être sédimentée dans l'inconscient populaire. Molière parcourant misérablement les campagnes avec son Illustre-théâtre, Molière défiant les dévots et risquant de perdre le soutien du Roi, autant de fondations de la culture nationale qui projettent sur l'acteur une puissance héroïque qui semble vouloir s'accorder aux personnages grandioses qu'il est amené à jouer.

La confusion dans l'esprit du quidam entre les rôles dramatiques et la personnalité des acteurs est immense. Du panache de Coquelin (Cyrano de Bergerac) à la délicatesse impétueuse, élégante et princière de Gérard Philippe (Le Cid, Le Prince de Hombourg, Richard II), les grands acteurs que la mémoire retient sont ceux qui symbolisent la grandeur, la séduction, l'intelligence et la résistance. Ils sont les totems d'une nation qui cherche toujours quelque héros au destin sublime, témoin incontesté de la noblesse du peuple.

Si cette vision offre quelque avantage au théâtre qui demeure un objet exceptionnel encore préservé des excès de la société de consommation, elle induit également un rapport idolâtrique qui nuit à l'intégration de l'activité de l'acteur dans le champ social. Or, l'acteur est aussi un travailleur, un artisan de la scène. Quelqu'un qui expérimente, qui peut se tromper, qui propose plutôt que quelqu'un qui apporte la vérité. En plaçant l'acteur du côté du symbole et du fantasme, le spectateur oublie souvent de regarder *l'alter ego en recherche*.

2.2.1.3. le chercheur

Au-delà de ce que le regard du public construit, la réalité du travail de l'acteur est en effet celle d'un ouvrier. L'apprentissage des techniques fondamentales, l'expérience sans cesse répétée du plateau sont les étapes obligées d'un métier extraordinairement exigeant.

L'acteur doit réussir à se frayer un chemin dans un paysage très complexe. Il a devant lui de multiples possibilités esthétiques d'exercer son talent, de multiples écoles, de multiples lieux aux enjeux différents et est pourtant souvent amené à choisir son parcours par défaut. Il devrait être un corps en perpétuelle recherche et en est fréquemment réduit à travailler au fil des rencontres sans précisément que cette recherche puisse être menée avec cohérence et exigence.

Son rôle dans le réseau de la création dépend précisément de cette capacité à penser son action esthétique, à penser le temps de la recherche et le temps de l'action sociale. L'acteur n'est un chercheur accompli que s'il parvient à se poser toutes les questions qui fondent l'une de ses missions essentielles : quel rôle peut-il jouer dans l'écriture du théâtre ? Quelle place doit-il tenir dans l'organisation de la production ? Comment et combien doit-il être rémunéré ? Peut-il ou doit-il se considérer comme un salarié comparable aux autres catégories socio-professionnelles salariées ? Quelle part doit-il prendre à la promotion de son art ? En réfléchissant à tous ces problèmes et en proposant des réponses aux autres partenaires (auteurs, éditeurs, metteurs, en scène, directeurs, producteurs, public, médias et autres acteurs), l'acteur devient un stimulateur esthétique qui, à sa mesure, commande une série d'interactions réticulaires.

Dans les faits, pour des raisons qu'il s'agira d'explicitier, l'acteur n'assume que très rarement la totalité de sa mission de chercheur et de stimulateur esthétique à l'endroit du réseau. Il reste souvent cantonné à la re-

lation scénique qui naît entre les artistes réunis pour une production. Sans doute n'est-ce là que le signe d'un manque de pouvoir de décision que ne vient atténuer aucun rapport de forces qui lui serait profitable. Seule la vedette, ou tout au moins l'acteur bénéficiant d'une notoriété suffisamment importante pour faire valoir ses idées, est en mesure de s'imposer dans le débat esthétique que provoque tout projet. Mais, en dehors de quelques acteurs particulièrement connus pour leur action militante, leur engagement dans la sphère théâtrale (en direction du choix des auteurs, des textes, des metteurs en scènes et des idées qui président à la rencontre), beaucoup de vedettes préfèrent se laisser porter par les désirs et les conceptions des metteurs en scène plutôt que d'apporter des réponses à des questions qui, par leur ampleur, échappent au moins partiellement à la communauté. Pour une Eléonore Hirt¹, combien de Fabrice Luchini qui, de façon presque caricaturale, déclarent :

« Je n'ai pas d'opinion. Ce n'est pas mon métier d'être spécialiste de la question : "comment va le théâtre en ce moment ?". [...] Je ne m'aventurerai pas dans la mesure où ce sont des domaines délicats et que je n'ai pas grand chose à dire là-dessus. Je ne suis pas homme à enthousiasme sociologique. Je ne suis pas un réformateur. [...] Le système, je n'ai pas envie de le juger. Ça ne m'intéresse pas. [...] Non, moi, je ne suis pas directeur de théâtre, je n'ai pas de subventions, je n'ai pas de rapports avec des problèmes matériels. J'ai des problèmes uniquement avec moi et moi dans ma chambre quand je travaille mon rôle. »²

En réfutant l'idée que l'acteur pourrait être concerné par des problèmes politiques, économiques et éthiques, Fabrice Luchini l'enferme dans la boîte scénique, le retranche du monde. Comme si l'art de l'acteur réclamait cet isolement. Mais cette étanchéité, cette séquestration limite inévitablement en retour la portée de son action dans la société. Or une telle érosion fonctionnelle n'est pas sans conséquence sur le fonctionnement entier de la sphère théâtrale qui se bâtit du coup sur une répartition des rôles abrupte et sans contre-pouvoir. En refusant à l'acteur d'être ce chercheur inquiet, le risque est de ne plus offrir au metteur en scène et aux producteurs de résistance et de les laisser construire un système qui isole de plus en plus chaque partenaire et neutralise les débats vitaux.

D'autant que, l'acteur, même s'il refuse de se noyer dans les questionnements du réseau, légitime, par sa participation aux représentations, des fonctionnements politiques et sociaux. Comme le metteur en scène, l'acteur, dès lors qu'il pose le pied sur une scène, apporte son crédit (d'autant plus fort et prestigieux s'il est célèbre) à tout un système. En se privant de penser ce dernier, il risque de cautionner, à son insu, des idées dangereuses pour la création et la société. Qu'il le veuille ou non, parce que la pratique du théâtre charrie de l'idéologie, l'acteur est impliqué dans un débat duquel il ne peut pas s'extraire aussi facilement.

Et plus il refusera cet aspect de son métier, plus il renforcera un système qui tend à le priver du pouvoir de décision, de revendication et de stimulation.

Même lorsqu'il jouit d'une grande notoriété, en dehors du choix de l'enseignement, l'acteur n'impose que rarement ses idées propres et se contente - ou est forcé de se contenter - de vivre celles qui lui sont offertes.

1. Après avoir été, dans les années cinquante, codirectrice du Théâtre de Babylone, Eléonore Hirt a construit son trajet de comédienne sur une idée forte : ne jouer que des textes contemporains. (Voir entretien 2 en annexes p.3-38 à 3-45)

2. Voir entretien 1 en annexes p.3-34.

2.2.1.4. le formateur

Si l'acteur est d'abord celui qui joue, il peut, en effet, être également celui qui fait jouer. L'enseignement de l'art de l'acteur, confisqué un temps par des acteurs devenus metteurs en scène (Jacques Copeau, Charles Dullin¹, Louis Jouvet², Pierre Debauche, Antoine Vitez³, Jean-Laurent Cochet⁴, Jacques Rosner, Jean-Pierre Miquel⁵, Daniel Mesguich...) et par des metteurs en scène (Ariane Mnouchkine, Claude Régy), revient progressivement vers les acteurs eux-mêmes. Catherine Hiégel ou Georges Bigot en sont de récents exemples qui prolongent une lignée d'acteurs-formateurs dans laquelle, ces dernières décennies, Michel Bouquet⁶ tient une place emblématique. Un acteur sait souvent parler aux acteurs et peut conduire un apprentissage qui traverse l'intimité de la construction du personnage, du rapport à l'autre et à la réalité du plateau.

Dans les compagnies, le travail d'atelier qui permet souvent de recueillir des fonds pour les créations et pour rémunérer les permanents, est la plupart du temps assuré par des acteurs qui trouvent là une autre légitimité dans la sphère théâtrale.

Mais, si l'enseignement est devenu, surtout ces dernières années pendant lesquelles la demande a augmenté, une fonction élémentaire de l'acteur, il n'en reste pas moins que l'essentiel de son rôle, en dehors de la stricte mise en jeu imposée par la représentation, est de donner un visage au théâtre. Premier lien entre la scène et le public, l'acteur est iconique. A tel point qu'il est souvent difficile pour lui, en dehors des vedettes qui peuvent se permettre d'imposer - quand elles le souhaitent - leurs idées, de se faire admettre comme un chercheur et un légitimateur esthétique alors que force est d'admettre qu'il pourrait s'agir là de fonctions liminaires (voir fig.11 page suivante). Son statut d'effigie du théâtre le prive d'une action de réflexion artistique, politique et sociale, d'autant que les conditions économiques de la production et le mode d'organisation des structures de création le placent en situation de dépendance à l'égard des metteurs en scène et des directeurs.

-
- 1 . Charles Dullin, Souvenirs et notes de travail d'un acteur, Librairie théâtrale, 1985, 159 p.
 - 2 . Louis Jouvet, Témoignages sur le théâtre, Flammarion, 1952, 249 p. et Le Comédien désincarné, Flammarion, 1954, 280 p.
 - 3 . Antoine Vitez, Ecrits sur le théâtre, I : l'école, P.O.L., 1994, 278 p.
 - 4 . Jean-Laurent Cochet, Mon rôle avait raison, Pygmalion/Gérard Watelet, 1989, 309 p.
 - 5 . Jean-Pierre Miquel, Le Théâtre des acteurs : ces étranges animaux, Flammarion (Essais), 1996, 146 p. et Le Théâtre et les jours... : réflexions sur une pratique, Flammarion, 1986, 260 p.
 - 6 . Michel Bouquet, L'Homme en jeu : rencontres avec André Coutin, Robert Laffont (A jeu découvert), 1979, 227 p. et La Leçon de comédie ; entretiens avec Jean-Jacques Vincensini, Librairie Séguier, 1988, 193 p.

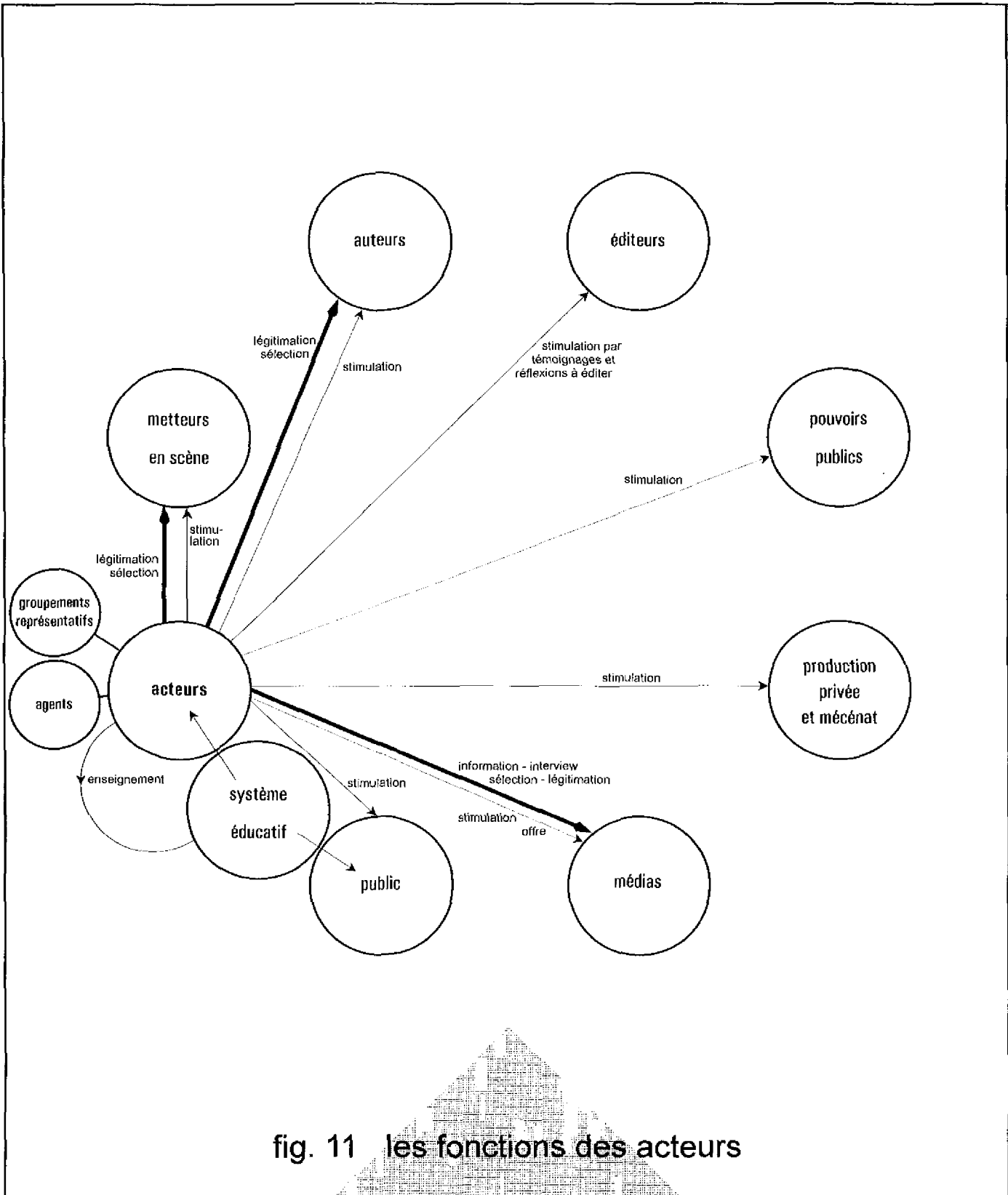


fig. 11 les fonctions des acteurs

207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500

2.2.2. un parcours difficile

Globalement, le parcours de l'acteur aujourd'hui en France est marqué par de grandes contraintes qui influencent non seulement sa place dans la société, sa performance artistique mais aussi, plus généralement, l'avenir de la dynamique du réseau théâtral. Une quadruple dépendance hypothèque en effet lourdement la capacité de l'acteur à bousculer le fonctionnement des pouvoirs. La formation conditionne dans un premier temps d'une part les rapports que le comédien entretient avec son art et d'autre part les rapports qu'il entend créer avec la société. Les conditions économiques défavorables et l'organisation hiérarchisée de l'offre de travail lui imposent ensuite une forme de soumission au diktat du directeur. Soumission s'étendant également aux conceptions esthétiques du metteur en scène, ce dernier lui ayant souvent volé la vedette depuis quelques dizaines d'années. Enfin, l'ère médiatique renforce son statut iconique au détriment d'une valorisation de ses conceptions, de ses désirs et des intérêts.

2.2.2.1. la formation

La question de la formation, abordée précédemment, est en soi un débat inépuisable. Sans reprendre les éléments descriptifs déjà exposés, il est nécessaire d'entrer dans un état des lieux des enjeux artistiques, politiques et sociaux de l'enseignement du jeu.

Sans doute ce dernier doit-il être conçu - ce qui n'est pas toujours le cas, notamment dans les conservatoires - comme un apprentissage de l'outil corporel, comme un éveil à la sensibilité propre à l'art de l'acteur mais aussi comme une confrontation avec les réalités actuelles du métier qui permet la réflexion et l'émergence de convictions politiques et esthétiques (si, encore une fois, ces deux mots doivent être distingués). L'enseignement de l'art de l'acteur devrait donc nécessairement intégrer des disciplines comme l'histoire des esthétiques, l'histoire des idées, la sociologie de la culture, le droit des spectacles... Un acteur qui n'est pas préparé à affronter la complexité de son champ d'action est livré à lui-même dans un territoire redoutable où le pire côtoie le meilleur, où le système économique et le système de classification privent rapidement le jeune comédien d'une réelle liberté d'action. Un acteur, s'il ne doit pas savoir précisément ce qu'il cherche (auquel cas il ne lui resterait rien à découvrir) doit au moins savoir ce qu'il ne veut pas faire. Il est indispensable pour cela, avant même de se lancer dans l'aventure, qu'il dispose d'un temps d'observation et de réflexion, qui lui facilitera ensuite l'exercice de son jugement critique sur les pratiques auxquelles il sera confronté. Le metteur en scène doit trouver face à lui non seulement des acteurs techniquement préparés à mettre leur corps, leur intelligence et leurs sens en jeu mais aussi des citoyens et des partenaires responsables de leurs positions.

S'il est difficile d'évaluer la qualité globale de l'enseignement de ce qui est souvent dénommé "l'art de l'acteur", il est en revanche plus aisé de constater que la sensibilisation des acteurs aux questions esthétiques, politiques et sociales reste faible. La confrontation violente avec les réalités se charge d'obliger chacun à réfléchir et à prendre position rapidement, il n'en demeure pas moins que si ce travail préparatoire est réalisé en amont, les malentendus, les déceptions, les errances s'en trouvent réduits. Il en va de la qualité de la rencontre avec le metteur en scène qui a besoin de trouver des individus disponibles et responsables, en accord avec leur pensée et engagés dans un chemin cohérent et revendiqué.

Mais ce chemin s'achève souvent prématurément devant l'obstacle gigantesque de la concurrence. Parmi les comédiens, beaucoup d'appelés et peu d'élus : le métier d'acteur est très sélectif et, aujourd'hui, la formation dispensée par les écoles et les conservatoires n'offre pas forcément, au bout du parcours, un travail régulier. Bien sûr, ceux qui réussissent à entrer dans les écoles les plus prestigieuses (celles aidées par l'Etat : CNSAD de Paris, Ecole Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg, Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du théâtre - ENSATT anciennement installée rue Blanche à Paris -, Ecole du théâtre National de Chaillot¹, Ecole de la Comédie de Saint-Etienne, Ecole du Théâtre National de Bretagne, Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes) ont toutes les chances d'exercer leur profession. Les acteurs majeurs de cette décennie se sont pour beaucoup réalisés dans des aventures théâtrales liées à ces écoles : Antoine Vitez au Conservatoire puis à Chaillot², Pierre Romans à Nanterre, Jean-Pierre Vincent puis Jacques Lassalle avec Alain Knapp à Strasbourg, Daniel Mesguich, Pierre Debauche au Conservatoire... Pour les autres, le parcours est beaucoup plus difficile.

Or il est important que différentes filières de formation coexistent. Leur diversité est le plus sûr rempart contre une "stéréotypisation" du jeu qui gagne inévitablement toute école. La multiplicité des formes théâtrales réclame une hétérogénéité des formations.

Pourtant, une des tendances fortes - qui ne sert pas les metteurs en scène - est de comparer les enseignements à l'aune de ceux que l'appareil administratif et politique place à la proue du système de formation artistique : les conservatoires, et plus particulièrement le premier d'entre eux, le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Cette hiérarchisation du système d'enseignement, relayée par une tradition abandonnée depuis 1975 des concours publics et des remises de prix³ (aujourd'hui les "Journées de juin" sont l'occasion de véritables représentations de fin d'études) et par une utilisation du réseau relationnel qui faisait et fait encore du Conservatoire parisien un vivier dans lequel les metteurs en scène les plus prestigieux puisent avec bonheur, a eu des conséquences sur l'archétype du plan de formation des apprentis-comédiens. La progression qu'ils projettent est en effet le plus souvent, lorsqu'ils sont dans un cours (écoles privées régionales ou parisiennes comme le cours Charles Dullin, l'Ecole internationale de théâtre Jacques Lecocq, le cours Florent, l'atelier Andréas Voutsinas, etc.), de préparer l'entrée dans la classe professionnelle d'un Conservatoire de région (Bordeaux, Montpellier...) pour tenter d'accéder, finalement, au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Ce plan de formation, légitimé par la qualité des comédiens sortants et des enseignants vedettes, ne fait que renforcer la survalorisation des conservatoires. D'autant que cette survalorisation s'alimente elle-même : son succès entraînant une affluence impressionnante lors des con-

-
- ■ ■ ■
1. Alors qu'à la rentrée 1997, l'Ecole du Théâtre National de Chaillot était menacée de fermeture pour des raisons budgétaires, elle a pu continuer ses activités moyennant une certaine diminution du nombre d'heures de cours.
 2. Où il invitera entre autres à venir animer des ateliers Yannis Kokkos, Bruno Bayen, Stuart Seide, Aurélien Recoing, Georges Aperghis, Daniel Lemahieu...
 3. Voir Jean-Pierre Miquel : « La formule de la "sortie" est aussi discutable. Les "Journées de juin" actuelles (qui ont remplacé le concours de sortie) sont un compromis entre la nécessaire présentation des nouveaux comédiens que l'on va livrer au "marché" et le besoin de témoigner de l'esprit du travail qui se fait dans la maison. Il est d'ailleurs à remarquer que ces journées de fin d'année ont, au fil du temps, pris l'allure de véritables spectacles, spécifiques certes, mais techniquement au niveau de réalisations professionnelles. » (« Remarques sur l'activité au Conservatoire : Conclusion au Rapport d'activité 1992 » in *Le Théâtre des acteurs*, Flammarion, 1996, p.131)

cours d'entrée¹, la sélection draconienne qui s'y exerce ne fait que majorer encore le prestige de cette institution alors que le risque réel d'échec y est minime du fait de la qualité incontestable des élèves admis. Les conservatoires, placés dans une dynamique sélective et valorisante, bénéficient ainsi d'une réputation supérieure à toutes les autres formations (écoles, universités, ateliers, cours). Si bien que l'enseignement de ces dernières est souvent jugé selon les critères forgés principalement par les conservatoires eux-mêmes. Le premier élément de la carte de visite d'une école est son taux de réussite aux concours d'entrée des conservatoires, un grand nombre d'élèves ne manquant pas de s'y présenter chaque année, à l'issue d'une formation devenue initiale.

Cette fabrication quasi-exclusive de l'échelle de valeur de l'acteur n'est évidemment pas favorable au développement de formations alternatives pourtant nécessaires : un système éducatif n'a surtout pas pour objectif de former des acteurs pétris dans le même moule mais bien de laisser s'épanouir au sein de chaque génération des tendances complémentaires voire opposées. Or, actuellement, pour échapper au parangon de l'acteur de conservatoire, il n'existe que peu de solutions économiquement viables, en dehors de l'aventure (risquée et souvent éphémère) de la création d'une compagnie.

Il est étonnant de constater également dans l'enquête menée par Monique Le Roux auprès des comédiens du Français en 1992, combien la part de la formation est à la fois valorisée comme expérience personnelle ou comme épreuve initiatique et contestée dans sa performance ou dans son académisme. Les divergences de vue donnent la mesure du malaise qui entoure le territoire de la formation de l'acteur : jugées absolument indispensables par certains, les écoles pour d'autres ne parviennent pas assez à rivaliser avec l'expérience réelle de la scène. C'est un reproche qui s'entend à propos de toutes les formations, comme s'il était juste de les comparer à des années d'expériences... Difficile de juger une formation par sa capacité à construire des acteurs prêts-à-l'emploi. Cette approche a tendance à négliger un autre aspect plus important de toute formation : l'ouverture d'esprit et la réflexion qu'elle parvient à stimuler chez les élèves.

« L'enseignement de l'art dramatique existe : classes d'interprétation, cours techniques, stages et exercices... j'ai rencontré quelques-uns de ceux qui peuvent témoigner de cette réalité : professeurs, élèves de jadis et de naguère. Certains pensent avoir reçu au Conservatoire une formation indispensable qu'ils évoquent précisément. [...] Simon Eine emploie, sans aucune connotation péjorative, le terme d'"académisme" à propos de l'enseignement de matières précises, transmises par des comédiens et non par des metteurs en scène, dont il aurait souhaité le maintien au Conservatoire. D'autres ne considèrent pas cette formation à l'art du comédien nécessaire à tous ; mais estiment en avoir eu besoin, eux personnellement. [...] Ils sont nombreux les comédiens expérimentés qui parlent du b a ba technique défailant chez leurs jeunes partenaires, qui déplorent comme Jacques Lassalle les tendances normatives et académiques de l'apprenti-comédien, qui font de la capacité à passer de la personne au personnage - aux antipodes du "naturel" cinématographique - le critère du véritable parcours théâtral.[...] Et pourtant l'art du comédien ne s'apprend pas vraiment. L'art du comédien ne s'apprend pas, parce qu'il n'y a rien à apprendre : cette position radicale serait quasiment celle de Michel Aumont, élève au Conservatoire de Denis d'Inès et Jean Debucourt, qui parle néanmoins d'une "technique naturelle" et se méfie de la sienne plus qu'il ne la cultive. Ou l'art du comédien s'apprend

1. En 1988 : 850 candidats pour 25 places soit moins de 3% d'admis. Depuis 1994, le concours d'entrée est à trois tours avec un stage au troisième tour. Les candidatures ne peuvent être reçues que si les candidats attestent d'une année préparatoire au concours. Voir Jean-Pierre Miquel : « Tous les futurs acteurs veulent entrer dans cet établissement unique en son genre, si l'on en juge par le nombre croissant de candidats, croissance qu'aucune réforme du concours d'entrée n'est arrivée à stopper depuis quinze ans. » (« Préface au livre *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique* » (mai 1996) in *Le Théâtre des acteurs*, Flammarion, 1996, p.127)

peu parce qu'il n'y a rien à apprendre. [...] Il y a peu à apprendre et beaucoup à travailler : c'est en fait le terme de transmission qui se trouve récusé. Jean-Luc Boutté par exemple, celui qui défend la nécessité de la technique avec les mots les plus durs contre les tenants de la seule inspiration, a le sentiment d'avoir tout appris - à ses dépens - de spectacle en spectacle plutôt qu'au Conservatoire. Même les comédiens très attachés à l'enseignement de leurs maîtres pensent s'être fabriqué ensuite leur propre technique, comme Simon Eine. »¹

Depuis une trentaine d'années, peut-être plus, depuis au moins les débuts de l'enseignement d'Antoine Vitez (1966 : Lecoq, 1968 : Nanterre puis le Conservatoire jusqu'en 1981 puis Chaillot), de nombreuses certitudes ont été remises progressivement en cause. Cette critique encourage peut-être à penser que la formation va, en général, vers plus de souplesse, moins de standardisation traditionaliste. La longue période de réforme du Conservatoire de Paris engagée depuis 1974 par Jacques Rosner (limites d'âge pour l'admission repoussée à 23 ans, modalités du concours d'entrée, instauration de la "formation nouvelle") et poursuivie par ses successeurs (Jean-Pierre Miquel de 1983 à 1992, Marcel Bozonnet depuis 1993) illustre emblématiquement cette évolution salutaire. Jean-Pierre Miquel écrivait ainsi en mai 1996 :

« Que faisons-nous aujourd'hui au Conservatoire ? Il me semble que c'est un lieu privilégié, où une équipe de professeurs, dont le talent reconnu n'a d'égal que la diversité des méthodes et des approches, permet à un jeune comédien de s'exercer à des disciplines variées, de comprendre des démarches correspondant à des esthétiques diverses, de cultiver ses dons naturels, de maîtriser ses moyens en les développant, et de découvrir ce qui n'est pas donné initialement par la nature et la culture : comment utiliser au mieux un instrument complexe - soi-même - pour en faire un outil de création artistique. Cette prise de conscience sensible, intelligente, physique et morale, passant par des phases diverses, n'est pas toujours simple, et dépend souvent de rencontres heureuses, que le Conservatoire est en mesure de provoquer ou de favoriser. [...] Déjà, la qualité des relations humaines constitue le fondement essentiel de la préparation à une activité artistique, qui a la particularité d'associer la créativité à la responsabilité, l'imagination à la morale, l'engagement individuel à l'engagement collectif. »²

Dans son article, Monique Le Roux, citant les glissements de vocabulaire de Jean-Pierre Miquel qui conçoit le Conservatoire qu'il dirigeait alors comme un « lieu d'entraînement » dans lequel la « transmission » cède le pas à l'« initiation », dégage bien cette tendance réjouissante à vouloir faire du temps de la formation un temps de rencontre, de sensibilisation, d'éveil du corps et de l'esprit pour mieux se préparer à la disponibilité que requiert toute recherche esthétique digne de ce nom :

« Si la technique n'est absolument pas suffisante, pas toujours nécessaire et qu'elle s'acquiert peu ou mal par la transmission, à quoi servent les écoles, les maîtres et professeurs ? Une certaine gêne autour de ces termes même témoigne d'un statut actuellement controversé. Gérard Desarthe considère que son travail avec une classe du Conservatoire n'a pas constitué un « enseignement ». Céline Samie déplore que le temps des professeurs ait remplacé celui des maîtres ; mais Jean Dautremay, qui a pourtant laissé de grands souvenirs de pédagogue, récuse l'un et l'autre terme : « Je refuse le terme de professeur de théâtre ; c'est un mensonge ; la seule chose possible, c'est partager une pratique avec un certain nombre de gens sur un sujet déterminé pendant un temps donné. Il n'existe pas sur le théâtre de vérité transmissible. » Cette notion de partage est souvent préférée, en particulier par les anciens élèves d'Antoine Vitez : « Il avait une nécessité d'échange avec des gens neufs qui, en apprenant, lui apprenaient énormément de choses » (Jean-Yves Dubois). Alain Pralon ou Alain Rimoux, eux aussi, évoquent l'échange entre générations qui rend caduque la notion de maître. Au sein d'une même génération, l'école apparaît parfois plus comme un lieu

■ ■ ■ ■

1. Monique Le Roux, « Ce que disent les acteurs » in *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n°5, automne 1992, p.84 à 86

2. Jean-Pierre Miquel, « Préface au livre *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique* » (mai 1996) in *Le Théâtre des acteurs*, Flammarion, 1996, p.127-128

d'apprentissage avec les autres que d'enseignement. Philippe Clévenot, lui aussi très hostile au terme de maître, assigne à l'école une fonction primordiale de rencontre et d'échange. »¹

Comme pour les metteurs en scène, l'idée de la transmission est peut-être la plus pertinente lorsqu'il s'agit d'évoquer les questions de formation. Si techniquement, il existe incontestablement un savoir-faire à acquérir, l'essentiel du travail de recherche de l'apprenti-comédien est de se confronter à l'héritage pour savoir comment, lui, artiste inscrit dans une époque, va faire vivre un art tout aussi éphémère qu'archaïque. C'est ainsi que les enjeux esthétiques ont le plus de chances de rencontrer une réflexion, une conscience et un dessein.

Malheureusement, ces dernières années, l'intensification du désir de faire du théâtre a entraîné une augmentation croissante de la demande de formation. Devant ce marché, beaucoup de structures ont été créées afin de proposer un enseignement pratique technique sur lequel il faut légitimement s'interroger. Le développement des écoles, des cours, des ateliers en tout genre dans les années quatre-vingt a formé, de manière plus ou moins heureuse, de nombreux apprentis comédiens courant toujours après le succès dont ils ont un jour rêvé et qui les a décidés coûte que coûte à devenir professionnel. Ceux-là, en quête de cachets, cherchent à travers les productions cinématographiques, télévisuelles, publicitaires, ou celles des parcs d'attraction à vivre de leur savoir-faire modélisé. Mais les écoles de faible ambition artistique ne sont évidemment pas les seules responsables de cette situation peu glorieuse. L'industrialisation de la culture a créé des besoins auxquels répond une partie de la profession qui ne parvient plus à s'insérer dans l'économie sélective du circuit de création. De la figuration au doublage, beaucoup de comédiens sont obligés d'accepter des participations alimentaires pour continuer à travailler. Parfois, sont pris dans ce cercle vicieux des artistes qui, après une période de travail suffisant, se retrouvent sans engagement et entrent dans la spirale de l'oubli, le cauchemar suprême des acteurs. Ceux-là, dès lors qu'ils sont obligés de courir après les contrats, ne parviennent souvent jamais à envisager leur métier avec le recul nécessaire.

D'autres, épargnés par cette course infernale, prennent le temps de continuer à se former. Comme ailleurs, la formation continue (soit plan de formation, soit congé individuel de formation, soit formation en alternance) est devenue un concept désormais acquis. L'accès au régime de l'intermittence permet ainsi aux salariés interprètes de participer à des stages² (ouvrant droit éventuellement à une rémunération) organisés par une structure de formation continue aux arts et techniques du spectacle : l'AFDAS (le fonds d'Assurance-Formation des Activités du Spectacle, des loisirs, du cinéma, de l'audiovisuel et de la publicité) auquel les entreprises professionnelles du spectacle ont l'obligation d'adhérer et de cotiser.

■ ■ ■ ■

¹ . Monique Le Roux, « Ce que disent les acteurs » in Les Cahiers de la Comédie-Française, n°5, automne 1992, p.87-88

² . « Les intermittents artistiques doivent justifier d'un minimum de deux ans d'ancienneté dans la profession, et de 48 cachets sur les deux dernières années précédant la demande de formation. Les intermittents techniques doivent justifier d'un minimum de deux ans d'ancienneté dans la profession et de 130 jours de travail sur les deux dernières années précédant la demande de formation. » (Guide-annuaire du spectacle vivant 1996-1997, Centre national du théâtre, 1996, p.245)

2.2.2.2. l'offre de travail et la rémunération

Les conditions de travail de l'acteur, comme celles des autres partenaires de la scène, sont étroitement tributaires de la situation financière des structures de création et de diffusion dans lesquelles il est appelé à jouer.

Le métier d'acteur est l'un de ceux qui peuvent être exercés dans une fourchette de rémunérations très vaste. L'amplitude est en effet considérable entre les vedettes qui négocient leur cachet et sont parfois rémunérées avec un pourcentage supplémentaire sur les recettes dans le théâtre privé et les acteurs qui travaillent au sein de compagnies peu ou pas subventionnées. Si le vedettariat, comme ce fut le cas au cinéma, a entraîné un envol démesuré des salaires, la réalité de la très grande majorité des comédiens est beaucoup plus modeste. Et la législation qui les protège, si elle évite l'exploitation ne les garantit pas toujours d'une réelle précarité.

Le cadre législatif, par l'intermédiaire du Code du travail, précise les termes des contrats indiquant les droits et les devoirs des acteurs. De multiples clauses de contrats font également l'objet d'une négociation entre les organisations représentatives des employeurs et des employés qui permettent l'établissement de conventions collectives.¹ Un minimum de rémunération est ainsi prévu de même que les conditions de défraiement lors de tournées ou lors de répétitions. Mais, si tout cet appareil de défense des droits des artistes permet effectivement de définir un cadre de travail cohérent, il n'en est pas moins vrai que les acteurs exercent leur métier dans un contexte économique et juridique pénalisant.

L'état de l'offre d'emplois d'abord n'accorde pas à la grande majorité des acteurs d'être rémunérée suffisamment pour vivre décemment tout au long de l'année. Même si l'augmentation très importante du nombre de contrats, de la masse salariale et du volume de jours de travail (voir les données de 1985 à 1992 en annexes p.2-266 à 2-268) peut laisser penser que le secteur est en progression², le rapport entre la demande et l'offre rend le système de plus en plus douloureux pour beaucoup de comédiens. D'autant qu'à bien y regarder, entre 1985 et 1992, l'augmentation en nombre de jours travaillés est essentiellement due à la multiplication des compagnies dramatiques (et un peu à la légère augmentation de l'activité des CDN) tandis que théâtres privés, théâtres en régie, théâtres en concession et maisons de la culture stabilisaient en moyenne voire diminuaient leur embauche. Or, c'est évidemment dans les compagnies dramatiques que l'emploi est le plus précaire (durée de vie des compagnies souvent limitée) et le moins bien rémunéré (faiblesse des subventions et respect des conventions collectives beaucoup moins systématique et contrôlé que dans des structures institutionnelles).

Un système de protection sociale et d'indemnisation chômage a été mis en place spécifiquement pour les professions du spectacle qui, par définition, ne vivent pas le salariat selon le rythme majoritairement imposé par

¹. Notamment le SYNDEAC (Syndicat des Directeurs d'Entreprises Artistiques et Culturelles) mais aussi côté employeurs l'Association des Employeurs du Théâtre, la Fédération parisienne des petites scènes, le Groupement des Entrepreneurs du Spectacle vivant, le Syndicat National des Agents Artistiques et Littéraires, le Syndicat National des Directeurs des Théâtres Publics, le Syndicat National des Petites Structures de Spectacles, le Syndicat des Directeurs de Théâtres privés, le Syndicat National des Entrepreneurs de spectacles et côté employés la CFDT Culture, la Fédération CGT Spectacle, la FEN Culture, le Syndicat Français des Artistes Interprètes, le Syndicat Indépendant des Artistes Interprètes, le Syndicat National Libre des Acteurs-FO, le SYNPTAC Syndicat National des Professionnels du Théâtre et des Activités Culturelles. Voir Guide annuel du spectacle vivant 1996-1997, Centre national du théâtre, 1996, p.151 à 247

². Le nombre d'intermittents indemnisés est passé de 18 000 en 1985 à 62 000 en 1993. Voir Laurence Bailloix, « L'Intermittence dans le spectacle vivant » in Du théâtre (la revue), n°17, été 1997, p.63

les secteurs économiques primaires et secondaires et par une grande partie du secteur tertiaire. La plupart du temps, un comédien n'est employé (comme les techniciens et les autres partenaires de la scène quand ils ne sont pas permanents dans une compagnie ou dans un théâtre) que le temps des répétitions et des représentations. Il est rémunéré en "cachets" et capitalise ainsi un nombre d'engagements équivalant à un volume horaire de travail. Les personnes qui peuvent prouver un certain seuil d'activités accèdent au régime de l'intermittence du spectacle qui ouvre des droits particuliers notamment en matière d'assurance-chômage.

Le régime de l'intermittence, menacé depuis quelques années, est au premier rang des préoccupations actuelles des acteurs et des techniciens du spectacle.¹ Les règles en vigueur sont normalement garanties, après négociations, jusqu'au 31 décembre 1998. Elles prévoient que les salariés doivent justifier d'un minimum de 507 heures de travail au cours des douze derniers mois précédant la fin du dernier contrat (ou de la date d'inscription à l'ANPE) pour prétendre entrer dans le système de l'assurance chômage (soit 63 cachets pour des cachets de 8 heures - cachets groupés - et 43 cachets pour des cachets de 12 heures - cachets isolés). Lorsque l'acteur entre dans cette catégorie, il peut percevoir pendant un an une indemnisation calculée selon son âge (frontière des 50 ans), sa rémunération déclarée et son volume de travail (4 groupes de calcul du temps d'indemnisation constitués grâce à trois paliers : 676 heures, 845 heures et 1014 heures). Il existe également un plafonnement des sommes mensuelles prises en compte par les ASSEDIC égal à quatre fois le plafond de la Sécurité Sociale, soit, en 1997, 54 880 F.

Ce système protège, dans les limites indiquées, une profession soumise à une forte concurrence et à une insécurité de l'emploi très grande. Comme tous les systèmes contraignants, il partage la profession en deux : ceux qui parviennent à répondre aux critères de sélection et ceux qui n'y parviennent pas. Le saut entre les deux situations est tellement important que les acteurs sont parfois conduits à vivre aux franges de la légalité pour parvenir coûte que coûte à réunir les conditions d'accès au régime de l'intermittence. Il est notoire que, devant la difficulté réelle pour beaucoup de comédiens, de capitaliser régulièrement suffisamment de cachets, certains convainquent des employeurs de leur laisser "acheter" leurs dernières heures de travail pour atteindre le seuil vital. Ces situations limites prouvent la précarité dans laquelle se trouve une partie de la profession. Or, les organisations patronales, qui sont paritairement chargées de la gestion des caisses d'indemnisation, cherchent à réduire depuis plusieurs années le déficit colossal de l'assurance-chômage. Pour exclure une large proportion des artistes d'un régime qu'elles jugent trop dispendieux, elles font pression sur leurs partenaires afin de réévaluer (à la hausse) les seuils d'accès à l'indemnisation. Cette remise en cause des conditions actuelles serait une véritable catastrophe pour la profession qui verrait disparaître de ses rangs tous ceux qui ne parviennent que difficilement déjà à atteindre les 507 heures.

« La suppression brutale du système entraînerait sans aucun doute la disparition de bon nombre de professionnels et de pans entiers du spectacle vivant, notamment parmi les structures fragiles, qui sont cependant porteuses d'une dynamique très forte

¹ Voir *La Scène* : « Le Guide des intermittents du spectacle », n° hors série, 1997, 82 p. ; Cécile Siréjols, *Les Intermittents du spectacle*, ASDEC/Éditions A.S./IRMA (Les Mémentos du spectacle ; 3), 1997, 48 p. ; Eric Fourreau, « Intermittents du spectacle : touche pas à mon statut ! » in *La Scène*, n°4, mars 1997, p.36 à 39 ; Nicolas Marc, « Les Intermittents du spectacle : un avenir incertain » in *La Scène*, n°1, mai 1996, p. 7 à 11 ; Irène Sadowska-Guillon, « Les intermittents du spectacle en sursis » in *Cassandre*, n°11, janvier 1997, p.20

de création. Le passage au seuil minimal des 676 heures sur douze mois entraînerait, selon une étude effectuée par l'UNEDIC en 1995, l'éviction du régime de 55,4% des allocataires de l'annexe 10. Cela aurait pour effet immédiat de transférer la majorité des chômeurs intermittents vers le régime général, mais cela ne résoudrait en rien le problème structurel du chômage de ces professions. On peut revenir sur les avantages acquis d'un tel système, mais seulement si l'emploi ne se réduit pas dans le même temps. Or, après la croissance forte du volume de travail dans les années 80, celle-là s'est réduite depuis plusieurs années déjà, les subventions du ministère de la Culture sont en baisse et l'ensemble du réseau s'en trouve fragilisé. »¹

Or, parmi tous ceux qui seraient concernés par une réévaluation, se trouvent nombre d'acteurs qui mènent un travail essentiel de sensibilisation, de recherche et œuvrent dans des conditions précaires avec persévérance et abnégation. En cherchant à réduire le déficit de l'assurance-chômage, les organisations patronales, le CNPF (Conseil National du Patronat Français) en tête, ne réussiraient qu'à déstabiliser un secteur déjà fragile et complexé par sa douloureuse marginalité. Elles favoriseraient les artistes déjà installés, reconnus et écarteraient définitivement de la profession tous les jeunes acteurs qui entrent d'ores et déjà avec peine dans le cadre imposé. Seuls parviendraient à intégrer le cercle des privilégiés les comédiens issus de formation prestigieuse ou bénéficiant de relations favorables avec les employeurs.

Alors que la situation de dépendance des comédiens à l'égard des directeurs de compagnie et de théâtres est déjà extrêmement forte, il est aisé d'imaginer qu'une réévaluation des critères d'accès au régime de l'intermittence ne fera que renforcer la standardisation, les réflexes de défense et de conformisme.

Etant donné la situation du théâtre (marquée par une demande de travail forte par rapport à une offre faible), il n'est pas exagéré de penser que le système d'assurance-chômage est une forme de subventionnement indirect² autorisant nombre d'acteurs à continuer de travailler. En gestionnaire, rivé sur la logique de la comptabilité, il pourrait être raisonnable de penser qu'en diminuant le nombre d'acteurs, la demande s'accordera à l'offre et assainira ce secteur de l'activité économique. Mais ce serait oublier qu'une économie parallèle existe et que les statistiques ne sont pas le reflet de la réalité mais le reflet de ce que les artistes veulent laisser percevoir de leur activité. Il est notoire que, sans transgresser inconsidérément les lois, les compagnies aujourd'hui ne paient pas réellement les acteurs pour tout le travail qu'ils accomplissent. Non parce qu'elles cherchent à les exploiter mais parce que leur budget ne leur permet pas de satisfaire toujours aux exigences des conventions collectives. Tacitement, les acteurs et les directeurs acceptent des modalités de travail qui ne se justifient que parce que les acteurs, au-delà de la seule rémunération déclarée, peuvent prétendre, grâce au travail pris en compte, percevoir des indemnités. En situation de soumission, les acteurs, employés, acceptent des conditions de travail qui ne correspondent pas forcément exactement aux conditions contractuelles déclarées. Mais, en définitive, ils considèrent que cette concession leur permet d'être engagés et de capitaliser les cachets convoités. "Subventionnés" individuellement par les indemnités chômage, les acteurs contribuent à faire fonctionner un système de production qui ne dispose pas globalement des

1. Laurence Bailloux, « L'Intermittence dans le spectacle vivant » in *Du théâtre (la revue)*, n°17, été 1997, p.63

2. Voir par exemple Laurence Bailloux : « [L'augmentation du nombre d'intermittents] a amené une remise en cause progressive du système, considéré de plus en plus comme exorbitant du droit commun dans une société où le chômage touche plus de trois millions de personnes, et comme une subvention déguisée aux métiers du spectacle, certains allant jusqu'à présenter l'UNEDIC (Union nationale pour l'Emploi Dans l'Industrie et le Commerce) comme "le premier mécène de France". » (« L'Intermittence dans le spectacle vivant » in *Du théâtre (la revue)*, n°17, été 1997, p.63)

capitaux (subventions et recettes) correspondant véritablement à son activité. Chacun connaît bien cette situation et, progressivement, les artistes acceptent de porter au grand jour cette économie souterraine que la réévaluation des critères d'accès, en feignant de l'ignorer, viendrait complètement déstabiliser.

Entre la menace patronale et la culpabilisation induite par un fonctionnement général aux frontières de la légalité, les acteurs se sentent mal insérés dans une société qui privilégie ce qu'elle croit être sa santé économique sans reconnaître symboliquement la réalité du travail que les acteurs accomplissent.

Certains, pour mieux s'insérer dans le marché du travail, ont recours aux agents artistiques. Cette profession mal connue et pourtant terriblement importante (surtout dans le théâtre privé) est devenue pour nombre de producteurs des interlocuteurs prioritaires qui gèrent avec eux les "castings" de leurs projets. La fonction des agents est essentiellement celle de promoteur de leur écurie. Leur idée du travail qui s'articule principalement sur les réalités du marché culturel, valorise la correspondance entre un rôle et un acteur. La tendance qu'ils imposent au système de création est de compartimenter encore un peu plus les acteurs et de standardiser les carrières en justifiant les concessions commerciales par des arguments stratégiques. Le ressort fondamental de l'intérêt des agents est de faire travailler leurs clients pour se réserver une part de leur rémunération. "Super agence pour l'emploi", ils transforment souvent l'acteur - à moins qu'il soit célèbre et qu'il puisse faire valoir ses ambitions - en objet à casting, dont il faut surtout réussir à dompter les désirs pour mieux le faire entrer dans le cadre rigide du prêt-à-consommer-culturel.¹

Les agents artistiques, à leur manière, renforcent encore la position marginale et assistée de l'acteur et le privent d'un engagement dans la sphère sociale que réclame pourtant la recherche esthétique à laquelle il devrait apporter un concours déterminant.

2.2.2.3. la recherche esthétique

En plus des contraintes de formation et d'emploi, l'acteur est également tributaire des conditions pratiques d'exercice de sa fonction de chercheur esthétique, ne serait-ce que parce qu'une conception dominante de son art sévit à chaque époque et pèse sur les désirs et les réflexes de tous en provoquant en eux obéissance ou rébellion. Jean-Jacques Roubine écrivait ainsi en 1985 :

■ ■ ■ ■

¹ Voir l'entretien 8 avec Christian Schiaretto p.3-93 : « Prenons par exemple l'une des composantes du spectacle, c'est-à-dire l'acteur : ce qui fait vivre majoritairement l'acteur c'est le cinéma et la télévision, un certain type de médias. Ce média est déterminé, lui, par un marché, bien évidemment international, qui lui-même détermine une forme. La forme est en fait d'abord déterminée par des conditions de production - la rapidité par exemple pour diminuer les coûts. Et la forme est de ce fait très repérable. Elle a pour nous toutes les apparences de la réalité, mais elle est en fait extraordinaire. On ne le voit pas encore bien, mais on le verra dans trente ou quarante ans. Les gens qui sont formés par exemple au Conservatoire, sont formés sur les deux terrains, théâtre et audiovisuel. Pourquoi ? Parce qu'ils ont des agents qui s'occupent d'eux dès leur entrée au Conservatoire. Ce sont des gens qui vivent de la force de production des acteurs, qui s'en alimentent et ils ont une relation avec les acteurs - qui sont leur poulain, leur minéral - qui influent sur leur propre pensée, sur leur conception de l'art. Tout ça de façon induite... « Tu connais Tavernier ? Je peux te faire rencontrer Tavernier, tu sais. Là, c'est pas Tavernier, c'est un réalisateur télé... mais, fais ce truc à la télé. Ce téléfilm-là, c'est pas génial... mais ça va être vu et t'auras un rôle après... » C'est comme ça que ça marche... [...] L'agent en question va en fait être l'ami d'un attaché de presse qui va contacter ce journaliste pour le mettre dans une ambiance, le conditionner - ça s'appelle une stratégie de vente - pour que le journaliste perçoive l'acteur d'une certaine façon. Et ce journaliste-là qui lui-même est pris dans un journal qui ne défend plus une idée ou qui n'est plus dans une prise de position radicale va aller dans le sens médiatique de ce journal, etc. (J.-Y. C. *D'autant que lui aussi est pris dans une stratégie de commerce...*) Exactement. Et le décryptage de tous ces modes de fonctionnement-là réclamerait au bout de la chaîne un sémiologue qui pourrait décoder complètement l'escroquerie de tous ces signes. »

« Aujourd'hui, de Roland Barthes à Giorgio Strehler, le caractère historique, et donc relatif, de cette notion de "naturel" (de "vérité") est à peu près unanimement reconnu : « Chaque acteur, à chaque époque, s'oppose à l'acteur précédent et le "réforme" sur la base de la "vérité". Ce qui était ou semblait simple vingt ans plus tôt devient rhétorique, emphatique vingt ans plus tard. La collectivité émet des jugements selon le critère de vérité de "son" moment historique : celui qui se situe en dehors de ce moment joue mal. Il n'existe donc pas de vérité "unique" pour l'acteur » (Giorgio Strehler, *Un Théâtre pour la vie*, 1980, p.154). Et s'il est vrai que certains des meilleurs comédiens d'aujourd'hui ont pris conscience de cette historicité et ont, par conséquent, une attitude plus lucide vis-à-vis de cette surdétermination idéologique, il n'en reste pas moins que la catégorie du "naturel" demeure, pour la majorité du public et pour un grand nombre de professionnels, l'un des principaux critères à l'aune desquels s'évalue le jeu de l'acteur. Dès lors, qu'il le veuille ou non, il s'en trouve comme empoissé dans son travail. »¹

Si quelques-uns pensent encore qu'il est préférable de ne pas être conscient des ressorts esthétiques du théâtre pour être un bon acteur, d'être nu dirait Marcel Maréchal² et d'offrir cette nudité gênante, il n'en reste pas moins que l'acteur est au cœur du processus de recherche formelle et qu'il doit penser, s'il veut jouer son rôle jusqu'au bout, cette position décisive.

Que sur le plateau, le comédien ait à se protéger d'une intellectualisation de sa pratique ou de la situation qu'il doit jouer, cela ne fait aucun doute. Lui qui doit être tout entier à l'écoute de son corps et disponible pour la rencontre, ne doit pas être maître de l'alchimie qui s'opère entre tous les éléments de la scène et de la salle, ni théoricien de ses pulsions. Mais, en dehors du plateau, l'acteur doit savoir pourquoi il exerce cet art, pourquoi il choisit de travailler dans telle direction plutôt que dans telle autre, pourquoi il choisit de s'associer à tel metteur en scène. Cette décision qui traverse les dimensions politiques, sociales, culturelles est éminemment esthétique. L'acteur s'engageant dans une aventure choisit de s'associer à une idée de la beauté. Il défend une idée du beau et doit, dans cette perspective, être capable de poser son jugement.

L'acteur est ainsi tributaire du comportement que le metteur en scène développe à son égard durant le temps de travail. Il est dépendant des possibilités d'expression (et donc de réflexion) qui lui sont offertes. Si le metteur en scène attend beaucoup de l'acteur, prend le temps de lui faire parcourir un chemin de recherche, guette le déploiement de l'imaginaire du comédien plutôt que de l'utiliser et de le faire entrer de force dans un cadre imposé, il y a de fortes chances pour que le comédien développe une vision valorisante de son art. En se fiant au travail et à l'imagination plutôt qu'au talent et à la technique, l'acteur, sous l'impulsion du metteur en scène, peut construire une conception du théâtre qui impose une intelligence du monde, qui l'oblige à répondre au moins en partie aux questions fondamentales.

Souvent, la troupe³ est l'occasion d'une telle recherche. Parce qu'elle est un lieu de rassemblement durable, parce qu'elle se fixe des objectifs différents des autres systèmes de production, elle permet à l'acteur de dépasser la simple utilisation de sa présence pour mettre à profit l'ensemble de ses ressources, y compris ses capacités intellectuelles, ses idées politiques et

1. Jean-Jacques Roubine, *L'Art du comédien*, PUF (Que sais-je ? n°600), 1985, p.19

2. Voir Marcel Maréchal : « Je pense que je suis un peu à contre-courant. Je me sens "en liberté". Ce que je dis dans mes spectacles, sur scène, peut être utile à d'autres. J'aimerais ouvrir une classe de jeunes comédiens, car au niveau du jeu de l'acteur il y a des choses nouvelles à apprendre. La façon dont je conçois le travail théâtral ne s'apprend plus... Arrive un moment où l'on est obligé de se confronter à d'autres générations, à d'autres talents naissants, de se voir même débutant dans d'autres débutants, et de réapprendre, de réinventer... Je ne sais pas trop ce que j'apprendrais aux autres, mais je réapprendrais à ne rien savoir. (- *On en revient à la nudité.*) L'homme nu, c'est l'homme qui gêne. La façon que j'ai de concevoir le jeu théâtral est gênante, parce que c'est une façon de jouer en nudité et les gens n'aiment pas tellement la nudité. » (in Jean Mambrino, *Le Théâtre au cœur*, Desclée de Brouwer, 1996, p.46-47)

3. Voir *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n°10, hiver 1993-1994 ;

son engagement social. La troupe est une école de la vie communautaire, un terrain de réflexion en actes de la pensée sociale et politique du théâtre. Ce que semble dire Philippe Morier-Genoud, comédien depuis longtemps associé au cercle familial de Georges Lavaudant :

« Vivre son métier dans une troupe ? La Troupe... Colonie d'utopie... Ecole de patience, de justice, d'injustices, de médiocrités et de grâce... Espace d'imaginaires qu'il nous a fallu éprouver, traverser, livrer ; interface de rêves sur le chemin desquels s'avance le cortège des personnages que nous avons appelés, invités, pour la fête et la mort : entendez par là une représentation qui commence, s'amplifie et... meurt, lâchée de l'espace clos de la scène en direction du cœur des spectateurs, du public où ils vont pénétrer, cherchant l'aventure d'une seconde vie. Les voilâ démultipliés au vent, tous ces signes d'une vraie liberté, battant aux couleurs d'une communication incarnée qui donne à l'espace démocratique le sens infiniment renouvelé d'être un corps, une pensée, un possible pour demain. »¹

Même si la troupe pose parfois des problèmes de renouvellement de la réflexion, elle est un rempart contre l'éclatement, la dispersion que les engagements ponctuels ne manquent pas d'induire. Yves Kerboul, ancien assistant de Roger Planchon, comédien, metteur en scène et professeur à l'école Lecoq puis à l'école Charles Dullin et à l'université Paris X, lançait déjà en 1979 un avertissement fort à une profession qui, depuis, continue de résister tant bien que mal à la dilution du coup par coup :

« Jusqu'à une date relativement récente, il existait des troupes de théâtre qui assuraient une certaine continuité au travail. A quelques exceptions près, ces troupes ont disparu. Maintenant, l'acteur est un individu, engagé pour un spectacle, pour un film. Sans doute est-ce là le résultat d'une amélioration du statut social du comédien. Il n'empêche que l'acteur souffre beaucoup de cet isolement qui lui ôte toute possibilité de continuité dans la création. La réussite personnelle tend à remplacer comme objectif l'ambition artistique. La production théâtrale pâtit énormément de cet éclatement des cellules de création. La recherche, le questionnement sur les moyens de l'acteur, sur ses possibilités d'expression, ne peut plus se développer. La concurrence remplace l'émulation. [...] Une troupe a toujours sa spécificité, elle crée un style, alors qu'un ensemble d'acteurs, même de très grand talent, manque toujours d'homogénéité. D'un autre côté, les acteurs, engagés au coup par coup, sont amenés à travailler de plus en plus à l'emploi. Ils sont bien souvent malgré eux, enfermés dans un type et sont amenés à reproduire toujours la même image d'eux-mêmes. Ce qui limite leur épanouissement créateur. Par ailleurs, un comédien qui passe d'un metteur en scène à un autre doit faire à chaque fois un nouvel apprentissage, s'initier à une nouvelle conception artistique. C'est une chose bénéfique (car elle élargit le champ de vision) mais en même temps restrictive (car elle nuit à l'approfondissement). A ce jeu, l'acteur risque de devenir superficiel, habile, et de laisser en friches ses vraies possibilités de créateur original. »²

Sans forger réellement de troupe, Peter Brook, dans sa relation de fidélité aux acteurs, a toujours privilégié la responsabilisation de chacun, et ce qui pourrait paraître un détail est en fait le signe d'un souci crucial de penser l'acteur comme un élément de la société qui, pour rendre compte des interrogations de celle-là, doit être capable de s'y fondre. Ce détail apparent, ce sont les horaires de répétitions dont témoignait, en 1979, Jean-Claude Perrin :

« Nous travaillons beaucoup, huit à neuf heures par jour, parfois plus. C'est l'horaire anglais : dix heures et demie - treize heures et demie, quatorze heures trente - dix-neuf heures. Tout le monde travaille le matin, il n'y a pas de raison de ne pas le faire, sauf s'il y a eu la veille représentation. Il faut faire très attention que l'acteur ne se

1. Philippe Morier-Genoud, « La Vie en troupe » in *Du théâtre (la revue)*, n°17, été 1997, p.60

2. Yves Kerboul cité par Yvon Davis, « La Profession et ses vagabondages : entretien avec Yves Kerboul » in *Théâtre/Public*, n°28-29, juillet-septembre 1979, p.18

décale pas socialement. La marginalisation se fait très vite si on ne travaille jamais en même temps que tout le monde. »¹

Mais les habitudes de travail sont souvent différentes et entraînent l'acteur, de lui-même, à s'extraire de la société et à jouir de sa marginalité, sans prendre suffisamment conscience que cette étrangeté cache également un revers.

Nombre de metteurs en scène infantilisent souvent l'acteur en surestimant - parfois stratégiquement - sa difficulté à être au monde. Sous prétexte qu'il doit se débattre entre la fiction et la réalité, une des tendances est de renvoyer le comédien dans son trouble et de lui "épargner" les tourments de l'alentour de la représentation. Plusieurs idées traversent ainsi la sphère théâtrale et peuvent s'observer en particulier chez les metteurs en scène : celle de l'acteur-enfant, de l'acteur-obsédé-par-son-ego ou de l'acteur-excentrique. Toutes ces images d'Epinal ne font que priver l'acteur de sa fonction esthétique dans la mesure où ses partenaires ne prennent pas vraiment au sérieux ses réflexions. Ils supportent ses jeux hors de la scène pour mieux savourer son jeu en scène mais discréditent ainsi une part de sa fonction esthétique (essentiellement politique et sociale).

Il n'est même pas certain qu'une nouvelle génération d'acteurs parvienne à changer cette perception réductrice et dangereuse. Pourtant, des luttes comme celles de l'intermittence renvoient nécessairement les comédiens à une réalité qui les oblige à se positionner et à revendiquer - en leur seul nom - des droits à l'intérieur de la cité. Mais, malheureusement, cette lutte qui pourrait être une occasion d'ouverture et de manifestation d'un désir d'être au monde, se solde souvent par des prises de parole à la limite du corporatisme qui, là encore, enferme l'acteur dans une prison (pas vraiment dorée), celle d'un statut marginal que la société lui accorde pour quelque temps encore comme pour excuser son incapacité à être au contact des réalités.

La seule voie de démonstration d'une autorité sociale et d'une recherche de reconnaissance qui dépasse le regrettable folklore qui s'est forgé autour de la figure de l'acteur, est celle du travail d'atelier que beaucoup d'acteurs mènent aujourd'hui en direction des habitants de leur territoire d'implantation, de résidence ou de tournée. En partageant leur art, les acteurs prouvent ainsi qu'ils sont capables de le transmettre, donc de le penser. De l'expérimenter en dehors de l'univers surprotecteur que secrète trop souvent le microcosme nombriliste du théâtre, loin des rituels infantilisants du groupe constitué et impénétrable. Ils trouvent dans cette matérialité du rapport à l'autre-citoyen, une échappatoire souvent salutaire aux conditions de production et à l'environnement médiatique qui ne manque pas, lui aussi, d'envahir leur espace.

2.2.2.4. l'environnement médiatique

Comme l'acteur a une réelle responsabilité dans les choix esthétiques de ses projets, il doit adopter un comportement face aux sollicitations des médias. A qui répondre et à qui ne pas répondre ? Faut-il accepter toutes les interviews, quelles que soient leurs conditions, quel que soit leur intérêt sur

¹ Jean-Claude Perrin cité par Alain Girault et Michèle Raoul-Davis, « Travailler avec Peter Brook : entretien avec Jean-Claude Perrin » in *Théâtre/Public*, n°28-29, juillet-septembre 1979, p.22. Georges Banu, après avoir cité ce commentaire de Jean-Claude Perrin ajoute à son tour : « Cela rejoint la remarque d'Eugenio Barba qui raconte que les paysans d'un village du sud de l'Italie où l'*Odin Teatret* s'entraînait l'ont accepté, parce que les acteurs commençaient à travailler à l'aube, à la même heure qu'eux. » (Georges Banu, *Peter Brook*, Flammarion, 1991, p.66)

le plan de la réflexion et de l'information ? Quelle image du théâtre et du travail de l'acteur va être véhiculée par l'intermédiaire de ce canal ? Autant de questions que l'acteur se pose, au moins en creux, lorsqu'il est confronté aux demandes des journalistes, des critiques ou des animateurs d'émissions radiodiffusées ou télévisées.

D'une part, dans ses contrats mêmes, l'acteur est souvent dépendant des exigences des producteurs et doit accepter de promouvoir le spectacle auquel il participe selon les conditions fixées par ses employeurs.

La relation que l'acteur entretient avec l'environnement médiatique est tributaire des services que celui-ci peut lui rendre en matière de développement de sa notoriété. Plus un acteur est connu, plus il croit être libre face au marché de l'emploi et dans le cadre des négociations avec producteurs et metteurs en scène. Libre de choisir ses projets, ses partenaires, ses conditions de travail. Sans doute la notoriété a-t-elle ses avantages, mais elle cache, elle aussi, ses travers. Quel est le prix à payer pour parvenir à jouir d'une renommée libératrice ? Par quelles concessions faut-il passer ? Quel formatage faut-il accepter ? A quelle idéologie l'acteur apporte-t-il son soutien dès lors qu'il entre dans une certaine danse médiatique ?

Lorsque Jean-Jacques Roubine notait en 1985 que l'art de l'acteur était conditionné par le travail que celui-ci devait accepter en dehors des planches, il ne pensait peut-être pas qu'aujourd'hui, ce modelé astreignant serait également l'œuvre de la simple promotion :

« L'art du comédien est conditionné par les goûts du public et par les pratiques médiatiques auxquelles il participe. Il est aujourd'hui à peu près exclu qu'un acteur puisse assurer sa subsistance en se consacrant exclusivement au théâtre. Il lui faut donc s'adapter à d'autres médias dont les principaux sont le cinéma (films d'art, films publicitaires, téléfilms, postsynchronisation...) et la radio (feuilletons, lectures, commentaires de films...). Toutes pratiques qui, on le notera, reposent sur le principe d'une proximité visuelle et/ou auditive maximale entre l'interprète et le public, ainsi que sur un usage de toutes les ressources du microphone et de la sonorisation. »¹

Plus généralement, la fréquentation de l'univers médiatique impose une adaptation à l'image du théâtre que les médias veulent bien véhiculer. L'acteur, s'il est libre de sa parole, n'est jamais maître du contexte dans lequel cette parole est diffusée. Or, pour reprendre la vieille mais juste formule de Marshall McLuhan, « le message c'est le médium »² (voir en 3.1 la partie consacrée aux médias). Quoiqu'il dise, le discours de l'acteur subit un traitement qui, par la caution que le comédien apporte, entraîne le théâtre du côté d'une mercantilisation promotionnelle qui échappe le plus souvent à ceux qui croient pouvoir en profiter tout en s'en préservant.

L'acteur, face à la multiplicité de ses fonctions, est impliqué dans un système complexe de dépendances fortes (voir fig.12 page suivante). Formé d'abord par un enseignement qui tend trop souvent à répondre aux impératifs du marché, pressé ensuite d'un côté par des conditions économiques qui le contraignent à accepter de travailler sans nécessairement faire valoir ses idées, mais également de l'autre, par les metteurs en scène et les producteurs qui cherchent plus à l'utiliser rapidement qu'à laisser émerger son imaginaire et s'exprimer son engagement social, et intégré enfin dans un

1. Jean-Jacques Roubine, *L'Art du comédien*, PUF (Que sais-je ? n°600), 1985, p.22

2. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Seuil (Points n°83), 1968, p.25

en Patrimoine de la création théâtrale - approche théorique

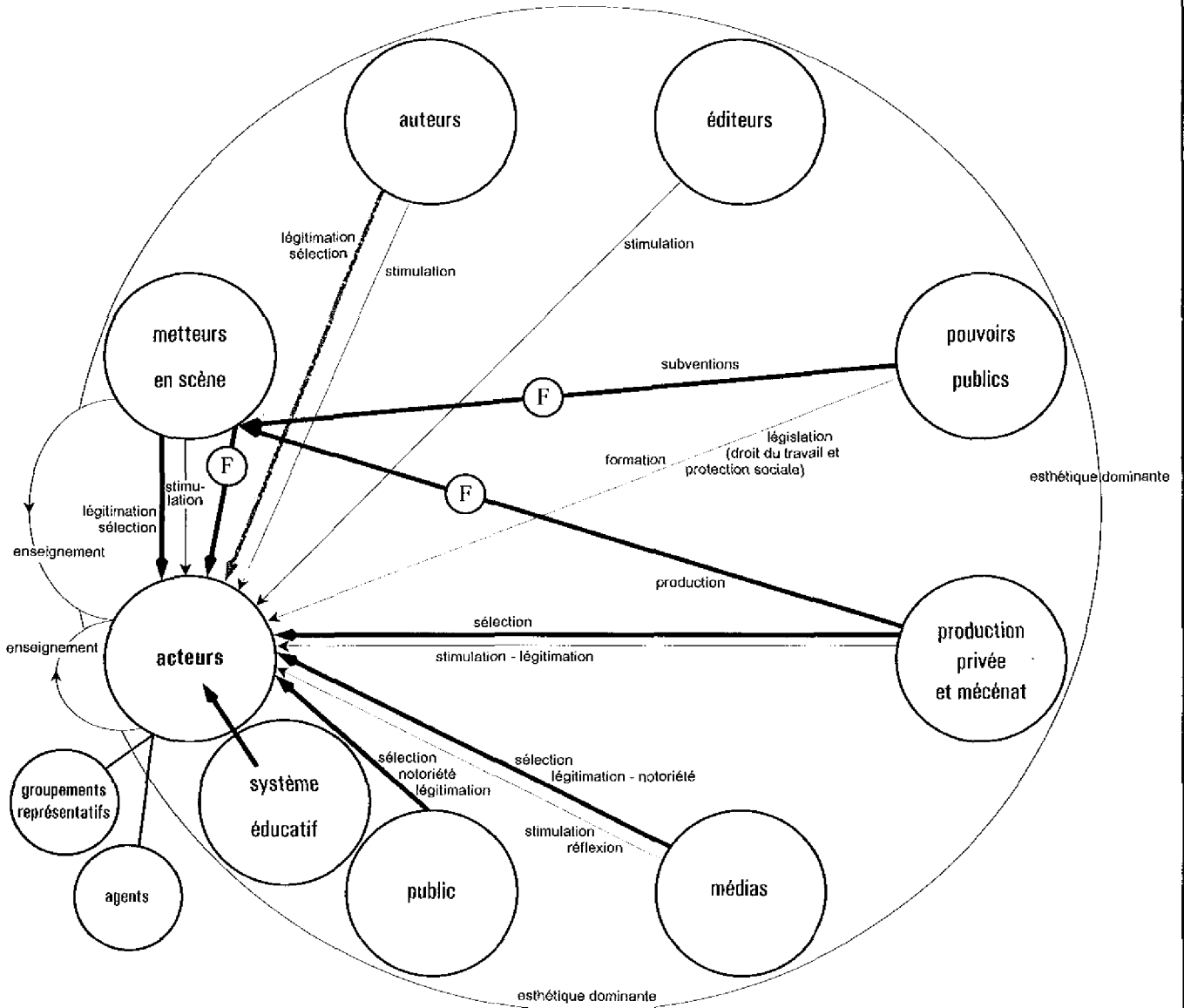


fig. 12 les dépendances des acteurs

- influence par stimulation (écrits, discours, rencontres à travers, parfois, la publicité, l'édition ou les médias) ou par construction d'un cadre juridique, politique ou économique
- circulation financière
- acte déterminant (sélection, notoriété...)

système médiatique dont il devient souvent l'aliment au détriment de ses ambitions, le comédien, au théâtre, est prisonnier d'un statut dont il ne peut se débarrasser facilement.

Qu'il s'agisse de la relation qu'il entretient avec les metteurs en scène, les producteurs, les médias, les agents, le système éducatif ou avec le public qui l'idolâtre plus qu'il ne cherche à l'écouter, la grande difficulté de l'acteur est de faire valoir sa capacité à construire des conceptions de l'art théâtral.

■ ■ ■ ■ ■

Parce qu'il est un élément essentiel de la théâtralité, tout fonctionnement du réseau qui replierait dans un isolement régressif l'épaisseur de l'acteur, serait funeste à la portée même du théâtre dans la cité.

« L'Acteur joue pour un temps à qui il en est appelé : l'éternité dans l'instant associée à la durée qui s'ouvre sur la responsabilité du temps lui-même. L'acteur doit invoquer le lieu où il joue, qui l'a convoqué. Par ce lieu, il doit appeler d'autres lieux les coulisses, le lieu public, qui n'est pas que d'en face, le lieu souterrain sous ses pieds, le lieu aérien, voire céleste, au-dessus de lui... d'où l'importance de la direction de regard, de l'épiphanie du visage, du tracé dynamique des déplacements et des gestes. [...] La transcendance de la pensée du théâtre demeure comme ce qui arrache l'acteur à lui-même, à ses songes comme à sa pesanteur. »¹

Ce que dit dans ses phrases enflammées Jean Gillibert, c'est que l'acteur est au cœur du processus théâtral, que c'est en lui, en ce « frère » à la fois proche et lointain que se joue chez le spectateur les tourments vivifiants de la théâtralité. Et pour que s'opère, dans le public, ce reflet métaphorique, cet avatar de la chair, l'acteur doit être considéré par tous non comme un objet de consommation mais comme un corps exposé, palpitant et pensant, qui convoque par sa présence spectaculaire les fondements de l'humanité.

Jean Duvignaud a montré depuis longtemps déjà (1965 : L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien) comment l'acteur cristallisait la duplicité essentielle du théâtre : être à la fois hors et dans la société, provoquer tant l'anomie que le rassemblement communautaire. A la fois corps en reflet et miroir du corps, le théâtre, à travers l'acteur, éprouve les traversées du regard et de l'incarnation.

« Il reste que les phénomènes que nous avons examinés, explique Jean Duvignaud, mettent en cause des faits économiques, psychiques, sociaux, esthétiques, qu'ils sont donc des "phénomènes sociaux totaux" et que, par conséquent, ils constituent un domaine original de l'expérience collective et du dynamisme qui lui correspond. Quand, au début de ce livre, nous proposons une définition provisoire du comédien comme un *homme atypique en quête de cadres sociaux réels pour des participations irréelles*, nous ne pensions qu'à l'aspect extérieur du travail de l'acteur. Nous savons mieux maintenant ce que c'est cette *quête* et ce qu'elle signifie. Historiquement, elle se manifeste par la variation des fonctions exercées par l'acteur dans les cadres sociaux réels. Les différentes représentations de la personne humaine qu'il aide à constituer. Génétiquement, si l'on se place au foyer de la création elle-même, cette recherche des

■ ■ ■ ■ ■

¹ . Jean Gillibert, L'Acteur en création, Presses Universitaires du Mirail, 1993, p.196

cadres sociaux est plus apparente encore puisqu'elle désigne l'appropriation de la substance sociale par le comédien. Dans les deux cas, le comédien apparaît comme une *matrice de participation* éventuelle. »¹

Plus loin, il ajoute dans sa conclusion :

« Tout ce que nous avons dit consiste à rappeler que la participation suggérée par les conduites représentées par le comédien est un des pôles d'un échange réciproque dont l'autre pôle est le milieu effervescent concret où le comédien se manifeste. Sans cet échange, l'acteur ne serait pas l'acteur et le théâtre resterait littérature, sans action réelle. La tâche du comédien est prise dans un tout, un système social dont le fonctionnement est commandé par un principe analogue à celui que Marcel Mauss a décrit pour l'échange-don : une mise en commun de la substance sociale elle-même, du *mana* qui traduit la volonté collective de « retrouver la cellule sociale » ; une consommation en commun des significations dont les unes partent du personnage et les autres de l'attente du public. [...] On pourrait dire que l'art du comédien résulte d'une dialectique dont le mouvement est double, puisqu'il associe un milieu occasionnel et un personnage reconstruit, et que chaque action proposée par l'acteur entrant dans ce circuit ne devient dramatique que si, en même temps, l'attente du public s'est déjà engagée dans le circuit de l'échange. [...] Quand un comédien paraît, c'est tout le principe des ces échanges de substance sociale qui est suggéré, et cela, sans doute, explique son prestige dans la vie quotidienne... »²

Lorsque Jean Duvignaud évoquait la notion de prestige, il ne pensait pas que l'ère médiatique et les circonstances économiques translateraient l'acteur du prestige vers la consommation. Or, si dans un cas, le statut iconique parvient à laisser s'accomplir les fonctions traversantes de l'acteur, dans l'autre, l'acteur ne parvient ni à s'intégrer à la société, ni à en sortir autrement que sous une forme galvaudée qui ne laisse aucune place à la poésie et à la transcendance.

Heureusement, ces dernières années ont timidement marqué ce que Bernard Dort a appelé « le retour des comédiens ». Un retour salutaire qui replacerait le théâtre dans une perspective d'accomplissement et non d'étranglement. Parallèlement à un retour de l'écriture, la fin de l'âge d'or de la sacralisation du metteur en scène a en effet permis progressivement de rendre aux acteurs une place dans le fonctionnement dynamique du réseau. L'émergence du monologue dans l'écriture contemporaine, les difficultés économiques qui, dès le milieu des années quatre-vingt, ont resserré les budgets scénographiques et imposé souvent une esthétique du dépouillement dans laquelle l'acteur a retrouvé une dimension primordiale, le développement de l'importance du vedettariat même dans le théâtre public, tous ces éléments ont provoqué un mouvement de focalisation du théâtre sur l'art de l'acteur.

Si le chemin est encore long, surtout dans le contexte social (l'intermittence) et économique (le déséquilibre entre la demande et l'offre d'emplois) actuel, l'acteur a regagné petit à petit un peu du terrain que les années du culte de la mise en scène démiurgique lui avaient fait perdre. L'acteur fait entendre ses choix, ses désirs, parfois même, il se regroupe avec d'autres pour construire un spectacle sans metteur en scène. Comme s'il s'agissait là d'une revanche, comme s'il s'agissait d'affirmer une autonomie.

1 . Jean Duvignaud, *L'Acteur*, Écriture/L'Archipel, 1993, p.264

2 . Jean Duvignaud, *L'Acteur*, Écriture/L'Archipel, 1993, p.266

2.3. les directeurs

Avec les directeurs, le réseau trouve l'un de ses partenaires dominants. Qu'il soit à la tête d'une compagnie, d'un théâtre, d'une institution, le directeur est celui qui décide de l'activité en fonction des moyens qui sont à sa disposition. En amont, il a ainsi la charge également de réunir des fonds, une logistique, un savoir-faire et des artistes qui, en s'associant, permettront d'offrir au public des représentations.

Rien de comparable pourtant, entre la situation d'un directeur de compagnie subventionnée au projet et le directeur d'un Théâtre National. S'ils ont à la base les mêmes fonctions dans le réseau, les réalités auxquelles ils sont confrontés relèvent d'une échelle différente.

Si les directeurs profitent effectivement d'une position dominante pour assumer leurs fonctions de stimulation, de légitimation et de réflexion, ils sont aussi, dans le théâtre, toujours dépendants d'une tutelle. Excepté les directeurs de théâtres privés lorsqu'ils sont également producteurs et locataires du bail de leur théâtre, tous les autres sont placés sous l'autorité soit d'un propriétaire ou d'un locataire dans le cas du théâtre privé, soit des pouvoirs publics dans le cas du théâtre public. Le directeur est ainsi toujours intercalé entre les choix de sa tutelle et sa responsabilité. Jamais totalement libre, il décide pourtant d'une politique, d'une gestion, d'une conception de la création. Il assume des options qui sans être totalement les siennes, ne doivent jamais lui être étrangères. Le directeur, tout en étant placé face à de grandes responsabilités, n'est jamais qu'un délégué. Sa tutelle, un temps, lui délègue le pouvoir d'administrer une structure qu'elle finance. Son action est toujours jugée en même temps qu'il juge à travers elle les autres partenaires qui en dépendent.

Méthodologiquement, il est donc difficile d'évoquer les contraintes des directeurs sans avancer sur le terrain du politique qui ne sera pourtant examiné qu'ultérieurement. Aussi, pour éviter toute superposition des questions, il ne sera présenté dans un premier temps que les différents cadres dans lesquels évoluent les directeurs avant de préciser succinctement leurs fonctions et leurs dépendances. La systémique de leur action, dont quelques principes apparaîtront déjà, ne sera en fait appréhendée dans sa globalité que plus tard, une fois que la réflexion sur les médias et le public aura permis de prendre en compte toutes les dimensions de l'imbrication des interactions.

2.3.1. structures multiples

Diriger une structure relève toujours d'une même exigence : accorder les actions entreprises aux missions auxquelles la structure est consacrée. Cela impose aux directeurs de savoir ce pour quoi ils sont amenés à diriger une organisation. Le sens de cette direction passe toujours par une définition identitaire. Rien ne va de soi, même lorsqu'il s'agit de concevoir ce que doit être une compagnie, un Théâtre National, un CDN, une scène nationale. Rien ne va de soi car aucune définition ne doit être immuable : ces entités ont émergé dans un temps ancien et leur héritage identitaire ne correspond pas forcément aux besoins actuels du réseau.

Cette définition ne peut être, par ailleurs, l'œuvre du seul directeur. Même les directeurs de compagnies, se présentant nécessairement comme demandeurs de subsides auprès des pouvoirs publics, doivent définir le sens de leur action en fonction des exigences d'autres partenaires. La définition d'une structure n'est donc jamais le résultat de la décision d'un seul homme mais un accord provisoire entre différents agents, accord reposant au mieux sur une provocation des contraintes par l'imagination du directeur, au pire sur des malentendus.

Diriger une structure revient donc souvent à une mission de *délégation* qui induit une déresponsabilisation de l'individu : ce dernier, d'une façon ou d'une autre, peut toujours renvoyer la faute à ses tutelles, dès lors qu'il estime qu'elles ne lui permettent pas d'exercer sa charge convenablement. Il n'y a guère que le directeur de compagnie qui n'est pas nommé : tous les autres directeurs - y compris souvent dans les théâtres privés - sont engagés contractuellement. C'est-à-dire qu'ils s'engagent à respecter le cadre qu'il leur est donné de servir. Mais, le directeur de compagnie lui-même, ne peut assumer ses fonctions que si les tutelles (dans l'écrasante majorité des cas) lui donnent les moyens financiers de développer des activités en échange de l'accomplissement d'une œuvre d'intérêt général à définir.

Deux obstacles majeurs se dressent ainsi devant le directeur. Souvent, en premier lieu, le cadre n'est pas véritablement fixé et repose davantage sur des jeux relationnels où les sous-entendus et une lecture d'événements passés (les habitudes...) ou de signes extérieurs prennent le dessus sur une contractualisation précise (objectifs chiffrés, définition du seuil de qualité...). Ensuite, il faut bien s'interroger sur la notion même de délégation de responsabilité artistique : comment formuler des objectifs artistiques ? Comment inventer des critères d'évaluation, des repères qui guident l'action ? Devant l'impossibilité de répondre catégoriquement et rationnellement à ces questions d'esthétique critique, tout se passe donc sur une entente tacite, imprécise et inévitablement perverse... A moins que les autorités publiques prennent le soin de nouer des relations extrêmement fortes avec le directeur nommé ou le directeur de compagnie, qui permettent de dépasser l'arbitraire ou le conformisme et d'entrer dans la recherche esthétique. Mais, cela n'est possible que pour un petit nombre d'aventures artistiques et, d'une manière générale, le contrat, sur le plan artistique, reste extrêmement flou. Ce n'est qu'à travers le décryptage de signes étrangers au débat que le directeur peut déduire l'opinion des tutelles et ajuster sa démarche. Il cabote la plupart du temps de subvention en subvention en interprétant augmentations ou diminutions. Le jeu social prend ainsi le dessus sur toute autre forme de relation (politique, esthétique) au risque de transformer un partenariat déjà délicat en suzeraineté anémiant (avec toutes les variations possibles : de la tutelle autoritaire à l'indifférence angoissante).

Tant que le directeur devra rendre des comptes à une autorité qui ne peut matériellement et intellectuellement (en l'absence de critères objectifs explicites prêtant à débat) accompagner le projet artistique, le contrat de délégation restera une relation trouble.

2.3.1.1. compagnie dramatique

Dans ce magma d'espaces de création et de diffusion, les compagnies restent des structures souples directement placées sous le contrôle d'un directeur artistique (presque automatiquement un metteur en scène) qui se sent dépositaire d'une identité et d'un projet. Il est le plus souvent à l'origine de la naissance de la compagnie et marque de son empreinte toute son histoire et souvent, jusqu'à son nom¹. Les contrats de subventionnement, les aides aux projets dont elles peuvent bénéficier se présentent du reste plus comme des légitimations individuelles² que comme des délégations.

Les compagnies sont des structures fragiles, extraordinairement dépendantes de la décision des princes. Elles doivent donc séduire, comme le directeur de théâtre doit séduire - dans le brouillard - ceux qui le surveillent d'un œil discret, méfiant ou menaçant. Séduire à travers leur mission essentielle : la création. Les compagnies sont dans l'obligation, pour être aidées, de créer des événements qui marquent la vie artistique, témoignent d'une recherche particulière et d'une relation avec le public.

Plus de 1 200 compagnies existent actuellement en France. Elles sont toutes subventionnées (plus ou moins) par les collectivités territoriales et 609 d'entre elles étaient aidées en 1996 par des subsides de l'Etat via la DTS³ et les DRAC⁴ (crédits déconcentrés de la DTS). Ce chiffre marque une légère augmentation par rapport à 1995 et 1994 après la baisse spectaculaire de près de 10% de 1993 (voir en annexes p.2-120 à 2-126 et 2-131). Le niveau actuel du nombre de compagnies a été atteint récemment après une augmentation brutale liée au gonflement du budget de la culture lors de l'arrivée, en 1981, de la gauche au pouvoir. Cette réévaluation des crédits a entraîné

« Une nuée de demandes irrésistiblement croissantes, qui, de 108 en 1972, passent à 246 en 1976 et à 412 en 1980, puis montent jusqu'à 604 en 1982 et à 760 en 1984. Le flot est aujourd'hui à peu près stabilisé, sous l'effet de mesures sévères, autour de 700 candidatures à la subvention tous les ans [...]. Beaucoup de facteurs peuvent expliquer cette prolifération des compagnies théâtrales, dont les chiffres précédents ne suffisent pas à rendre compte : elles sont, en ce début de décennie, près de 1200 à se déclarer professionnelles (dont la moitié exerce à Paris et en Ile-de-France), et 470 environ à recevoir une aide de l'Etat, tandis que plus de 4 000 sont affiliées aux fédérations de théâtre amateur. On remarquera d'abord que leur croissance va du même pas que celle du théâtre public et qu'elle s'accélère à partir du moment où le théâtre devient, dans le secteur public lui-même, une activité de plus en plus individuelle, qui se réclame d'abord aux exigences de l'art et qui se développe en vase clos, sans tenir compte de la demande des spectateurs ; l'offre de spectacles grossit alors au-delà du raisonnable, puisqu'il s'agit d'abord de satisfaire une envie de création, assumée chacun pour soi et toujours au prix de sacrifices personnels considérables, avec l'espoir

-
- ■ ■ ■
- ¹ . Un grand nombre de compagnies portent en effet le nom de leur directeur-metteur en scène. Mais cette tendance disparaît progressivement... Signe peut-être d'un changement de perception de l'identité de la compagnie en tant que structure collective de création.
 - ² . Quelques compagnies sont toutefois dirigées par plusieurs metteurs en scène.
 - ³ . Direction du Théâtre et des Spectacles. Cette Direction, installée à Paris, dépend directement du ministre de la Culture et gère les affaires centrales de son domaine de compétence.
 - ⁴ . Directions Régionales des Affaires Culturelles. Installées dans chaque région, elles dépendent du ministère de la Culture et gèrent les crédits déconcentrés de l'Etat dans tous les domaines relevant de la compétence du ministre.

de se faire entendre un jour, mais aussi avec ce risque de se tromper sur son propre talent, qui menace tant d'aspirants peintres, écrivains ou musiciens. »¹

Tout en contestant absolument l'idée qu'il pourrait exister une offre « raisonnable » répondant sans plus d'ambition à la demande actuelle, il faut reconnaître avec Robert Abirached que cette explosion du nombre de compagnies n'est pas due seulement à l'accroissement des crédits alloués au théâtre mais aussi à un développement du désir individuel de tenter l'aventure de la création, sans toujours se soucier véritablement ni de penser la relation au public ni d'évaluer ses propres qualités artistiques potentielles.

L'autre caractéristique de la classe des compagnies, c'est la gigantesque disparité des aides. De la seule subvention de 6,697 millions de francs du Théâtre du Soleil (en 1996) aux quelques dizaines de milliers de francs perçues par une compagnie débutante, il y a, dans le vaste grouillement, des situations véritablement éparées (voir en annexes p.2-256 à 2-259).

Trois catégories sont ainsi déterminées par la DTS et les DRAC. Les compagnies conventionnées tout d'abord bénéficient d'une subvention sur trois ans reconductible et renégociable. Elles étaient 198 en 1996. Une hiérarchie subtile à l'intérieur de cette catégorie distingue (jusqu'à ce que tous les crédits soient déconcentrés) les compagnies directement subventionnées par la DTS sans passer par les DRAC (65 en 1996), des compagnies devant négocier avec leur Directeur Régional des Affaires Culturelles et leur délégué au théâtre. Les compagnies à l'aide annuelle, elles, doivent discuter leur subvention chaque année, en fonction de l'activité qu'elles ont pu déployer. La DTS en comptait 224 en 1996. Enfin, une dernière catégorie de compagnies est soutenue en fonction des projets présentés, au coup par coup : 187 ont pu ainsi bénéficier de l'aide au projet en 1996.

Aux avantages hiérarchisés de cette catégorisation (contractualisation, annualisation et aide ponctuelle) correspond évidemment une échelle de subventions nettement graduée. La subvention moyenne des 65 compagnies conventionnées par la DTS était en 1996 de 1,08 million de francs. Celle des 133 compagnies conventionnées par les DRAC de 420 000 F. Quant à celle des 224 compagnies à l'aide annuelle, elle s'élevait à 135 145 F. L'aide au projet n'atteignant, elle, que 65 804 F pour les 174 compagnies bénéficiaires.

Cette disparité extrême place les compagnies dans une situation de compétition pour accéder au rang supérieur ou pour augmenter leur subvention. Ce que Denis Carot explique aussi par un réflexe de protection contre l'instabilité du subventionnement :

« Certes, dès 1985, des mesures ont été prises pour tente d'endiguer ce double phénomène d'accroissement déraisonnable des candidatures et de reconduction automatique des aides. Pour reprendre l'exemple des compagnies, elles ne furent autorisées à solliciter une subvention (auprès des commissions décentralisées instaurées dans les DRAC) qu'après deux années d'existence et devaient, une fois admises, signer une convention de trois ans. Les autres, non encore établies, pouvaient déposer un dossier d'aide au projet. Ces décisions eurent pour effet de stabiliser le nombre de demandes annuelles autour de 700. Mais du coup, ne devenait-il pas encore plus difficile, les conditions d'accès au soutien s'étant renforcées, de remettre en cause le statut acquis ? Toutefois, et pour parer au pire, il semblait logique que les postulants cherchent à se protéger, en accédant au niveau institutionnel immédiatement supérieur, c'est-à-dire parviennent à être directement subventionnés par la Direction du théâtre. »²

1 . Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince*, Plon, 1992, p.141-142

2 . Voir Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.74

Plus loin dans son article, Denis Carot ajoute :

« J'ai parlé de subvention en tant que droit acquis. En allant plus loin, on pourrait presque prétendre qu'elle est devenue, dans de nombreux cas, une fin en soi, donnant lieu à une sorte de course poursuite effrénée au "toujours plus". Il m'est d'ailleurs souvent apparu que certains consacraient finalement beaucoup plus d'énergie à la quête de l'argent public (ou encore à la séduction des médias) qu'à l'exercice de leur mission. »¹

Bertolt Brecht a écrit pour Azdak, le juge du Cercle de craie caucasien, une réplique qui dit la nécessité de ce besoin d'argent. Alors qu'Azdak donne la parole au premier avocat de Natella Abaschvili, pour son réquisitoire contre Goucha, il lui demande : « La cour désire savoir quels sont les honoraires de l'avocat. » Devant l'étonnement de l'avocat qui finit par lui indiquer le montant de sa rétribution, il ajoute : « La question est inhabituelle. Je la pose parce que je vous écoute tout autrement si je sais que vous êtes bien. »² En feignant d'assimiler la valeur de l'avocat à la hauteur de ses honoraires, Azdak ironise sur l'idée communément répandue que la qualité se traduit toujours par une cotation.

Cette course à l'argent public est donc aussi une course à la légitimité, d'autant que, si l'Etat augmente sa subvention, les collectivités territoriales suivent la plupart du temps, comme s'il s'agissait de miser ensemble sur le même jockey pour qu'il ait plus de chance de réussir. Les directeurs de compagnies, comme tous les autres directeurs, ont besoin d'étancher

« une soif de reconnaissance qui s'adresse à l'Etat et qui ne saurait être satisfaite que par sa reconnaissance publique : elle ne s'explique pas seulement par le narcissisme de beaucoup d'artistes, mais par un doute qu'ils ont constamment sur eux-mêmes, qu'il s'agisse de confirmer une réputation ou de prendre une assurance contre l'insuccès. Décorations, prix, nominations dans des commissions, réceptions conviviales suffisent parfois à authentifier l'intérêt particulier du Prince, mais rien ne vaut une subvention, aux yeux de certains, pour lever tous les doutes : ce certificat leur apparaît comme un ticket d'entrée dans une famille privilégiée, qui est observée de l'extérieur avec une certaine envie. Il faut dire, en effet, qu'un bon nombre des interlocuteurs de l'Etat est porté à considérer l'octroi d'une subvention comme le premier degré d'un *cursus honorum* dans le théâtre public et comme une esquisse d'intégration dans un appareil artistique protégé : elle fait partie, pour ainsi dire, d'un plan de carrière. »³

Le mot essentiel est ainsi lâché par Robert Abirached. Le directeur de compagnie doit faire carrière pour accroître sa subvention. L'une des contraintes auxquelles il doit se soumettre, c'est de répondre aux exigences de cette augmentation qui reste à définir mais que chacun connaît intuitivement déjà : séduction des pouvoirs publics⁴, séduction des médias... et éventuellement succès auprès du public.

-
- ■ ■ ■
1. Voir Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in Du théâtre (la revue), n°1, juillet 1993, p.74
 2. Bertolt Brecht, Le Cercle de craie caucasien in Théâtre complet tome 6, L'Arche, 1978, p.171
 3. Robert Abirached, Le Théâtre et le Prince, Plon, 1992, p.62
 4. Voir Joëlle Farchy, Dominique Sagot-Duvauroux : « Le modèle se fonde sur la constatation que l'intervention publique ne se limite plus à la couverture d'un déficit entre dépense et recette, mais sa régularité lui confère la nature d'une demande spécifique répondant à des motivations qui peuvent être sensiblement différentes de celles des consommateurs traditionnels que sont les ménages. Ainsi, la subvention devient le prix du service rendu par l'entreprise culturelle à l'administration, et son montant est fixé sur un marché imparfait où se rencontrent entreprises culturelles et pouvoirs publics. Ce montant dépend de l'évaluation de la valeur du service échangé et de la structure de marché. En tant que consommateurs, les pouvoirs publics n'achètent pas une place pour une représentation mais une saison théâtrale, ou plus exactement l'existence d'une compagnie théâtrale pendant un an. Ils peuvent en attendre trois principales contreparties : l'amélioration de leur image de marque ou de celle de la collectivité qu'ils représentent tout d'abord ; une plus grande démocratisation culturelle appréciée soit à travers l'audience attendue de la compagnie, soit à travers des opérations spécifiques de sensibilisation du public (travail dans les écoles par exemple) ensuite ; enfin, l'entretien d'un vivier de création destiné à enrichir à terme le patrimoine national. Les politiques culturelles traduisent l'importance relative de ces différentes motivations. » (Economie des politiques culturelles, PUF, 1994, p.95)

Vivier du théâtre public, les compagnies doivent créer pour exister. Créer beaucoup lorsque la subvention n'est qu'accordée au projet afin qu'elle devienne annuelle. Créer chaque année pour que la subvention annuelle soit reconduite. Et créer encore dans le but que la convention permette l'augmentation de la subvention...

Mais cette création à tout prix se fait parfois au détriment de la qualité artistique. D'autant que les moyens avec lesquels les compagnies travaillent souvent ne leur permettent pas de porter l'exigence au plus haut : temps de répétition, lieux de répétitions, scénographie, costumes, travail de la lumière... Elles doivent souvent réviser leurs intentions à la baisse et ne peuvent se risquer dans des projets dispendieux, à moins d'opter comme certaines d'emblée pour le théâtre pauvre. Mais cette solution ne vaut que si elle est choisie volontairement et non subie. Ne fait pas avec talent du théâtre pauvre qui y est seulement obligé... En résumé, les directeurs de compagnie sont souvent coincés entre l'économie qui leur commande de réduire leurs ambitions et l'économie qui leur commande de créer...

L'aventure des compagnies ne peut donc jamais s'édifier que sur un investissement à très court terme qui doit rapporter l'année suivante une nouvelle - et si possible plus importante - subvention. Même dans le cas des compagnies conventionnées (anciennes "hors commission"), la convention de trois ans n'assure finalement qu'une tranquillité de deux ans durant lesquels la compagnie va pouvoir travailler. Deux ans durant lesquels elle montera un ou deux spectacles pour lesquels elle n'aura donc pas droit à l'erreur...

A ce rythme et dans des conditions de création et de diffusion souvent très rudes - et parfois, faute de moyens, à la limite de la légalité -, les compagnies professionnelles (qui doivent normalement, c'est leur définition, respecter le code du travail) ont, pour une bonne part d'entre elles, une durée de vie courte. S'il ne s'agissait là que d'un signe de fluctuation des désirs et de mort volontaire d'aventures achevées, il n'y aurait pas à en être choqué, mais il s'agit la plupart du temps du résultat d'un épuisement des énergies devant les obstacles rencontrés dans la légitimation. Car sans légitimation, pas d'achat de représentations. Or, la majorité des compagnies ne peut pas assumer seule les frais d'une représentation. Leurs crédits de création leur permettent de répéter leurs spectacles mais jouer à la recette leur est rigoureusement impossible, chaque représentation dans de telles conditions les endettant un peu plus.

Certaines d'entre elles font pourtant ce pari, l'été à Avignon par exemple. En louant quelques heures par jour à prix d'or des lieux qui n'ont quelquefois de théâtre que le nom qu'ils prétendent se donner, elles jouent en espérant que le bouche à oreille amènera le public passionné... quelques journalistes et une poignée de diffuseurs, susceptibles de signer le contrat qui déclenchera le processus de contamination espéré. Le *Off* devenu marché du théâtre, est le signe le plus visible de l'une des chasses favorites du directeur de compagnie. Armé de son administrateur et de sa chargée de communication, le directeur est, la plupart du temps, un chasseur de coproducteurs (qui peuvent aussi offrir une résidence), un chasseur de subventionneur et un chasseur de diffuseurs. Lorsque les partenaires financeurs sont attrapés, le travail artistique peut commencer.¹

¹. Voir sur les compagnies, le dossier de Laurence Bailloux et Frédéric Nauczyciel, « Jeunes compagnies : inventer l'avenir », *Du théâtre (la revue)*, n°4, avril 1994, p.47 à 67 et n°5, juillet 1994, p.53 à 70

Identitairement la compagnie est la structure idéale pour définir un projet artistique clair, mais le contexte dans lequel elle est plongée ne lui permet pas d'exercer ses fonctions avec sérénité. L'individualisation à laquelle son budget la conduit la plupart du temps (chacun sait qu'il n'existe plus de troupes, hormis celle du théâtre du Soleil, de la Comédie-Française et quelques expériences menées ces dernières années par exemple par Christian Schiaretti au CDN de Reims ou par Jean-Marie Villégier au TNS), transforme souvent la compagnie en une entreprise de valorisation du metteur en scène-directeur, voire de tremplin pour le faire accéder à la direction d'un CDN ou d'une scène nationale (puisque quelques metteurs en scène comme Jacques Livchine en dirigent).

S'il n'est pas possible ici d'analyser dans le détail toutes les réalités de la vie des compagnies, il convient juste d'évoquer, au-delà de cette chasse à laquelle le directeur doit devenir expert, les autres problèmes que rencontrent les compagnies : difficulté à percevoir les avantages et les inconvénients des quatre statuts juridiques possibles (association loi 1901, Société A Responsabilité Limitée, Société Anonyme, Société Coopérative Ouvrière de Production¹), flou sur la nécessité pourtant impérative (loi du 31 décembre 1992, les compagnies étant rattachées à la troisième catégorie de licenciés²) et les contraintes de la licence d'entrepreneur de spectacles, flou juridique sur les applications de taux de TVA, grande difficulté à comprendre les critères artistiques appliqués par les DRAC...

L'un des principaux problèmes est provoqué par la demande de plus en plus pressante des collectivités locales en faveur d'un engagement social. Bien loin de l'action culturelle militante et plus proche de l'action sociale, les ateliers qui sont proposés n'ont souvent pas de réelle portée artistique et les directeurs ne savent pas comment réagir face à ces sollicitations rémunératrices mais parfois hors de propos. Si certaines compagnies vivent essentiellement des ateliers qu'elles animent - voire de cours qu'elles proposent volontairement, de manière très organisée -, beaucoup estiment que, si cette activité ne repose pas sur un véritable projet artistique et si elle n'est pleinement maîtrisée administrativement par le directeur seul, elle ne fait qu'empiéter sur le travail de création voire le mettre en danger. Le problème vient du fait que la demande des pouvoirs publics fait parfois office de subvention (même si une subvention officielle vient légitimer la compagnie par ailleurs). En fait, les collectivités ont tendance à offrir ainsi "du travail" aux artistes et tentent de faire d'une pierre deux coups.

Depuis quelques années, nombre de compagnies revendiquent de nouveaux rapports avec la tutelle publique (voir la constitution des Fédérations en région et de la FédérCies, voir en annexes p.2-273 à 2-294) et s'interrogent sur les formules à inventer pour sortir le "tiers-théâtre" de l'arène dans laquelle il se sent prisonnier : regroupement de compagnies, constitution d'organisations représentatives destinées à modifier les rapports de pouvoirs avec les DRAC, mise en réseau des compagnies disposant d'un lieu.

2.3.1.2. compagnie installée dans un lieu

Il existe en effet des compagnies qui disposent d'un lieu. Certaines n'en ont que l'usage pour leur travail de répétition, d'administration,

¹ . Voir Guide-annuaire du spectacle vivant, Centre National du Théâtre, p.28 à 37

² . Voir Guide-annuaire du spectacle vivant, Centre National du Théâtre, p.44-45

d'atelier ou pour la construction de leur décor. D'autres utilisent une salle de spectacles (en la louant ou en en ayant gratuitement la jouissance¹) dans laquelle elles peuvent donner les représentations de leurs créations.

Deux cas sont alors possibles : soit la compagnie est subventionnée pour accomplir une mission de création, de coproduction et de diffusion (aide au lieu) auquel cas le statut de la compagnie devient plus ou moins celui d'un centre culturel dirigé par un artiste, soit la compagnie est subventionnée uniquement pour la création et ne réalise aucun travail d'accueil (ou à titre très exceptionnel).

Une compagnie ne peut assumer la charge financière d'un lieu d'accueil (entretien, sécurité, chauffage, administration, assurances et éventuellement achat de représentations) que si elle dispose d'une subvention suffisante qui tient compte inévitablement de l'existence du lieu. A Paris notamment, quelques compagnies prestigieuses animent des théâtres qui sont devenus également des lieux de diffusion (La Tempête, les Bouffes du Nord...) et qui conservent leur identité propre du fait de la renommée de la compagnie qui y réside. Partout en France, s'ouvrent depuis quelques années des lieux que les compagnies choisissent d'animer en présentant leurs spectacles et en proposant des accueils. Ce choix audacieux correspond, pour elles, à une nécessité de retrouver des théâtres ouverts sur la cité alors que pourtant, un vaste réseau de salles destinées à la diffusion maille désormais une grande partie du territoire. Les compagnies espèrent réaliser dans ces théâtres (comme l'association "lieux dits" qui regroupe des compagnies d'Ile-de-France dont certaines disposent de lieux) un autre travail que celui qui est accompli ailleurs.

Reste à savoir comment les tutelles publiques, qui souvent aident ces initiatives (comme Thécif² pour "lieux dits"), peuvent justifier la nécessité de ces nouveaux lieux alors qu'existent déjà des établissements dotés et mieux équipés que les compagnies pour créer et diffuser des spectacles. Le problème de Robert Cantarella à Marseille est de cet ordre : tenter avec sa compagnie et celle de Claude Sauze de se lancer dans l'aventure d'un lieu qui, sans être un Centre Dramatique National, en assumerait toutes les charges... mieux que ne le fait peut-être un CDN (voir entretien 9 en annexes p.3-110). En somme, alors que le directeur de compagnie n'est par définition jamais nommé, offrir les moyens à une compagnie d'animer un lieu, c'est un peu le nommer sans le nommer à la tête d'un établissement spécifique. Le risque est évidemment pour les tutelles de discréditer les autres établissements publics et par là, leurs propres choix.

2.3.1.3. théâtre national, CDN et scène nationale

5 Théâtres Nationaux, 27 Centres Dramatiques Nationaux, 6 Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse, 9 Centres Dramatiques Régionaux et 64 scènes nationales forment un ensemble d'établissements aux statuts divers financés par les collectivités publiques et ayant pour mission de créer et de diffuser des spectacles de théâtre. Deux structures spécifiques - Théâtre Ouvert, Centre National de Création ainsi

1. Il peut s'agir d'une salle municipale prêtée dans le cadre d'une convention, surtout si la compagnie est une association.

2. Thécif (THEâtre et Cinéma en Ile-de-France) est un organisme créé et financé par la région Ile-de-France pour développer une politique d'aide à la création et à la diffusion théâtrales et cinématographiques.

que La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, Centre National des Écritures du Spectacle - sont habituellement adjoints à ce chœur.

Sans entrer dans le détail et l'histoire de ce réseau dans le réseau, maintes fois décrits par ailleurs¹, il est important d'attirer l'attention sur plusieurs éléments de sa composition (voir en annexes p.2-213 à 2-244 le détail des subventions et les bilans d'activités).

Les cinq Théâtres Nationaux (Comédie-Française, Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre National de la Colline, Théâtre National de Chaillot et Théâtre National de Strasbourg) ont un statut spécifique d'Établissement Public à Caractère Industriel et Commercial et sont donc des institutions à part entière uniquement subventionnées par l'État. Les CDN et établissements assimilés sont en revanche sous l'entière responsabilité juridique de leur directeur qui est alors à la tête d'une société privée (comme il l'est parfois dans une compagnie). Les CDN et les scènes nationales perçoivent, en plus des subventions de l'État des aides conséquentes des collectivités locales.

A quelques variantes près, l'essentiel des missions de ces lieux repose sur trois exigences, historiquement posées par les débuts de la décentralisation : proposer une programmation de haute qualité artistique, décentraliser l'activité théâtrale (sauf pour les Théâtres Nationaux) et démocratiser l'accès au théâtre (voir le contrat de décentralisation des CDN en annexes p.2-221 à 2-228).

« On peut extraire des décrets constitutifs des différents théâtres nationaux que, d'une part, leur mission comporte un volet axé sur « la création » et que d'autre part, ils se doivent de « favoriser l'accès aux valeurs culturelles du public le plus large et le plus diversifié (devant appartenir « à toutes les catégories de la population », précisent les statuts de la Colline et du TNS). On notera cependant que cette deuxième référence commune est curieusement absente de l'objet de la Comédie-Française et de l'Odéon (la première ayant pour charge, à travers la présentation de son répertoire, de « développer la culture nationale et [d']affiner le goût par des spectacles de qualité », le second se devant de « favoriser le progrès de l'esthétique théâtrale nationale et mondiale »). Quant au contrat de décentralisation type passé entre l'État et les CDN, il insiste sur la nécessité de diffusion des œuvres produites (notamment dans la « zone d'influence » du centre) et sur la production d'œuvres d'auteurs contemporains. »²

De telles missions, qui suscitent bien des interrogations, feront l'objet ultérieurement d'une étude approfondie. L'essentiel est à présent de constater que les moyens qui leur sont alloués sont, comme pour les compagnies, extrêmement hiérarchisés. Alors que les cinq Théâtres Nationaux et les 44 CDN et assimilés reçoivent pour chacune des deux catégories environ un quart des subventions de la DTS, moins de 20% sont attribués aux 64 scènes nationales.

A l'intérieur même des Théâtres Nationaux, la disparité est importante : En 1996, pendant que la Comédie-Française, en 1996, percevait 125,4 millions de francs, le Théâtre National de Chaillot en recevait 61,1, l'Odéon 51,8, le TNS 45,9 et la Colline 37,6... (Voir en annexes p.2-218) Même chose pour les CDN : l'échelle en 1996 allait de 32,117 millions pour le Théâtre National de Bretagne à 6,715 millions pour les Fédérés à Montluçon (toutes subventions confondues. Voir en annexes p.2-235). Quant aux scènes nationales, elles se répartissent dans une fourchette encore

1. Voir par exemple Raymonde Temkine, *Le Théâtre en l'état*, Théâtrales, 1992, p.115 à 148 ou Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince*, Plon, 1992, p.116 à 125. Pour l'histoire du théâtre public, se reporter aux 4 tomes de *La Décentralisation théâtrale*, sous la direction de Robert Abirached, Actes Sud-Papiers (Cahiers Théâtre/Education n°5,6,8 et 9), 1992, 1993, 1994, 1995.

2. Denis Carot, « Quand l'État oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.69

plus large avec, pour les prévisions de 1997, 30,476 millions de francs pour la MC 93 de Bobigny et 3,48 millions de francs pour la scène nationale de Bar-le-Duc.

Dans ce vaste ensemble hétéroclite dans lesquels les Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse (spécialisés dans les représentations "jeune public") et les Centres Dramatiques Régionaux font figure de parents pauvres, circulent des œuvres qui sont censées représenter le fleuron de la création française et internationale.

Alors que les directeurs ou administrateurs des Théâtres Nationaux sont nommés par le Président de la République sur proposition du Premier ministre, les directeurs de CDN et scènes nationales sont nommés par le ministre de la Culture après consultation des tutelles locales concernées. Si les directeurs des Théâtres Nationaux et des CDN sont des metteurs en scène (à quelques exceptions près), les directeurs des scènes nationales sont en très grande majorité des gestionnaires de la culture ou pour employer un mot de Lucien Attoun, des « intendants ». Cette différence tient essentiellement au fait que les Théâtres Nationaux et les CDN ont des missions de création et de diffusion (sauf la Comédie-Française qui produit tous ses spectacles) tandis que les scènes nationales ont essentiellement pour vocation de diffuser des représentations théâtrales (et d'autres spectacles vivants) créées soit par des compagnies, soit par des CDN. Mais, depuis la création en 1990 de ce label regroupant les anciennes Maisons de la Culture et les anciens Centres d'Action Culturelle, la coproduction est devenue l'une de leurs activités favorites.

Des stratégies, sur lesquelles il faudra revenir, ont en effet été développées par les directeurs afin de proposer la meilleure programmation possible en associant plusieurs structures pour réaliser des opérations communes appelées "co-productions". Evitant de n'être que des acheteurs de représentations auprès des compagnies ou des CDN, en solidarisant leurs investissements, les établissements ont trouvé une solution pour répartir les risques et ainsi les minimiser pour chaque structure sur chaque opération. La procédure assure par ailleurs aux spectacles une vie plus longue (et un meilleur impact médiatique) grâce à la circulation induite par ce mode de financement croisé.

« Des institutions toutes nanties additionnent leurs moyens pour produire en commun un "événement théâtral" du type décrit par Monique Barbaroux. Les théâtres qui dans ce cas apportent de l'argent sans participer eux-mêmes à la création artistique payent les représentations plus cher que s'ils n'étaient pas coproducteurs ; en fait, ils achètent le droit d'être sur l'affiche d'un spectacle dont on va parler : ils achètent un effet d'image, qui renforcera la notoriété du théâtre, auprès de son public certes, mais surtout auprès des médias, donc des financeurs... avec l'espoir d'une augmentation des subventions. Le système de la coproduction n'a alors pas pour objet, comme dans le cas du cinéma, des gains en commun ; mais il constitue une forme d'investissement. »¹

Pierre-Etienne Heymann voit dans le succès de la formule "coproduction" le signe d'un accroissement de l'importance de l'image. Or, l'image d'un lieu est plutôt travaillée de cette façon à destination des médias qui, seuls, sont vraiment attentifs aux dessous de la naissance d'un spectacle. Si le public y reste relativement indifférent, les spécialistes, eux, se forgent une idée préalable du spectacle en jugeant par avance le projet grâce à la notoriété des coproducteurs. Plus un spectacle collectionne de

¹ Pierre-Etienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.65

noms de grandes structures, plus il est remarquable, et meilleur est l'a priori...

2.3.1.4. théâtre missionné

Récemment, le ministère de la Culture a choisi de distinguer d'autres lieux déjà existants en leur attribuant un nouveau label : celui de théâtre missionné. Ils sont au nombre de 31 (excepté Verdun actuellement en litige) et relèvent d'histoires très diverses. Difficile aujourd'hui de se faire une opinion sur cet ensemble disparate, au statut et au subventionnement divers (certains n'étant toujours pas subventionnés par l'Etat).¹

Il faut considérer cette distinction comme une reconnaissance du travail accompli ici ou là par les collectivités locales puisque, depuis les lois de décentralisation de 1982 et 1983, ces dernières ont massivement investi dans le domaine culturel. Pourtant, il est difficile d'imaginer une cohérence dans le choix des lieux dès qu'une rapide comparaison des moyens offerts fait apparaître que, pour 1997, les prévisions annonçaient 50 000 F de subventions au Théâtre d'Auxerre et 1,27 million de francs au Quartz de Brest... Comment pourraient-ils accomplir dans ces conditions le même travail, avoir les mêmes objectifs ? Qu'est-ce qui peut relier deux lieux aussi différents ? Leur seul point commun, hormis ce label, est d'avoir existé grâce à la volonté des collectivités locales et d'être (parfois symboliquement seulement) soutenus par l'Etat.

Après les coproductions, ce nouveau label est un signe de plus de l'importance de l'image. Peu importe que l'Etat ne subventionne pas un lieu, l'essentiel est qu'il apporte sa caution. Inutile de préciser que le spectateur moyen, lui, se moque éperdument de ce label de théâtre missionné : l'essentiel d'une structure, pour lui, ce sont les spectacles qu'il y voit, le bâtiment qui les abrite et l'accueil qui lui est réservé. En revanche, la caution de l'Etat impressionne les médias forcément soucieux de l'organisation institutionnelle.

2.3.1.5. autre lieu

Depuis longtemps, les villes se sont dotées d'équipements culturels destinés à recevoir des spectacles vivants. Ce mouvement, historiquement très important sous le Second Empire et sous la Troisième République, a retrouvé une réelle ampleur ces quinze dernières années sous l'impulsion des nouvelles prérogatives des autorités territoriales. Il existe ainsi une multitude de lieux qui, sans être des espaces de création, programment des saisons théâtrales alimentées par les créations des compagnies ou celles des CDN. Ces lieux, en général, offrent (comme les scènes nationales et les théâtres missionnés) toutes sortes de types de spectacles, des variétés à l'Opéra.

Ils relèvent de statuts variés les liant assez directement à la tutelle publique : Théâtres en régie directe (autorité directe du pouvoir local), Théâtres en régie municipale (personne morale de droit public de même nature qu'un établissement public géré par un conseil d'administration), Groupements d'intérêt public à vocation culturelle (personne morale ayant

¹. Voir Eric Fourreau, « Théâtres missionnés : un label en manque de lisibilité » in *La Scène*, n°6, septembre 1997, p.64-65

la qualité d'établissement public et associant des personnes physiques de droit privé). D'autres établissements semi-privés répondent au statut juridique de Société d'économie mixte locale. Il s'agit alors de sociétés commerciales de droit privé permettant d'associer des personnes morales de droit public à des personnes morales ou physiques de droit privé. Les objectifs de ces structures sont, eux, beaucoup plus clairement commerciaux même si la collectivité locale doit y être majoritairement actionnaire.

Des centres culturels très actifs, proches des compagnies locales et développant un véritable travail de sensibilisation auprès de la population (et notamment des jeunes) aux "garages" commerciaux, se côtoient dans cette catégorie. Incontestablement, tous ces lieux forment aujourd'hui le véritable support de travail pour les compagnies qui ont souvent beaucoup de mal à entrer dans le cercle très fermé des scènes nationales et CDN.

Il faut insister sur l'engagement important consenti par quelques collectivités locales (régions, départements ou villes dont certaines se sont dotées de puissants instruments de développement culturel comme par exemple l'Ile-de-France avec Thécif, la Bretagne avec le GACO¹, la Normandie avec l'ODIA², l'Aquitaine avec l'OARA³, la Gironde avec l'Iddac⁴) qui, depuis moins d'une dizaine d'années ont choisi de travailler en profondeur, sur le terrain, au plus près de la population et des artistes, en donnant les moyens à de jeunes compagnies de passer le cap des premières années, en favorisant les expériences audacieuses de création. Mais tout ce travail local reste souvent inconnu sur le plan national car, par définition, il intéresse essentiellement les habitants et les artistes d'un territoire réduit. Du reste, la tentation est grande pour les directeurs de renoncer à ce labeur souterrain et de préférer le prestige et la médiatisation.

2.3.1.6. festivals

Dernière structure du théâtre public, le festival reste un peu à part grâce à son activité saisonnière. Mythifié dans la conscience populaire par le Festival d'Avignon inauguré en 1947 par la première *Semaine d'art* organisée par Jean Vilar, l'idée du festival repose sur un constat : le public qui manque d'informations ne peut pas passer à côté d'un ensemble de manifestations qui mobilise pendant un temps court une partie substantielle de la population. Le Festival a coutume aujourd'hui d'investir les lieux historiques mais il peut séjourner ponctuellement dans les théâtres habituellement animés par d'autres structures. Fleurissant l'été pendant les vacances, les festivals remportent un grand succès en France et prouvent qu'une densité d'information et de manifestations permet de trouver une popularité que le théâtre ne trouve pas ordinairement.⁵

L'effervescence, le foisonnement, s'ils sont un avantage, cachent aussi leurs désagréments : un trop-plein de théâtre crée parfois un sentiment d'opulence ridicule alors que, en dehors de cette affluence de spectacles, le théâtre reste au quotidien quasiment absent de la région d'implantation.

1. GACO : Groupement d'Action Culturelle de l'Ouest (actuellement dirigé par René Lafite).
 2. ODIA : Office de Diffusion et d'Information Artistique de Normandie (actuellement dirigé par François Duval). Le GACO, l'ODIA et Thécif se sont unis pour éditer *Bruits de saison*, plaquette d'information commune.
 3. OARA : Office Artistique de la Région Aquitaine (actuellement dirigé par Serge Trouillet, l'OARA est un théâtre missionné).
 4. Iddac : Institut Départemental de développement Artistique et Culturel (actuellement dirigé par Sylvain Gautier).
 5. Voir Nicole Lang, *Les Publics du Festival d'Avignon*, La Documentation française, 1982, 253 p. (voir notamment l'entretien p.167 à 170).

Nombre de festivals tentent ainsi progressivement, de développer des activités (notamment de sensibilisation) tout au long de l'année pour éviter cette sensation de déséquilibre fâcheux.

Comme pour les compagnies, les Théâtres Nationaux, les CDN, les scènes nationales, les théâtres missionnés, la hiérarchie régit la ventilation des subventions des festivals. Plus que dans n'importe quelle autre catégorie, la fourchette de financement est étonnante. Mais si elle trouve son explication dans l'histoire de chacune de ces manifestations (et particulièrement dans l'ancienneté de certaines), il n'en reste pas moins que la répartition des subventions de la DTS et des DRAC laisse songeur : lorsque le Festival d'Avignon reçoit 11,12 millions de francs en 1996, un festival passionnant comme la Mousson d'été ne perçoit que 200 000 F (voir en annexes p.2-247 et 2-248). La carte des 24 festivals les plus subventionnés par l'Etat est à cet égard extrêmement frappante (voir en annexes p.2-250) d'autant que la participation des collectivités locales est en général proportionnelle¹ à celle de la DTS et renforce ainsi la disparité (voir en annexes p.2-251).

Il est difficile dans ces conditions de penser que toutes ces manifestations ont les mêmes ambitions. Néanmoins, la plupart des festivals opte pour la création même si la diffusion reste majoritaire dans les programmations proposées (sauf à Avignon et au Festival d'Automne à Paris).

2.3.1.7. théâtre privé

Pour clore ce tour d'horizon des structures de théâtres que peuvent diriger des artistes ou des animateurs-gestionnaires, il convient d'évoquer les théâtres privés qui, essentiellement regroupés à Paris, représentent une part considérable des spectacles donnés en France. L'essentiel toutefois des problèmes de cette catégorie sera abordé dans le cadre de l'étude des producteurs privés.

Si le directeur de théâtre public se doit de veiller à la fréquentation de sa structure, le directeur de théâtre privé, engagé par un producteur ou un propriétaire, n'a qu'une seule voie à suivre : le succès, seul capable de collecter suffisamment de recettes pour amortir une production. Les coûts au théâtre se décomposant en coûts fixes de production et en coûts variables d'exploitation proportionnels au nombre de représentations, l'objectif du théâtre privé est d'amortir l'ensemble des coûts en jouant un spectacle suffisamment longtemps pour qu'il devienne bénéficiaire (voir en annexes p.2-59). Dans le théâtre public, la notion de rentabilité existe mais celle-ci n'est jamais atteinte : les recettes étant plus faibles que dans le privé (prix plus bas) et ne parvenant pas à amortir les coûts d'exploitation de chaque représentation, plus le nombre de représentations augmente, plus le déficit augmente. Pour les compagnies, seule la vente de leurs spectacles (prix plus élevé que les recettes potentielles) leur permet d'amortir une partie des investissements, la subvention amortissant le reste du déficit.

Même si les situations et les activités des théâtres privés (à propos desquels il faudra préciser ultérieurement l'ambiguïté de cet adjectif abusif) sont très diverses, notamment dans la programmation, le souci essentiel est de s'attirer un public malgré des prix élevés. Si dans le théâtre public, se

¹ Sauf dans les cas du Festival d'Automne et du Festival d'Avignon, la part de l'Etat ne dépasse que rarement le tiers des subventions totales, les festivals les plus subventionnés par les collectivités locales étant ceux les plus subventionnés par l'Etat.

sont développées depuis longtemps des stratégies de fidélisation (abonnement), le théâtre privé reste très dépendant de l'accueil réservé aux premières représentations et se tourne massivement vers les vedettes pour s'assurer une attractivité suffisante.

Pour pallier cet assujettissement au star-system, Michel Fagadau a imaginé conquérir le public du Studio et de la Comédie des Champs-Élysées en appliquant la formule de l'abonnement et en développant l'accueil de ses deux théâtres : « Nous devons multiplier les échanges avec le public, mieux le connaître pour le fidéliser. » Jean-Marc Clavier note dans l'article qu'il lui consacre que

« Plusieurs formules sont proposées, pour les cinq spectacles qui composent la saison des deux salles de l'avenue Montaigne. Cela correspond à un prix des places entre 100 et 150 francs. Outre la qualité de la programmation, Michel Fagadau et son équipe veulent mettre l'accent sur l'accueil. Ainsi, leur restaurant restera ouvert après les représentations, et les spectateurs pourront y croiser les acteurs. Michel Fagadau se donne maintenant quelques mois pour constater si le succès des abonnements traduit la volonté des spectateurs de se sentir comme chez eux au Studio et à la Comédie des Champs-Élysées, si sa volonté d'instaurer une autre conception du théâtre privé séduit et a obtenu un écho suffisant. »¹

La grande force du théâtre privé, c'est de pouvoir, lorsque le succès est au rendez-vous, donner une très longue série de représentations qui permet au spectacle de rencontrer un public, aux coûts de production et aux coûts d'exploitation de s'amortir, et au spectacle de mûrir (au risque parfois de s'épuiser). Nombre de directeurs de compagnies se plaignent de ne pouvoir travailler sur la longueur dans le cadre du théâtre public, de ne pouvoir ainsi approfondir avec les acteurs une œuvre qui n'a en général pas le temps d'y trouver son rythme propre.

Pour les auteurs également, la frustration, dont témoigne par exemple Yasmina Reza², devant la brièveté des séries de représentations du théâtre public, les conduit souvent à s'interroger sur l'opportunité de faire jouer leurs pièces dans le théâtre privé. D'autant que, contrairement à ce qui est parfois soutenu, le théâtre privé crée beaucoup de textes inédits, beaucoup plus peut-être proportionnellement que le théâtre public. Par ailleurs, les directeurs de théâtres privés étant aux aguets de la pièce à succès, les auteurs constatent que si leurs textes ne sont pas toujours lus dans le théâtre public (pas de réponse), les théâtres privés sont en général très prompts à informer les auteurs de leur opinion.

Dans ce paysage varié du théâtre français, une constante apparaît quant aux fonctions des directeurs. Excepté le cas de la direction d'un théâtre privé, le directeur d'une structure de théâtre public (Compagnies, Théâtres Nationaux, Centres Dramatiques Nationaux, scènes nationales, théâtres missionnés, festivals) doit répondre à des missions qui, dans le contexte actuel, sont difficiles à remplir car résultant de la superposition de plusieurs demandes. A la jonction entre l'artiste auquel il doit apporter les moyens nécessaires à sa recherche esthétique (dans la totalité de ses aspects évoqués précédemment), les pouvoirs publics et le public, il doit réussir à les satisfaire tous à la fois quand bien même leurs souhaits seraient contradictoires. Quand s'ajoutent à ce trio la nécessité de séduire également les médias, la tâche du directeur devient extrêmement délicate sinon parfois impossible. (Voir fig.13 page suivante)

¹ . Jean-Marie Clavier, « Studio et Comédie des Champs-Élysées : la carte de l'abonnement » in *Le Journal du théâtre*, n°12, 22 septembre 1997, p.16.

² . *Profession spectateur*, France Culture, 20 décembre 1997

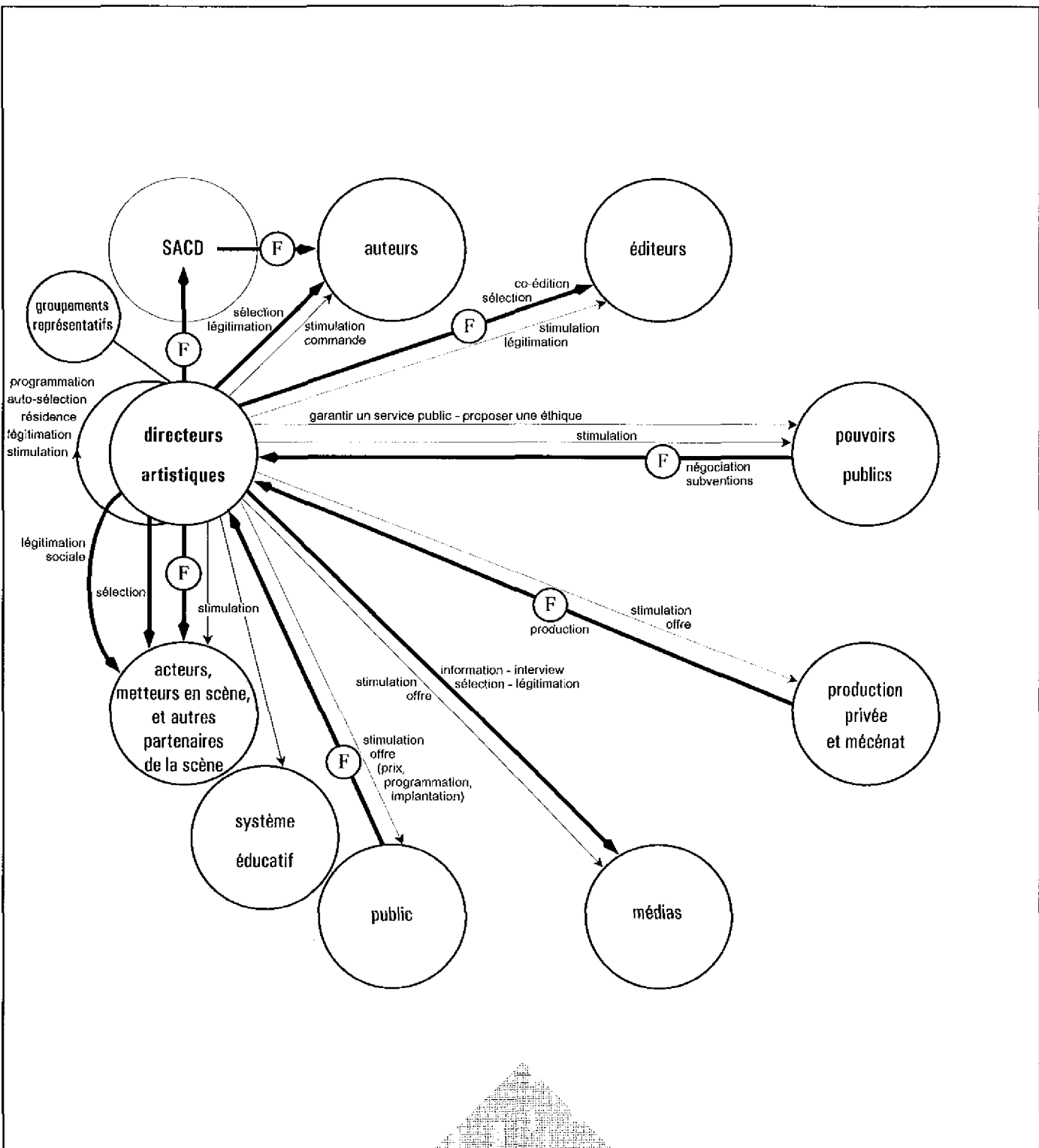


fig. 13 les fonctions des directeurs artistiques

- > influence par une convocation, une œuvre, un discours, un projet (à travers, parfois, la publicité, l'édition ou les médias)
- (F)—> circulation financière
- > acte déterminant (sélection, notoriété...)

de pratiques de la création théâtrale approche réflexive

2.3.2. séduire et identifier

Alors que l'ambition d'un directeur est toujours de servir la création, d'offrir à la cité une activité artistique vivifiante et de justifier l'utilisation de deniers publics, la seule stratégie qui s'impose à lui, dans un contexte de concurrence pour l'obtention de moyens financiers suffisants et d'extrême hiérarchisation des soutiens, est d'entrer dans un jeu de séduction envers les trois partenaires extérieurs à la création, c'est-à-dire les pouvoirs publics, les médias et le public.

Deux séductions opèrent dans la création artistique : la séduction en amont de la représentation qui soutient la vie du spectacle et la séduction en aval qui intervient au moment de la représentation et permet à la compagnie, au metteur en scène, au théâtre, de jouir d'un capital d'attractivité pour l'avenir. C'est la seconde séduction qui permet aux structures de trouver peu à peu leur identité auprès de ceux qui sont amenés - médias, pouvoirs publics, public - à légitimer le travail accompli. Mais les directeurs sont dépendants de l'esthétique dominante qui modèle les goûts et, devant la concurrence, il n'est pas toujours suffisant de retenir l'attention des trois partenaires essentiels auxquels le directeur doit plaire, par le seul intermédiaire de sa programmation.

Au départ de toute aventure, le directeur se voit donc dans l'obligation de veiller à ce qu'une séduction préalable s'opère pour que l'activité du lieu ou de la compagnie gagne les suffrages. Ce sont toujours les premiers temps d'une aventure qui sont les plus délicats à négocier. Lorsque la reconnaissance forge peu à peu une image, le regard porté se charge de cette légitimité publique. L'identité se renforçant (si aucune déception majeure ne vient brouiller l'image), elle influe à mesure sur le jugement porté.

Le cycle de la séduction et de l'identification d'une structure se déroule donc ainsi : séduction des partenaires en amont de la représentation grâce à des stratégies diverses, séduction ensuite des partenaires par la représentation qui identifie progressivement la structure, identification de plus en plus puissante de la structure grâce à la légitimité que lui apportent pouvoirs publics, médias et public, et enfin grâce à l'autorité de l'identité, renforcement de la séduction en amont de la représentation... Ce cycle d'ascension de l'échelle pyramidale de la légitimité répond ainsi parfaitement à la hiérarchisation des catégories imposées par l'État. Presque malgré lui, pour défendre ses ambitions, le directeur est tenu de *faire carrière*. De grimper un à un les échelons. Lorsqu'il est directeur de compagnie, de faire enfler sa subvention et de passer de catégories en catégories, jusqu'à devenir éventuellement directeur d'établissement. Lorsqu'il est gestionnaire d'un de ces établissements, il est tenu également de gravir les marches de l'ascension institutionnelle. A moins de se satisfaire des moyens dont il dispose. Mais la satisfaction est rare dans un secteur où se manifeste toujours le désir de mieux faire. Qui plus est, dans le contexte de concurrence, une place satisfaisante est toujours convoitée par quelqu'un de plus ambitieux et, du coup l'ambition des uns fait la nécessité de l'ambition des autres.

« Leur souci premier est (consciemment ?) de suivre un plan de carrière - car depuis une quinzaine d'années, si l'on n'est pas un artiste, on peut "faire carrière" dans le théâtre public. On peut gravir les degrés d'une hiérarchie de fait, en débutant dans un petit théâtre, puis en accédant à la direction d'établissements de plus en plus importants - c'est à dire de plus en plus nantis -, avec les responsabilités et les avantages matériels qui y sont attachés. Pour être promu au sein de cette cohorte bureaucratique, il n'est surtout pas nécessaire d'être efficace sur le terrain, auprès du public. Par contre il est vital de se distinguer par des faits d'armes médiatiques, tels que monter la production ou accueillir la création d'un spectacle-événement, avec des excursions

de journalistes tous frais payés. Peu importe que le programme du théâtre soit établi prioritairement à l'intention de la chambre d'écho médiatique qui l'amplifiera en direction des représentants des pouvoirs publics et de l'ensemble de la *nomenklatura*, mais surtout pas en pensant au public (qui ne manquera pas, croit-on, d'emboîter le pas de peur de passer pour "provincial"). »¹

2.3.2.1. conquérir le public

La première contrainte pour le directeur est de conquérir un public. Pour permettre à la mécanique ascensionnelle de s'enclencher, le directeur est tenté d'engager des rituels de séduction en amont. Il existe ainsi une vaste palette de stratégies. Certaines d'entre elles s'accordent parfaitement avec une idée du service public mais elles sont en général longues à faire sentir leur effet. D'autres sont moins recommandables mais agissent en général beaucoup plus rapidement.

- travailler sur la sensibilisation et la fidélisation avec des relais dans la population (structures d'enseignement, médias, CE...),
- aller au devant du public (théâtre de rue, théâtre en appartement, happening...),
- travailler le projet artistique au sein même de la population,
- aller au devant de ses désirs en projetant des spectacles qui répondent (marketing) aux goûts les plus répandus,
- travailler sur la promotion (publicité, actions, médias),
- parvenir pour les directeurs de compagnie à intégrer la programmation de lieux disposant d'un public fidèle.

Les trois premières solutions sont directement ancrées dans la population sans concession artistique, la quatrième conduit à renoncer aux ambitions artistiques personnelles, la cinquième suppose des moyens ou une dépendance à l'égard des médias, la sixième une dépendance à l'égard des directeurs de lieux.

2.3.2.2. satisfaire les pouvoirs publics

L'argent public n'est jamais (légalement) distribué sans qu'une utilisation déterminée à l'avance en justifie la nécessité. La subvention appelle toujours la satisfaction d'un service. Comme il sera précisé ultérieurement, pour satisfaire les pouvoirs publics qui ont besoin de la visibilité de leur action, il est nécessaire avant tout d'offrir les signes de ce service rendu, de prouver la réalité de la qualité du travail accompli. Même si des observateurs (inspecteurs, conseillers DRAC, conseillers des collectivités locales, experts) missionnés par les tutelles publiques essaient d'être attentifs à toute la création et à toute la diffusion, le travail est trop gigantesque et la concurrence trop grande pour que la légitimation médiatique ne soit pas nécessaire. Ainsi, chaque directeur veille à constituer un dossier de presse qui prouve la notoriété du lieu ou de la compagnie.

Pour séduire les pouvoirs publics, il est par ailleurs préférable d'avoir du succès auprès du public. C'est la seconde source de justification de l'attribution de subventions. Malgré toutes les critiques artistiques dont font

¹ Pierre-Etienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.69

l'objet les mises en scènes de Robert Hossein, celui-ci continue, à travers sa compagnie, d'être largement subventionné (2,137 millions de francs en 1996 ce qui en fait la 6^e compagnie conventionnée) du fait même de l'extraordinaire popularité de ses productions, résultat d'une stratégie de séduction dont il resterait à déterminer le lien avec la qualité artistique.

De manière plus complexe enfin, il s'agit de séduire les hommes politiques qui la plupart du temps vont peu aux spectacles ou témoignent de goûts parfois assez traditionnels... et surtout de valoriser, à travers le succès, l'image du politique auprès de son électorat.

« Celui à qui le directeur de théâtre doit montrer avec ostentation qu'il en a bien pour son argent est moins le spectateur que le financeur, c'est-à-dire le politique qui a confié de l'argent public à l'artiste pour que celui-ci épanouisse l'image de l'Etat-sponsor ou de la collectivité locale-mécène. »¹

2.3.2.3. convaincre les médias

La conviction des médias, dans ce système, devient indispensable tant pour attirer le public que pour satisfaire les pouvoirs publics. Les directeurs, plutôt que de multiplier les modes d'action pour remplir leur mission ont donc tendance à privilégier la séduction des médias qui permet de construire une légitimité. Mais cette solution présente, dans le contexte médiatique qui sera analysé ultérieurement (voir 3.1. les médias), quelques contraintes. Pour séduire les médias il est ainsi nécessaire de :

- proposer un produit qui soit supposé plaire et être matériellement (géographiquement) accessible à un large public,
- produire une documentation facilement utilisable et attirante,
- bénéficier de la notoriété d'une personnalité (auteur, acteur, metteur en scène vedette) qui, quel que soit l'objet, permet aux médias de trouver leur propre compte promotionnel et labélisant.

Ceci explique que chaque production soit valorisée au moyen de tous les procédés possibles (coproduction, labélisation, vedettariat, recours aux textes connus...). Alors qu'il n'existe pas a priori, dans le théâtre public, de concurrence des spectacles face à la demande (le succès n'est pas absolument nécessaire comme dans le privé), les directeurs entrent dans une autre concurrence : la concurrence du marché médiatique. Il s'agit de convaincre plus vite et mieux les médias que le directeur voisin. Or, les médias sont difficiles à courtiser. Dans cette course effrénée, les efforts déployés sont progressivement devenus tels que certains vont jusqu'à penser qu'ils entraînent des dépenses sans rapport avec une gestion rationnelle. Jean-Marie Pradier rapporte ainsi les réflexions de Claude Semal qui dirige le Théâtre du Chien écrasé en Belgique, où la situation est comparable à celle de la France :

« Comme ses confrères, [le directeur de théâtre] soigne son image : grandes affiches en quadri, petites brochures sur papier couché, quarteron d'attachées de Presse qui traquent jusqu'aux heures pâles de la nuit les six malheureux journalistes qui s'intéressent encore au théâtre dans ce pays. » Rappelant que dans les années 80, un homme politique français avait déjà fait engager des spectateurs professionnels pour remplir la salle d'un meeting, l'auteur de *Odes à ma douche* propose deux « solutions efficaces et économiques pour juguler l'érosion du théâtre public » : le théâtre gratuit, et la constitution d'un corps de spectateurs professionnels. Le théâtre gratuit permet



¹ Pierre-Etienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.70

d'économiser sur « la promo [qui] lui pompe 20% de sa subvention annuelle, soit, à quelques milliers de francs près, exactement ce que lui rapportent les recettes propres de sa billetterie. Sauf à considérer que pour son charmant directeur, parler de son théâtre à l'opinion (le théâtre virtuel) est plus important que présenter des pièces à un public (le théâtre réel), la conclusion me semble aller de soi. La chose la plus utile et la plus raisonnable serait de supprimer le budget de promotion et de jouer gratuitement. Le bouche à oreille se chargerait vite de bourrer une salle qui, aujourd'hui, a peine souvent à se remplir. Grâce à quoi, le bar tournant à fond la caisse, nous aurions au final mieux rempli notre fonction culturelle et mieux payé les acteurs avec un budget musclé (modéré) de boissons alcoolisées. » Le poète-humoriste qui note que c'est « d'ailleurs ainsi que fonctionnent les centres culturels au Québec », se livre à un calcul analogue pour observer que les dépenses de promotion pourraient être investies dans le cachet de cinquante spectateurs volontaires et désargentés. »¹

Dans le même ordre d'idées, il faudrait ajouter combien la personnalisation des structures à travers leur directeur est révélatrice d'une conception de l'établissement public que définit Denis Carot :

« Dernier effet de la médiatisation : la personnalisation à outrance du champ culturel et créatif. Ici aussi il serait tentant de faire un parallèle avec la personnalisation de l'action du ministre de la Culture. Sans doute, mais il n'y a pas de répercussion directe entre ces évolutions parallèles. Constatons simplement que mettre en avant la figure de proue de l'institution permet de maximiser sa capacité d'attraction des médias. Ce qui n'est pas gênant en soi. En revanche, il est plus dommageable de constater que la médiatisation du directeur-metteur en scène d'une institution, par exemple, ne sert pas nécessairement au mieux les intérêts de celle-ci. Il n'est pas rare de voir ces responsables d'entreprise utiliser leur position individuelle privilégiée pour favoriser un parcours personnel, leur ascension institutionnelle, quitte à négliger le lieu dont ils ont la charge ou à favoriser des déséquilibres financiers importants dont ils ne supporteront en définitive nullement les conséquences. »²

2.3.2.4. servir la créativité

Les trois précédentes contraintes entraînant le directeur vers une médiatisation et un conformisme artistique prudent, le service à la création devient sinon accessoire, du moins secondaire. Sans trop caricaturer, la philosophie générale du système veut qu'il soit plus important de séduire que de séduire avec un objet valeureux. Le directeur peut toujours se dire que, même en défendant des spectacles peu audacieux esthétiquement, il aura gravi un échelon supplémentaire qui, plus tard, lui permettra de réaliser vraiment ce qu'il souhaite. Il entre dans l'ère du report. Cette mécanique de concession molle n'induit aucun scandale. Elle entretient simplement une inertie, une paresse, une propension à adopter des stratégies efficaces qui érodent les ambitions.

D'où l'affrontement violent qui oppose les artistes aux directeurs-gestionnaires de lieux dans l'attribution des pouvoirs. Nombre de metteurs en scène-directeurs de compagnie, comme Robert Cantarella, sont catégoriquement hostiles à la nomination à la tête des établissements de création et de diffusion de personnalités autres qu'un homme du métier. « Un théâtre se dirige du plateau » aiment à répéter ceux qui pensent que dès qu'un artiste ne dirige pas un théâtre, l'exigence esthétique passe en dernier. Ils considèrent qu'un gestionnaire ne peut pas comprendre l'importance capitale de cette dimension alors que des sirènes plus charmeuses l'attirent vers d'autres rivages. Ils en font une affaire de principe et témoignent là de

1. Jean-Marie Pradier, « Ethique » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.77

2. Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°2, octobre 1993, p.46

l'extrême méfiance des artistes à l'égard de la conciliation nécessaire de toutes les contraintes de la direction d'un lieu.

Sans doute est-il exagéré d'être aussi catégorique. Il s'agit avant tout d'une affaire d'homme, de convictions et non de principe. Un passionné de théâtre peut très bien comprendre cette priorité de la dimension esthétique et faire en sorte que celle-ci détermine l'ensemble de la relation théâtrale. Il peut parfaitement admettre que succomber à une autre stratégie revient à faire le deuil à terme de toute créativité, nul besoin pour faire cette analyse d'être nécessairement sur les planches... A l'inverse, nombre d'artistes ont prouvé ces dernières années qu'il leur importait plus de faire carrière que de privilégier la transcendance de l'art... Le statut d'artiste n'est donc ni suffisant ni nécessaire pour servir la créativité.

Certains artistes s'accommodent même très bien de la direction d'un gestionnaire, estimant que celui-ci les décharge des affres de la conciliation impossible entre toutes les dépendances inventoriées (voir fig.14 page suivante).

« Avec Herbert, nous formons une équipe artistique dans laquelle je n'ai pas de responsabilités ni politiques, ni financières. C'est énorme. Cela me laisse entièrement ma part d'imagination. »¹

Georges Wilson (qui a pourtant dirigé le TNP...) disait bien en 1991 le soulagement que peut représenter pour certains de n'être pas confronté aux concessions inévitables que réclament la diplomatie, la médiatisation et la gestion.

2.3.2.5. concilier les contradictions

Séduire le public, les médias, les pouvoirs publics et servir la création : quatre contraintes en effet souvent contradictoires. Si le public cherche du plaisir (rentabilité affective), les médias, eux, veulent du sensationnel (rentabilité économique), les pouvoirs publics s'attachent à la valorisation de leur image et de leur territoire (rentabilité électorale), et la création, enfin, exige de la recherche, du temps (donc des moyens) et de l'audace (rentabilité esthétique).

Diriger un lieu ou une compagnie, c'est réussir à équilibrer ces quatre éléments contradictoires, plaisir du public, événement médiatique, valorisation politique et dessein esthétique, en sachant que le déséquilibre se produit toujours vers ceux qui légitiment le plus fortement et le plus aisément. A ce jeu de la concurrence entre quatre tendances divergentes, le couple pouvoirs publics-médias est gagnant. Parce que les pouvoirs publics distribuent les subventions et parce que les médias permettent de séduire facilement pouvoirs publics et public.

¹ Georges Wilson in Chantal Boiron, « Georges Herbert et Georges Wilson à l'Œuvre : entretien », *Acteurs*, n°86-87, janvier-février 1991, p.110

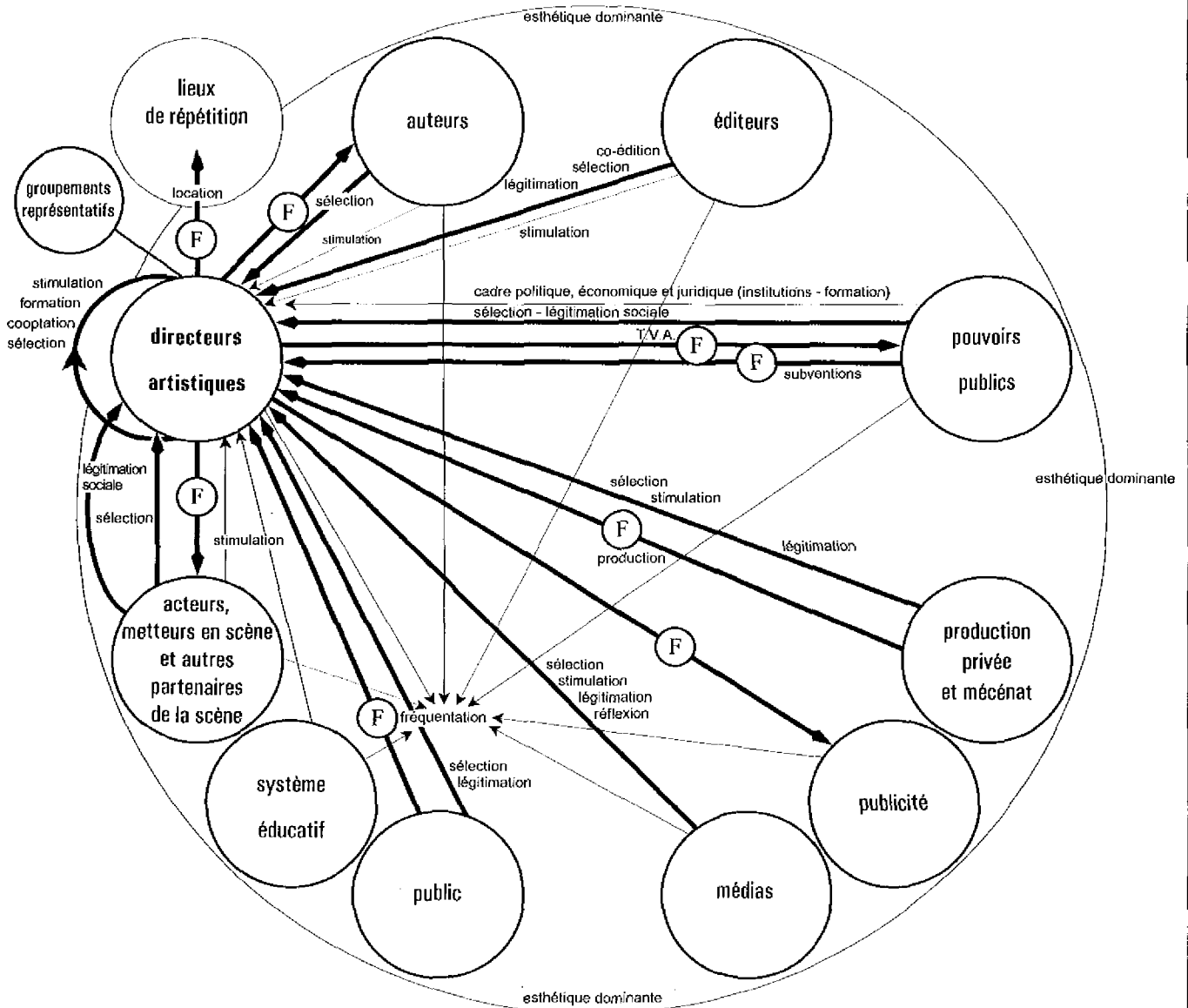


fig. 14 les dépendances des directeurs artistiques

- > influence par stimulation ou construction d'un cadre politique, économique et juridique (essentiellement en provenance des pouvoirs publics)
- (F)—> circulation financière
- > acte déterminant (sélection, notoriété...)

Alors que la recherche esthétique et le public devrait être largement placés à la proue de toute direction dans un système de subventionnement qui est conçu *pour* eux, ce sont deux autres partenaires qui sont privilégiés. Tout simplement, en fait, parce que le directeur ne peut s'en remettre seulement au public. La peur de ne pas plaire *suffisamment* au public pour construire une légitimité, la crainte de ne pas atteindre un seuil de popularité satisfaisant entraîne le directeur à développer d'autres stratégies que celles qui permettraient au théâtre de retrouver un contact avec la population. N'accordant aucune confiance à la pertinence des choix de la population, le directeur renonce à placer le public au cœur de son dispositif.

C'est ainsi qu'il faut entendre la formule de Roland Barthes qui, dans un article intitulé « Pour une définition du théâtre populaire », écrit : « Le théâtre populaire, c'est le théâtre qui fait confiance à l'homme. »¹. Le théâtre qui refuse au spectateur sa confiance est voué à se perdre dans les circonvolutions stériles de la mécanique médiatico-politico-institutionnelle. En croyant concilier les contradictions, en évacuant la dimension sociale et esthétique, le directeur entraîne le théâtre dans une consommation d'image et de produits dont l'art et la cité ne tirent aucun bénéfice.

2.3.2.6. une force de propositions

Depuis une dizaine d'années, des voix s'élèvent pour faire entendre le danger d'un système aussi contraignant. Mais ces prises de parole n'échappent que difficilement aux diatribes moralisantes ou au dégoût affecté qui ne déstabilise en rien les principes de ce nouvel ordre réticulaire. L'essentiel est alors de s'attacher à examiner encore un peu plus des rouages déjà bien apparents pour dégager clairement les responsabilités de tous les partenaires.

La plupart du temps, les médias et les pouvoirs publics sont montrés du doigt par les artistes qui considèrent à juste raison qu'ils contribuent par leur indifférence ou leur lâcheté à aggraver le « malaise »² qui s'est emparé du théâtre public. Les directeurs de théâtres membres du SYNDEAC ont, en particulier multiplié ces dernières années les injonctions à l'adresse de la tutelle publique pour qu'elle clarifie une situation malsaine. Plus intéressantes, car plus concrètes peut-être, sont les propositions de la FédérCies qui, en 14 points, cherchent à redéfinir les missions du service public et à projeter des idées, en proposant notamment une refonte de la ventilation du budget de la DTS et des DRAC en faveur des compagnies, qui, en bas de la pyramide ne parviennent pas à faire valoir le travail parfois remarquable qu'elles réalisent au cœur de la cité.

Le débat entretenu depuis des années autour de la direction du théâtre public, devrait en fait porter sur les rapports de pouvoirs qui se sont introduits au sein même de la communauté des directeurs de compagnies et des directeurs de lieux. En devenant des filtres légitimants grâce à leur pouvoir de diffusion et de production, les directeurs de grandes structures peuvent construire ou défaire le succès d'un metteur en scène. Parce que les compagnies sont dans l'obligation, si elles veulent vivre un peu mieux, de faire

¹ . Roland Barthes, « Pour une définition du théâtre populaire » in *Publi 54*, juillet 1954 repris in *Œuvres complètes* tome 1 : 1942-1965, Seuil, 1993, p.431

² . Voir Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.69

appel aux directeurs de théâtres pour réussir à diffuser leurs spectacles ou à collecter l'argent nécessaire au montage d'un projet, elles sont littéralement sous le joug de la sélection des directeurs. Or, dans un système qui cherche toujours plus de prestige, les petites compagnies ne sont jamais privilégiées. Alors que l'organisation pyramidale était fondée sur la méritocratie, elle repose désormais sur d'autres critères qui paralysent la créativité et favorisent la stratification de la diffusion des œuvres : plusieurs cercles se constituent et s'échangent les produits dans un tournoiement légitimant pour les uns et discriminant pour les autres.

« Si cette pratique n'a rien de répréhensible en soi, elle a néanmoins pour première conséquence fâcheuse de limiter une certaine dynamique créative, en favorisant une stratification du "marché" par grandes catégories d'établissements, les "grosses" structures ayant naturellement tendance (et seules les moyens nécessaires) à coproduire entre elles des projets d'envergure, les moyennes coproduisant avec les moyennes et les petites avec les petites. Par ailleurs, le "marché de la diffusion" stricto sensu, c'est-à-dire les tournées, se rétrécit : lorsqu'on coproduit, on dispose bien évidemment de moins d'argent pour simplement acheter une ou plusieurs représentations d'un spectacle proposé en tournée. Or, comme au cours de ces dernières années, les missions des maisons de la culture, centre d'action culturelle, etc., dont la vocation initiale était de participer précisément à la diffusion des spectacles, se sont élargies à la création, tout en disposant de budgets relativement modestes pour ce faire, ces établissements se voient contraints de se regrouper pour monter des spectacles qu'ils présentent à tour de rôle. Ce qui réduit encore un peu plus les plages de programmation disponibles pour les simples tournées. Ce mouvement de sclérose est artistiquement regrettable mais également dangereux pour la salubrité économique du secteur, dans la mesure où le marché de la diffusion est le seul espace économique où le spectacle vivant ne soit pas exploité à perte. »¹

Comme Denis Carot, Pierre-Etienne Heymann constate ce resserrement du théâtre public, et considère, pour sa part, qu'il s'agit-là d'un signe d'une libéralisation d'un marché pourtant normalement destiné à échapper aux lois de ce type de fonctionnement économique :

« De toute évidence, des entreprises aussi disparates quant à leurs capitaux produisent différemment : elles ne construisent pas les mêmes décors, n'utilisent pas les mêmes appareils d'éclairage, n'engagent pas les mêmes acteurs. Il peut exister autant de différences entre deux spectacles issus du théâtre public qu'entre une Rolls et une 2 CV, entre un ouvrage pour bibliophiles et un livre de poche. Il s'agit peut-être du même "produit", mais l'usage n'en est pas le même. On peut rêver d'effets positifs de cette multiplication de l'offre (par exemple, sur la qualité de ce qui serait proposé au public si tous les spectacles entraient en concurrence). Ce n'est pas le cas : le théâtre public n'alimente pas un marché unique, mais plusieurs marchés distincts, cloisonnés, de la boutique de luxe au magasin populaire à prix cassés. Chacun s'approvisionne prioritairement au sein de sa caste ; ce qui exclut l'hypothèse d'une redistribution régulatrice (les théâtres riches achetant cher les spectacles des compagnies pauvres). Le théâtre public reproduit la société qui le secrète, en constituant lui-même une micro-société duale, avec ses riches et ses miséreux, ses entreprises florissantes et ses PME précaires.»²

Mais le plus douloureux pour les compagnies, ajoute Pierre-Etienne Heymann, est que cette stratification du marché se développe nécessairement à leurs dépens :

« A partir de 1968, se sont créées des "compagnies indépendantes", sous l'impulsion de jeunes artistes qui ne souhaitaient pas travailler au sein des institutions (ou ne pouvaient pas y trouver leur place). Au fil des années, ces compagnies, toujours plus nombreuses, et souvent sans implantation, ont accédé à un statut semi-public en étant elles-mêmes subventionnées chichement par l'Etat et les collectivités locales ; elles ont évidemment cherché à exploiter leurs spectacles en les "vendant" aux théâtres

1. Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.72

2. Pierre-Etienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.64

publics. La multiplication simultanée de l'offre et de la demande de spectacles a fait naître un véritable marché, avec des "produits" de plus en plus différenciés - et bien sûr des coûts de plus en plus disparates. En une dizaine d'années, on est passé d'une économie quasiment de troc, ou d'échange de services, à une économie de marché. »¹

Et plus loin :

« Bien évidemment, l'achat de ce type de spectacles grève lourdement le budget d'accueil des théâtres. Les établissements de dimension moyenne ou réduite doivent donc compléter leur programmation avec des spectacles bon marché, proposés par les compagnies. L'offre étant bien supérieure à la demande (plusieurs centaines de spectacles sont en concurrence), les compagnies peu subventionnées (donc déjà pauvres) sont contraintes à serrer leurs prix dans l'espoir d'être achetées par les théâtres institutionnels, et pour cela à diminuer des salaires déjà dérisoires (le lieu exemplaire de cette autoexploitation est le Festival d'Avignon *off*). Les théâtres publics trouvent intérêt à avoir sous la main un secteur pauvre inorganisé - souvent baptisé "vivier"! - au sein duquel ils peuvent « faire leur marché » avec le meilleur rapport qualité/prix. »²

Alors que la conciliation était déjà très difficile entre les exigences de la création, du public, des médias et des pouvoirs publics, ce processus de légitimation interne aux artistes de la scène rend la tâche du directeur de compagnie prodigieusement complexe.

■ ■ ■ ■ ■

Sur la scène, l'acteur semble bien frêle, coincé qu'il est entre les visages schizophréniques d'un metteur en scène-directeur qui doit concilier son dessein esthétique et les réalités économiques, médiatiques, politiques et sociales. A moins d'être devenu, grâce aux médias, une vedette, l'acteur a des raisons parfois de se sentir perdu au milieu des contradictions irréductibles qui fondent l'existence du théâtre dans la cité.

L'enjeu esthétique trouve peut-être là une raison supplémentaire de sa légitime mais gênante suprématie : la théâtralité reposant sur la relation et sur la recherche en abîme de la vérité comme expérience du vide, elle semble n'avoir qu'à se pencher sur elle-même pour trouver un terrain de cristallisation. Le réseau théâtral donne parfois l'impression d'être lui-même un grand théâtre dans lequel chaque partenaire cherche en vain la juste position dans une étrange spirale aspirante.

« Tout ne s'est-il pas passé comme si le corps social tout entier avait été mû par une machinerie irrépressible dont personne, à gauche ou à droite, n'a réussi à contrôler le mouvement ? »³

■ ■ ■ ■ ■

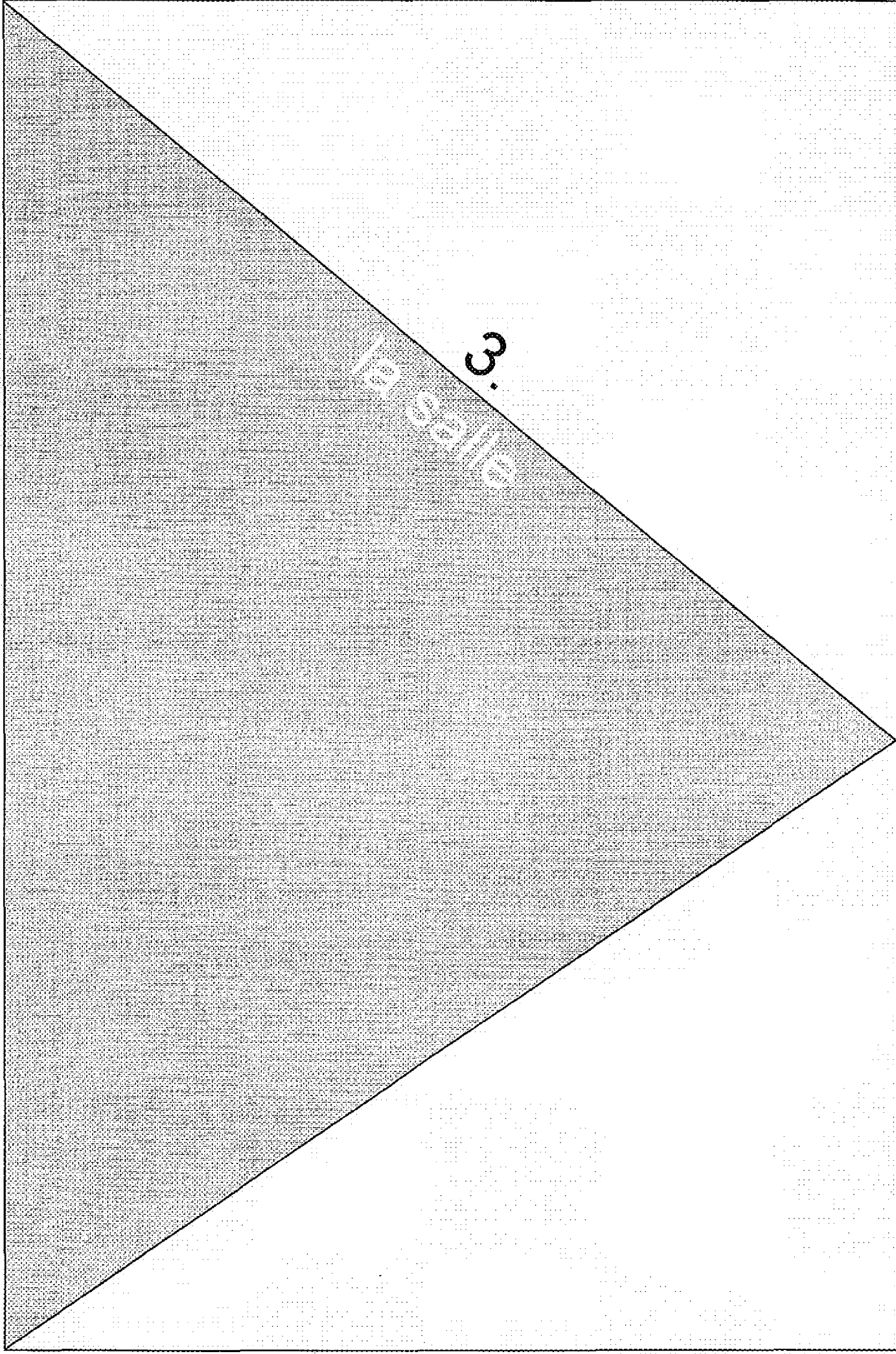
1. Pierre-Etienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n° 134, mars-avril 1997, p.64

2. Pierre-Etienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n° 134, mars-avril 1997, p.65

3. Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince*, Plon, 1992, p.42

Robert Abirached, décrit là une vis sans fin, quelque chose comme la quête impossible d'une solution que tout le monde connaît mais que personne ne parvient à formuler. Un circuit qui tourne à vide en écartant l'essence de son existence au profit de considérations médiatiques et politiques. Claude Régy écrit dans Espaces perdus : « L'homme est à la fois mis en valeur et perdu dans le vide. »¹ Il y formule un des principes esthétiques de son théâtre tragique. Parfois, le réseau du théâtre semble tout droit sorti d'un spectacle de Claude Régy.

¹ . Claude Régy, Espaces perdus. Plon, 1991, p.104



3.

la salle

3. la salle

Une fois la représentation finie, le public reprend la parole : il applaudit. Qu'applaudit-il ? Ce qui vient d'avoir lieu. Qui applaudit-il ? Les acteurs. [...] Les acteurs ne sont déjà plus ce qu'ils étaient, à savoir des personnages, mais ils ne sont pas redevenus complètement des hommes et des femmes comme vous et moi : leurs vêtements, leur maquillage, voire leurs masques, témoignent de ce qu'ils furent ou de ce qu'ils firent. Quant à nous, spectateurs, nous demeurons, peu ou prou, captifs du spectacle : les applaudissements nous délivrent peut-être de la fascination, mais ils constituent aussi une sorte de travail de deuil : il s'agit sinon de faire durer ce qui a eu lieu, du moins de le prolonger sur un autre monde, dans la cordialité ou l'effusion des remerciements.

Bernard Dort, "La Pratique du spectateur 7 : le dernier moment", Cahiers de la Comédie-Française, n°9, automne 1993, p.121 et 124

3.1 les médias
3.2 le public

spectateur en alerte

L'existence de l'objet théâtral ne se justifie que par la rencontre avec un regard¹. Le théâtre n'existe que dans le partage des apparences, que dans le recueillement des signes multiples qui fondent sa matérialité. Et dès lors qu'un autre s'empare dans l'instant de la représentation de cet affleurement concret, il intègre dans son étant la présence rémanente de la création. Il reçoit en action, s'approprie dans la perception agissante ce qui lui était étranger. Nul ne sait, en dehors de lui, ce qu'il retient, ce qu'il fabrique de cet événement. L'expérience de spectateur met en jeu des idiosyncrasies.

Selon les esthétiques défendues par les metteurs en scène, la place du spectateur, à partir de cette individuation, peut être différemment envisagée. La conception même du rôle du spectateur est un élément déterminant de la pensée du théâtre. Même s'il ne s'agit jamais de contrôler sa réaction, de maîtriser son expérience, le metteur en scène construit toujours un rapport au spectateur qui a pour objectif de le situer d'une certaine manière, de le faire entrer selon certaines conditions dans la représentation. C'est ce qui a déjà été développé sous la terminologie de prospection esthétique et de définition du cadre de création.

Tous cherchent l'activation du spectateur mais, si, pour les uns, cette activation passe par une activité physique - ou au moins une excitation politique qui présage une excitation physique - et par une transgression de la frontière spectacle-spectateur de telle sorte que le spectacle s'efface au bénéfice d'une grande fête égalitaire et fraternelle, pour les autres, cette activation passe par la création mentale d'un imaginaire qui, grâce aux vertus spécifiques de l'exacerbation de la spectacularité, privilégie une introspection métaphysique. D'un côté la mise en jeu du corps du spectateur et la recherche d'une similitude d'action entre acteurs et spectateurs et de l'autre la mise en jeu de l'esprit du spectateur et l'affirmation d'une différence d'action entre acteurs et spectateurs. D'un côté une frontière perméable, symbole d'une communautarité retrouvée, de l'autre une barrière infran-

■ ■ ■ ■

¹ . Même si, par simplification abusive, ce sont les verbes (et leurs dérivés) regarder ou voir qui sont utilisés, il s'agit toujours d'examiner l'expérience du spectateur dans sa totalité. Sa mise en contact n'est évidemment pas seulement visuelle, elle est aussi auditive, olfactive, spirituelle, idéologique, sensitive, émotionnelle... Il n'existe probablement pas de vocable pour recouvrir l'ensemble de cet événement. Si le mot recevoir ne rend pas compte de la part active du spectateur, le mot assister pourrait sembler-t-il mieux convenir mais il ne traduit guère l'aspect spécifique de l'attention de chaque spectateur. Le mot assister est plutôt mou, globalisant alors qu'au contraire le regard suggère que chaque vie de spectateur est unique. Chacun regarde avec ses propres yeux, sa propre histoire, sa propre personnalité. Cette insatisfaction terminologique conduit à accepter d'utiliser le mot regard dans un sens polycognitif et non en le circonscrivant au domaine visuel.

chissable dont le passage mental impose la construction d'une dialectique vérité-mensonge, être-non-être.

En s'arrêtant sur la place du spectateur dans la création théâtrale, le débat rebondit inévitablement sur la vieille querelle du spectacle qui remonte à Platon et Aristote, mais qui a trouvé, ces trente dernières années, de nouvelles raisons de se réveiller. S'interroger sur la situation du spectateur, sur ses fonctions et ses contraintes, c'est forcément en premier lieu, sur le plan esthétique, revenir sur la puissance du spectacle, sur ses vertus et ses dangers. Sur son impact. Sur le sens même de l'acte de représenter.

Lorsque Guy Debord publie en 1967 La Société du spectacle, il s'en prend à cette terrible maladie qui consiste à transformer le réel en réalité mise en scène, en jeu de symboles destiné à répandre une idéologie. Il fustige un endoctrinement plus ou moins discret que la spectacularité de l'existence des pouvoirs organise habilement. Par exemple, dans le cinquième chapitre « Temps et histoire », sur l'écriture comme alliée métaphorique du pouvoir politique :

« 131. La naissance du pouvoir politique, qui paraît être en relation avec les grandes révolutions de la technique, comme la fonte du fer, au seuil d'une période qui ne connaîtra plus de bouleversement en profondeur jusqu'à l'apparition de l'industrie, est aussi le moment qui commence à dissoudre les liens de la consanguinité. Dès lors la succession des générations sort de la sphère du pur cyclique naturel pour devenir événement orienté, succession de pouvoirs. Le temps irréversible est le temps de celui qui règne ; et les dynasties sont sa première mesure. L'écriture est son arme. Dans l'écriture, le langage atteint sa pleine réalité indépendante de médiation entre les consciences. Mais cette indépendance est identique à l'indépendance générale du pouvoir séparé, comme médiation qui constitue la société. Avec l'écriture apparaît une conscience qui n'est plus portée et transmise dans la relation immédiate des vivants : une *mémoire impersonnelle*, qui est celle de l'administration de la société. « Les écrits sont les pensées de l'Etat ; les archives sa mémoire » (Novalis). »¹

Guy Debord stigmatise dans toutes les représentations, leur force aliénante - les représentations sont idéologiques - et le rapt d'une partie du réel - les représentations sont un écran construit par les dominants pour soustraire le monde aux dominés, pour leur interdire d'avoir prise sur lui. « *La séparation* est l'alpha et l'oméga du spectacle. »² Le philosophe pose l'ordre des rapports sociaux modernes comme le résultat d'une mise en scène qui inféode le peuple aux pouvoirs.

« 1. Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. »³

Plus rien n'est donc vécu directement, tout passe par un filtre qui interdit une relation sensible, qui interdit d'être en intelligence avec le monde. Être spectateur, c'est être privé d'une intelligence directe au monde. C'est faire le deuil du brut, de l'original. C'est ériger la copie en modèle, renoncer au contact, à la pureté d'un rapprochement authentique au profit d'une distance que Guy Debord dénonce comme une machination falsificatrice. En gommant le détail, le grain de la réalité, la distance efface la différence au profit d'une homogénéisation lénifiante.

« 3. Le spectacle se présente à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme *instrument d'unification*. En tant que partie de la société, il est expressément le secteur qui concentre tout regard et toute conscience. Du fait même que

1. Guy Debord, La Société du spectacle, Gallimard (Folio 2788), 1992 (1^{re} édition 1967), p.130

2. Guy Debord, La Société du spectacle, Gallimard (Folio 2788), p.27

3. Guy Debord, La Société du spectacle, Gallimard (Folio 2788), p.15

ce secteur est *séparé*, il est le lieu du regard abusé et de la fausse conscience ; et l'unification qu'il accomplit n'est rien d'autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée.

4. Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. »¹

Guy Debord assimile en fait la médiation du spectacle à un intermédiaire déformant et séparant, à une privation idéologiquement construite. Il englobe dans le champ du spectacle toutes les représentations qui se donnent pour transmission de la réalité alors qu'elles sont, selon lui, déformation contrôlée de la réalité. Et plus l'homme croit se rapprocher du monde en fabriquant des médiations qui transmettent, plus il s'en éloigne, plus il épaissit cet écran, plus il déforme son regard, plus il s'aveugle.

« 32. Le spectacle dans la société correspond à une fabrication concrète de l'aliénation. L'expansion économique est principalement l'expansion de cette production industrielle précise. Ce qui croît avec l'économie se mouvant pour elle-même ne peut être que l'aliénation qui était justement dans son noyau originel.

33. L'homme séparé de son produit, de plus en plus puissamment produit lui-même tous les détails de son monde, et ainsi se trouve de plus en plus séparé de son monde. D'autant plus sa vie est maintenant son produit, d'autant plus il est séparé de sa vie. »²

Pire : la seule réalité qu'il est donné de voir, c'est le spectacle du retrait du réel, c'est le spectacle de ce retranchement, de cette séparation. La représentation est devenue l'objet même de sa mise en scène. Le théâtre ne s'intéresse qu'au théâtre, le spectacle ne fait que s'offrir en spectacle dans un narcissisme démultiplicateur élevant l'aliénation à une puissance indéchiffrable.

« 13. Le caractère fondamentalement tautologique du spectacle découle du simple fait que ses moyens sont en même temps son but. Il est le soleil qui ne se couche jamais sur l'empire de la passivité moderne. Il recouvre toute la surface du monde et baigne indéfiniment dans sa propre gloire.

14. La société qui repose sur l'industrie moderne n'est pas fortuitement ou superficiellement spectaculaire, elle est fondamentalement *spectaculiste*. Dans le spectacle, image de l'économie régnante, le but n'est rien, le développement est tout. Le spectacle ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même. [...]

21. A mesure que la nécessité se trouve socialement rêvée, le rêve devient nécessaire. Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil. »³

Cette brillante analyse de Guy Debord est intervenue à un moment de l'histoire durant lequel les idéologies s'affrontaient durement. Chacun affirmait détenir la vérité, les solutions du progrès, la voie du bonheur pour tous. Du reste, les tenants du capitalisme libéral, malgré quelques signes de fatigue d'une doctrine souvent embourbée dans les contradictions de la mondialisation économique, continuent aujourd'hui à tenir le même type de discours. En montrant à quel point l'homme est victime d'un système de représentation qui l'empêche de penser avec justesse, Guy Debord frappait les esprits et renvoyait dos à dos les valeurs et les représentations du capitalisme occidental et du communisme soviétique.

Sa lecture de la structuration des sociétés, largement pertinente, permet aujourd'hui encore de comprendre, plus prosaïquement, les principes de fonctionnement et les dangers de l'univers médiatique qui, parallèlement

1. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard (Folio 2788), p.16

2. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard (Folio 2788), p.32

3. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard (Folio 2788), p.21 et 24-25

aux pouvoirs politiques et économiques, déploie lui aussi une conception du monde. Quelle réplique trouver à cette société du spectacle ? Est-il possible d'échapper à l'aliénation de ces systèmes de représentation construits consciemment et inconsciemment pour orienter la pensée, pour imposer un mode d'être au monde ?

La méfiance aiguë de Guy Debord à l'égard du spectacle l'a conduit à estimer néfastes tous les processus de représentation. Mais que resterait-il de ce monde si l'idée de représenter disparaissait ? Que reste-t-il à vivre après avoir refusé l'idée de représentation ? Se départant de tous les spectacles, Guy Debord s'est définitivement détourné de la réalité sans se donner nécessairement les moyens d'affronter cette situation. Il a refusé d'envisager une autre approche de la représentation qui chercherait non pas à lutter contre l'aliénation mais à s'en défier, non pas à manipuler par la distance mais à l'exhiber pour mieux dénoncer sa présence continue dans le rapport que chaque individu entretient avec son environnement. Lorsque l'homme représente, ce n'est pas toujours - même s'il le fait parfois malgré lui - pour construire un système de pensée aliénant mais aussi pour penser la représentation, pour s'en servir plus que pour en être asservi. Représenter pour penser le représenté non pas comme une « tautologie » mais comme une introspection en action, comme - peut-être - une expérimentation libératrice (car provisoire) de l'aliénation. Là où Guy Debord estime que la représentation est toujours la plus forte, le théâtre, lui, en se donnant comme représentation, en offrant ostensiblement son mensonge, croit qu'il peut se jouer de la représentation pour mieux en comprendre les mécanismes et pour mieux, in fine, s'en détourner.

Lorsque, presque trente ans après, Régis Debray, avec Daniel Bougnoux, répond à Guy Debord dans ses nouveaux Cahiers de médiologie, c'est pour revendiquer, au contraire, les vertus d'un spectacle qui se donne en spectacle, qui s'affiche comme faux et qui, dans cette déclaration liminaire provocante et ambiguë, cherche à troubler les partitions trompeuses que les idéologies aliénantes se plaisent à imposer. Il loue, comme Koltès, les vertus du théâtre qui joue à dire qu'il n'est pas ce qu'il dit qu'il est :

« J'ai toujours un peu détesté le théâtre, parce le théâtre, c'est le contraire de la vie ; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie. »¹

Dans sa belle défense du spectacle, Régis Debray renvoie Guy Debord dans son étroitesse idéologique qui l'empêche de penser que le reflet, s'il est perçu comme reflet et non comme réalité, peut aider à toucher la réalité, à la palper pour de vrai.

« Il serait peut-être temps de se demander si la problématique anti-bourgeoise de l'aliénation n'a pas été une sublimation philosophique de l'avarice bourgeoise. A la prendre au pied de la lettre, tout ce que je projette en l'autre, serait autant que je perds de moi. Il me faudrait donc récupérer dans ma vie pratique la réalité que l'imaginaire du spectacle m'a volée ; entre notre existence et nos images, ce serait un jeu à somme nulle : « plus l'homme contemple, moins il vit ». Idéologie pure. L'expérience sentie, c'est celle-ci : plus nous contemplons, mieux nous vivons. Et comme il n'y a pas plus de communauté immédiate, sans protocoles d'assemblée, que de sujet individuel, sans médiations objectives, ajoutons : moins il y a de spectateurs, moins il y aura de citoyens. Moins il y a de liturgies, moins il y aura de République. »²

¹ . Bernard-Marie Koltès, Un Hangar, à l'ouest (notes) in Roberto Zucco, Editions de Minuit, 1990, p.120

² . Régis Debray, « Pourquoi le spectacle ? » in Les Cahiers de médiologie, n°1, premier semestre 1996, p.10

La représentation, dès lors qu'elle ne cherche pas à tromper mais à re-présenter, c'est-à-dire à donner une présentation en différé, en marge, permet la structuration d'une société qui se pense au lieu de se laisser penser. Et Debray de partir en guerre contre les Debord et autre Platon qui, refusant la représentation, dénie à l'homme de se projeter au-delà de lui-même, au-delà de la rudesse - voire de la barbarie - de la nature qu'il faut bien, un jour, cesser d'aduler comme une virginité originelle perdue :

« Nous étions sans doute trop habitués à référer le symbolique au langage articulé : « au commencement était le Verbe ». Le logocentrisme nous a désappris le corps. Nous croyons spontanément que symboliser, c'est verbaliser. Et si c'était mimer ? Pas seulement joindre le geste à la parole, mais signifier par gestes. « L'Esprit est pantomime », disait Valéry (grand médiologue avant la lettre). Panto-mime : tout s'exprime par le geste, tout est imitation. Doté de la faculté de représenter un comportement par un autre, l'animal hiéroglyphe est imitant autant que parlant ; la mimesis serait alors le propre de l'homme, un propre antérieur au logos. La bête simule par intérêt biologique ; c'est la feinte non le jeu. La perdrix fait la blessée pour échapper au prédateur, le loup vaincu tend la gorge, rituel de soumission pour ne pas mourir. Ni les anges ni les bêtes ne se donnent la comédie. Seul l'homme joue. Le clown, l'acrobate, le danseur, l'équilibriste deviennent en ce cas aussi exemplaires de l'être spirituel de l'homme - sa capacité métaphorique - que le poète ou le philosophe. Et c'est une même tradition qui a réputé vains et indignes le comédien et l'artisan, le mime et l'ingénieur. C'est bien comme imitation ou simulacre que Platon récuse l'objet technique (le lit artisanal en bois n'était qu'une mauvaise copie de l'Idée intelligible de Lit). Réalités de second ordre, citoyens de deuxième rang. Tout ce qu'on a depuis appris sur l'histoire de l'espèce, documents à l'appui, atteste du contraire : la technique a inventé l'homme, comme le paraître fait advenir l'être. Rêver d'une société sans technique ou d'une société sans spectacle, c'est rêver d'un homme sans apprentissage, sorti tout fait des mains de Dieu, en état de marche, par équipement anatomique et transmission génétique. »¹

Ce plaidoyer des vertus de la représentation donne toute la puissance du spectateur qui, grâce au travail de sa contemplation, pense la projection et invente son monde à venir, à la lumière de ses méditations spéculaires. Le danger n'est pas de regarder ce qui n'est pas en sachant que cela n'est pas, mais de croire que, parce que le spectateur peut être avec ce qui n'est pas, ce qui n'est pas est nécessairement perçu comme étant. De nombreuses représentations, en jouant sur l'imitation ou sur l'adoration identificatrice, laissent penser qu'elles deviennent réalités. Elles dupent sans montrer qu'elles dupent. Ces médiations-là n'aident plus à penser, elles court-circuitent l'effet de représentation en délaissant leur statut au bénéfice de l'abandon de conscience du spectateur ; elles n'éveillent pas, mais, comme le dirait Guy Debord, elles endorment. Régis Debray et Guy Debord se retrouveraient presque sur ce terrain lorsque le premier montre que la société occidentale, effrayée par la représentation aliénante, ne fabrique plus que des représentations qui cachent leur nature - le sacro-saint culte de l'« authenticité » contre l'artifice - et en deviennent d'autant plus dangereuses. Régis Debray dénonce, comme Guy Debord, les méfaits de toute une série de représentations qui n'avouent pas leur nom :

« Un spectacle est un médium de sens, le petit écran reste un médium d'existence. Il en faut, mais point trop. Sans quoi l'adhésion se perd. Nos tranches de vie voient diminuer inexorablement leur crédibilité. Car le flux télévisuel se donne pour la vie elle-même et non pour une représentation de la vie ; pour un prélèvement opéré en direct sur le monde et non comme une transposition, un discours sur le monde. A trop vouloir nous donner du crédible, ses docu-drames, ses scoops en *live*, ses reality-shows, le soupçon s'installe en autodéfense. »²

1. Régis Debray, « Pourquoi le spectacle ? » in *Les Cahiers de médiologie*, n°1, premier semestre 1996, p.11

2. Régis Debray, « Pourquoi le spectacle ? » in *Les Cahiers de médiologie*, n°1, premier semestre 1996, p.12

A tel point que la télévision finit par sécréter des émissions qui lui sont consacrées... afin de décrypter l'effet de représentation télévisuelle et les mensonges que la télévision refuse, au contraire du théâtre, d'avouer (*Arrêt sur image*, émission produite par la Cinquième et actuellement diffusée sur Arte). Le petit écran est l'archétype du média qui cherche en permanence à évacuer chez l'autre la conscience de la représentation et à rapprocher (à faire croire qu'il rapproche vraiment) le spectateur du « spectaté », à se faire « interactif » (autre culte, celui de la « proximité »)... mais dans une interaction dominée par la régie, par le metteur en scène qui se dissimule autant qu'il le peut derrière les artifices les plus sophistiqués pour faire passer du toc pour du vrai sans jamais le faire savoir.

« La société marchande, du moins en Occident (l'Asie montante est sans doute mieux lotie) paraît en déficit cérémoniel. Elle est trop pressée, elle va trop vite, elle n'a plus de temps à consacrer aux politesses du comme si. Elle semble vouloir se replier sur la famille et la familiarité. Elle donne dans la désinvolture, le refus de toute étiquette, ce qui condamne à une moindre disponibilité aux êtres et aux choses. [...] Pas assez de dramaturgie et de distance. [...] Il serait sans doute exagéré de prêter à la dictature de l'audimat les mêmes effets pervers qu'à la dictature du prolétariat, mais il n'est pas illégitime de se demander si aux religions séculaires d'antan, qui écrasaient l'individu sous la cérémonie, n'a pas succédé une religion de l'irrégion civile qui rabat l'animal imitant sur l'animal tout court, qui désymbolise les pulsions agressives et sexuelles. [...] Civilisation, disait Valéry. C'est-à-dire un ensemble de « comme si ». Un effort, un processus, une éducation. Une dramaturgie réglée des conflits. [...] En résumé : la civilisation comme passage au spectacle et par le spectacle. »¹

Dans cette querelle, la place du spectateur est essentielle. Vraiment dupé ou jouant de la vraie fausse duperie, son rapport au spectacle dépend tant de lui-même que de ceux qui le conditionnent ou le mettent en garde, que de l'esthétique de la représentation qui lui est donnée de contempler.

Soit le metteur en scène, exacerbant la mise en scène, cherche, par cette radicalité, à le placer en position d'observateur critique (activation mentale), soit, renonçant à la notion de spectacle, il tente de l'arracher à son apathie aliénante d'observateur poli. Dans l'un et l'autre cas, l'objectif est de rompre avec le processus de consommation passive du spectateur que Guy Debord fustigeait déjà à la fin des années soixante (« l'empire de la passivité moderne »). De le priver violemment d'une confortable relation subie de soumission consentie. De ne pas ankyloser l'esprit du public dans une représentation qui jouerait de son imposture aux dépens de l'assistance.

Ces deux esthétiques aux principes opposés ont trouvé ces trente dernières années des défenseurs passionnés. Si Le Living Theatre, le Grand Magic Circus ou le « Théâtre-forum » du Théâtre de l'Opprimé dirigé par Augusto Boal, par exemple, ont, dans le sens de Guy Debord, renoncé à la société du spectacle, d'autres comme Robert Wilson ou Claude Régy se sont dirigés vers un théâtre formel dans lequel le spectateur - séparé de la scène - est invité, par le détour de la représentation, à dessiner un monde intérieur qui fonde son rapport à l'autre. Les deux premiers axiomes que semble ainsi poser Claude Régy, seraient de considérer d'abord que l'objet scénique n'est pas une fin en soi mais un moyen, et ensuite que l'essentiel du travail théâtral se déroule dans l'esprit du spectateur qui fait *l'œuvre de l'art*.

« Le spectacle n'a pas lieu sur la scène mais dans la tête des spectateurs. Dans leur imaginaire - comme lorsqu'ils lisent un livre. Donc dans la salle. Les acteurs doivent exister en tant qu'eux-mêmes, c'est en fonction de ça que je les choisis, et ils doi-

¹ Régis Debray, « Pourquoi le spectacle ? » in *Les Cahiers de médiologie*, n°1, premier semestre 1996, p.12-13

vent - cette capacité-là m'est la plus indispensable - laisser voir à travers eux autre chose qu'eux-mêmes. »¹

Toute l'esthétique de Claude Régy repose sur ce désir de laisser vivre à chaque spectateur une expérience strictement individuelle, une création de son imaginaire. De le laisser traverser l'infranchissable ligne de vie et de mort que Kantor, lui, aimait matérialiser par une corde autour de la scène ou par des cadres qui avaient fini, dans ses spectacles, par envahir le plateau. Chez Régy, les outils de cette surexposition de la frontière spectaculaire sont clairement montrés au spectateur : abandon de l'incarnation d'un personnage, « surarticulation »², désarticulation du corps et de la parole, dilatation des intentions (le ralenti, le silence, le chuchoté, le crié), « monumentalisation »³ des rapports spatiaux créés par les corps et les lieux, autant de suspensions du réel qui engagent le spectateur à retrouver « la masse souterraine » qui a suscité l'écriture, à découvrir l'en-deça de l'écriture.

Le trajet auquel Claude Régy convie le spectateur c'est celui que Peter Handke raconte dans *Introspection* : « Je suis venu au théâtre. J'ai écouté cette pièce. J'ai joué cette pièce. J'ai écrit cette pièce »⁴, celui d'une régression.

La place du spectateur n'est donc pas celle d'un consommateur mais celle d'un être agissant et pensant qui jouit de la spectacularité que le théâtre lui offre dès lors qu'une certaine radicalité esthétique l'arrache d'une passivité - ou d'une soumission - toujours menaçante. N'étant pas consommateur, le spectateur n'est pas non plus seulement un observateur ou un récepteur mais un partenaire de cette relation duale, édifiée sur une stricte distinction fonctionnelle et comportementale autant que sur une interaction transgressive qui excite, qui défie en permanence la frontière fondatrice. L'objet d'art, ce sont les spectateurs et les acteurs qui le construisent ensemble, pour chaque spectateur. Rien n'est jamais terminé avant que le spectateur n'entre en action :

« En finir avec l'idée que nous sommes des fabricants de représentation, des fabricants de spectacle pour une salle de voyeurs qui regarderaient un objet fini, un objet terminé considéré comme "beau" et proposé à leur admiration. »⁵

L'invitation de Claude Régy assigne au spectateur une fonction essentielle à la création, une fonction obscure, difficile, qui requiert énergie et disponibilité, qui lui demande peut-être une attention qu'il n'est pas toujours prêt à porter, trop influencé par ceux qui lui disent que le théâtre est reposant, immédiat et exotique. Quelle analogie entre la promotion du divertissement-anti-stress et l'exigence de l'écoute profonde réclamée par le formalisme de Wilson ou de Régy ? Ceux-là ne cherchent pas dans le théâtre une mascarade du monde mais un oubli de soi pour mieux opérer une douloureuse plongée intérieure :

« Ecoute d'autant plus profonde qu'elle est aussi une "écoute flottante" parce que, justement, débarrassée de l'habituelle perception de la fable, du sentiment, des personnages, du jeu, du réalisme, c'est-à-dire de tout ce qui masque ce qui est réellement dit, ce qui a vraiment lieu. Le spectateur doit être absent de cela, comme en retrait, au profit d'une autre forme de présence, une présence à soi-même. Alors, le specta-

1. Claude Régy, *Espaces perdus*, Plon, 1991, p.80

2. Claude Régy, *Espaces perdus*, Plon, 1991, p.103

3. Claude Régy, *Espaces perdus*, Plon, 1991, p.106

4. Cité par Claude Régy dans « Au-delà de l'écriture : entretien entre Georges-Arthur Goldschmidt et Claude Régy » in *Théâtre/Public*, n°66, novembre-décembre 1985, p.42.

5. Claude Régy, *Espaces perdus*, Plon, 1991, p.139.

teur est à l'écoute d'un mystère, d'une énigme qu'il doit percevoir en tant que telle, c'est-à-dire qu'il n'a pas à élucider, qu'il ne peut pas élucider, parce qu'elle est multi-forme, insaisissable. Cet indéchiffrable qu'il voudrait sonder, c'est la forme première de lui-même, c'est sa propre énigme vivante. »¹

Une des plus belles définitions de l'art de l'artiste pourrait être celle-ci :

« Notre souci, ce devrait être, il me semble, comment amener chacun à renouveler, lui-même, de façon autonome, sa sensation du monde. »²

Mais pour renouveler sa sensation du monde, le spectateur n'est jamais seul dans la salle, il est accompagné. Accompagné par ceux qui sont chargés, par ou pour les entreprises de presse, de commenter publiquement la représentation et se fondent, un temps, dans la masse des anonymes pour ensuite s'en extraire. Cette division du public trouble l'ordonnement des metteurs en scène qui, comme Régy, croient à l'individuation de l'expérience. La manifestation de l'existence des médias, leur représentation dans la vie sociale s'interpose souvent entre le spectateur et le spectacle. Que peut apporter un individu à un autre qui commente une représentation ? Que peut-il et que doit-il lui dire ? Risque-t-il par sa parole ou même par sa seule présence de perturber la rencontre ? Doit-il raconter sa propre expérience de spectateur et se hasarder ainsi à dénaturer celle, hypothétique, de celui à qui il s'adresse ? Doit-il au contraire analyser le fonctionnement de la représentation comme un chirurgien en oubliant que l'essentiel est peut-être ailleurs ? Quelles sont donc les fonctions des médias ? Comment les exercent-ils ? Comment s'immiscent-ils dans la création et comment les conditions de leur existence, les pressions et les contraintes qu'ils subissent influencent-elles leur action ? Autant de questions qui interviennent directement dans la vie du spectateur.

Dès lors qu'un commentaire public - critique ou promotion - intervient dans la relation entre représentation et spectateur, tout est bouleversé. Le metteur en scène ne peut s'empêcher de songer à ceux qui le jugent, le spectateur ne peut rester totalement hermétique au sens produit par les médias, à l'image du théâtre qu'ils édifient. Et les médias, eux-mêmes, forts de leur pouvoir légitimant, adoptent des comportements qui troublent leur rapport à l'art. Dans ce ménage à trois (artistes, public et médias), l'un des trois semble toujours de trop, comme si les contradictions, les affrontements l'emportaient toujours sur le sens profond de l'expérience théâtrale, comme si cette danse cahoteuse entravait le renouvellement espéré de la « sensation au monde ».

Les médias et les spectateurs, tous deux en alerte, espèrent du théâtre qu'il lui fasse de l'effet. Mais leur vigilance est-elle comparable ?

1 . Claude Régy, Espaces perdus, Plon, 1991, p.95-96

2 . Claude Régy, Espaces perdus, Plon, 1991, p.100

3.1. les médias

Lorsque dans la salle, un spectateur assiste à une représentation, il peut être simple citoyen ou exercer, dans ce regard, sa profession de journaliste ou de critique. Après la représentation, pour le spectateur-citoyen ou le spectateur professionnel, deux voies s'ouvrent : tenter de donner trace publique à cette métamorphose ou se taire, s'enfermer dans le silence de l'intimité. Si la nécessité (dont il est permis de douter car même le cadre professionnel médiatique n'impose aucune obligation de donner écho à la représentation) ou le désir de l'expression s'empare du médiateur, se joue alors une nouvelle création. Qu'on attribue à l'émergence d'une réaction une hauteur artistique ou qu'on l'emprisonne dans un statut moins prestigieux ne peut effacer cette réalité : lorsque le spectateur parle (en mots ou en actes), il donne à entendre (ou à voir) un prolongement de la représentation qui s'autonomise, devient une matière neuve, entière. La parole qui suit le spectacle n'est jamais à prendre à la légère. Comme tous les énoncés, elle charrie ses conceptions du monde, de l'art, du rapport social de la création dramatique. Elle donne à percevoir ce qu'est son sujet comme ce qu'est son objet. Elle manifeste des identités, des natures de regard, des pensées.

La première réponse qu'apporte peut-être un commentaire - puisqu'il faut bien commencer à donner à cette parole particulière un nom générique - c'est d'afficher sa raison d'être. S'exprimer sur un spectacle, c'est d'abord dire pourquoi le locuteur laisse surgir ce corps en plus. C'est fonder les impératifs de cette nouveauté. La diversité des commentaires publics laisse présager ce que chacun peut découvrir en ouvrant journaux, revues, en écoutant la radio ou en regardant la télévision : les médias sont animés d'une multitude de projets qui se complètent ou se contredisent. De quelques nécessités et de quelques objectifs des médias...

Commenter, c'est parfois simplement informer l'autre de l'existence d'un spectacle, le renseigner très concrètement après avoir estimé que les producteurs ne peuvent pas, à eux seuls, colporter la nouvelle. Les médias s'offrent en **relais de l'information**... et concurrencent dès lors le principe de la publicité qui a, en partie elle aussi, pour vocation d'informer.

La mission d'information peut même dépasser la simple transmission pour rejoindre l'idée d'une **promotion de l'art théâtral**. En l'aidant par cette circulation de l'information, les médias tendent à promouvoir les représentations dont elles se font l'écho.

Cette idée que dans le domaine de la création théâtrale, une mission d'information, voire de promotion, revient aux médias, est déjà la marque d'une réflexion sur la situation de l'art théâtral et sur les nécessités que cette situation induit. Choisir de se faire le relais de l'information, c'est **concevoir la place du théâtre dans la cité**.

Cette conception se manifeste d'abord par la **mise en forme** de l'information. L'agencement, la taille des caractères, leur emplacement dans un journal, le ton d'une voix signifient déjà. Rien de ce qui est dit n'échappe à la constitution d'un regard donné en pâture à l'autre. Bien évidemment, l'idée de l'art théâtral ne se forge pas seulement grâce à la forme mais aussi par la **sélection** des informations que les médias choisissent de transmettre : sélection des représentations traitées d'un côté et des commentaires formulés de l'autre. Le sens du discours soutenu entre ainsi directement dans l'élaboration de la conception spécifique que chaque média entend défendre.

Deux voies catégorisent ensuite l'intervention du commentateur dans l'agora : soit elle s'adresse à des spectateurs potentiels car des représentations sont programmées concomitamment, soit elle tourne le dos à l'éventualité d'une rencontre entre le lecteur (ou l'auditeur) et le spectacle. La césure est majeure. Le discours se scinde inévitablement sur le tranchant de cette éventualité : l'autre peut-il ou non devenir à son tour spectateur ? Dans le premier cas, il va s'agir pour le locuteur d'encourager ou d'empêcher cette rencontre en réagissant au plus vite, de la modeler, d'intervenir donc sur l'avenir du lecteur et sur celui du spectacle. De s'ériger en **guide**. Dans le second (et éventuellement dans le premier cas si le critique prend le temps de l'analyse), le deuil de la représentation est en cours : la prise de parole l'accomplit, et ce qui se joue à l'heure de l'adresse n'est plus de l'ordre de la participation à la vie du spectacle mais de l'ordre de la **mémoire** et de l'**analyse**. La division semble définitive : vivre dans le présent du théâtre ou renvoyer l'art à son passé, s'immiscer dans le trajet d'une création ou se dégager du matériel pour rejoindre l'abstrait, être en prise avec le réel à venir ou s'en détacher.

Celui qui a vu et qui parle pour celui qui pourra voir s'octroie plusieurs fonctions au-delà de celle d'être un guide. Il est **initiateur** en préparant la rencontre. Introduisant un certain nombre d'informations - témoignage descriptif des éléments perçus (signes visuels, auditifs, olfactifs, émotionnels, idéologiques) et éventuellement reconstitution d'un environnement historique (auteur, pièce, sujet, lieu de représentation, metteur en scène, troupe) -, il conditionne l'hypothétique expérience du spectateur de théâtre-récepteur de commentaire. Non seulement il cherche à influencer les choix de sortie en substituant sa propre sélection à celle de l'autre (guide), mais il s'immisce inévitablement dans sa perception de la représentation. Même si le degré de cette intervention peut se révéler négligeable, il est impossible pour le spectateur qui a pris connaissance d'un commentaire sur et avant le spectacle d'en évacuer le souvenir. Après la représentation, c'est tout autant celle-ci que le commentaire qui va être regardé, chacun séparément. Quelle que soit la modalité d'action du commentaire sur la perception par le spectateur de la représentation (toutes les modalités sont envisageables), le point de vue développé devient à son tour objet de regard critique. Tout à coup, ayant été confronté à une prise de parole puis ayant rencontré l'objet-origine qui l'a provoquée, le commentaire lui-même est questionné. Dans cette perspective (qui n'évacue pas le propre travail du spectacle sur le spectateur indépendamment de la rencontre préalable de son commentaire), le spectacle risque de passer au second plan pour laisser au commentaire la première place, celle de l'objet central à juger. Combien de spectateurs déçus en sortant d'une représentation, pensent aux articles et aux interviews qui ont pu motiver leur déplacement ? Celui qui prend la parole dans le but d'intervenir sur le devenir de l'autre ne peut s'épargner ce regard hypothétique. Travaillant sur l'avenir, il s'expose à une éventuelle et future critique.

Au-delà des subtilités d'une telle critique, au bout du chemin, le spectateur se pose inexorablement la même question : ai-je eu raison d'investir dans cette représentation ? Il finit toujours par se positionner sur cette interrogation face à laquelle se présentent deux réponses seulement : oui ou non. A un choix binaire (assister ou ne pas assister à la représentation) s'offre un autre choix binaire (j'ai eu raison, j'ai eu tort). Le commentateur qui cherche à intervenir sur l'avenir échoue toujours devant une stricte et double alternative : soit son lecteur-auditeur ne tient pas compte de sa sélection, soit il se laisse influencer. Et lorsqu'il suit l'avis du commentateur, soit il est satisfait d'avoir été convaincu de se déplacer, soit il incrimine

mine le commentaire de l'avoir incité à rencontrer un objet qui lui est resté étranger.

Le journaliste connaît bien cette situation : conseiller, il prend le risque de ne pas plaire. Il renvoie de ce fait son intervention d'initiateur à une efficacité presque marchande qui, finalement, ramène l'art aux vieux débats binaires stériles (bon/mauvais, beau/laid), à une conception surannée du bon goût. Il entretient implicitement le rapport enfantin du spectateur au théâtre - et à sa suite du spectateur au commentaire - qui aime ou n'aime pas, se réjouit ou s'attriste sans chercher plus loin à dialoguer avec l'art, à bâtir une pensée. Le manichéisme qui accompagne insidieusement la fonction de guide conduit le critique à rendre un service, le client espérant - comme dans toutes les transactions commerciales auxquelles il a l'habitude d'être confronté - une prestation de qualité qui corresponde à ses attentes. S'exposer à influencer quelqu'un, c'est entraîner le spectateur vers une recherche immédiate de la satisfaction, vers la chute d'une sanction. Être guide, c'est implicitement hiérarchiser les représentations en risquant de réduire la relation esthétique à une consommation. C'est entrer dans le marché culturel contre l'intimité de l'art.

Pourtant, c'est bien ce rôle de conseiller que chacun l'entraîne à jouer. L'offre débordante lui impose presque d'être celui qui, voyant beaucoup et avant, choisit pour celui qui ne peut voir que peu (pour des questions budgétaires et de disponibilité). Les artistes, les producteurs et les diffuseurs eux-mêmes attendent souvent du commentateur qu'il soit d'abord un indicateur, et de préférence un incitateur. Accepter d'être conseiller, c'est accepter d'entrer dans le jeu de la promotion, dans le circuit commercial et social du marché de l'art dramatique dans lequel nombre d'artistes eux-mêmes ont choisi de s'insérer (pour les raisons précédemment développées), c'est favoriser, pénaliser, distribuer des accréditations, laisser dans l'ombre. C'est s'interposer entre le spectateur et la création, construire un cadre de rencontre entre la population et les artistes. C'est prendre la responsabilité de resserrer la liberté du spectateur et du créateur.

Les élus politiques, les gestionnaires administratifs attendent eux aussi du commentaire qu'il rencontre une efficacité binaire. Qu'il indique les artistes qu'il faut favoriser et ceux qui déçoivent, ceux qui méritent et ceux qui déméritent. Dans le trouble essentiel qu'induit la création artistique, la décision institutionnelle cherche à trouver des positions tranchées, puisqu'elle ne peut faire autrement que de définir elle-même en dernière instance cette bipolarité absolue. Une décision commence toujours par être positive ou négative et ce n'est que lorsqu'elle est positive qu'elle peut s'échelonner, trouver une variété de degrés. Ce oui/non devant lequel doit se situer en premier lieu le décideur, l'encourage à trouver ailleurs qu'en lui-même des instances d'expression bipolaire. De telle sorte que, lorsque le commentaire se veut conseiller du spectateur, il est vite accaparé par l'élu, le diffuseur, l'administrateur, qui y trouvent un allié efficace, un terrain de repli, un soutien rassérénant. Un partenaire du marché culturel.

Non seulement le commentateur-guide recadre la rencontre spectateur-œuvre en intervenant directement sur la place publique auprès de la population, mais il recadre également cette rencontre indirectement en devenant implicitement le conseiller des princes, qui eux-mêmes organisent l'existence et l'accessibilité des œuvres théâtrales. Cette situation ne l'effraie d'ailleurs pas puisqu'il accepte souvent d'officialiser cette contribution politique en siégeant à des conseils d'administration, à des comités de lecture, en participant à des commissions, en devenant expert, en acceptant même parfois d'être introduit au plus près des élus, dans leur cabinet.

Commenter revient donc vite, lorsque l'on souhaite intervenir sur l'avenir de l'oeuvre et sur celui du spectateur potentiel, à juger. A tracer une frontière entre les objets à défendre et les autres. Le guide-juge devient vite, dans la situation de concurrence et de course aux subventions, un censeur.

Le critique qui privilégie l'analyse - en prenant souvent le temps de la réflexion - sans chercher directement à entrer dans la fréquentation d'un spectacle, se soustrait à cette fonction discriminatoire difficile à assumer en toute légitimité.¹ Il tente, sans jamais y parvenir vraiment, d'échapper à l'embarras de l'interposition influente, de privilégier l'objet de son discours plutôt que le sujet commentant, de devenir non pas objectif car le sujet n'est jamais absent de sa parole, mais plus attentif aux propriétés de l'objet afin de mieux comprendre la pensée sur le théâtre qu'il constitue.

Pour approcher la diversité de l'action des médias, il est donc nécessaire dans un premier temps de brosser le tableau actuel de l'état de la critique théâtrale (et de ses contraintes) afin de mieux comprendre ensuite les enjeux d'une part de la légitimation et de la sélection et d'autre part de l'analyse et de la stimulation artistique dans le fonctionnement médiatique.



1. Voir Thomas Ferenzi, « Deux façons d'être un guide » in *Le Théâtre*, sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey, Bordas, 1980, p.178 à 184. Si Thomas Ferenzi définit dans cet article deux types de critiques (la critique d'humeur et la critique d'analyse), il fonde cette différence sur l'adresse : « Il y a au moins deux façons d'être un guide, si telle doit être, comme l'écrit Jean Vilar, la mission du critique : on peut guider par ses observations l'homme de théâtre - et c'est ainsi que l'entend Jean Vilar - ou le spectateur. Ce sont deux tâches différentes, qu'il ne faut point confondre. L'une s'adresse aux professionnels, dont elle parle le langage et dont elle épouse les préoccupations, l'autre vise le public et tente de répondre à ses besoins. L'une regarde le spectacle de l'intérieur, l'autre reste délibérément extérieure. La première est savante, elle est celle du spécialiste ; la seconde est spontanée, elle est celle de l'honnête homme. Depuis quelques décennies - disons, pour simplifier, depuis la guerre - s'est effectuée une plus stricte répartition des rôles entre ces deux types de critiques, les théoriciens et les chroniqueurs : les premiers recrutant parmi les professeurs, les seconds parmi les journalistes. Pour des raisons qui tiennent à la fois à l'évolution de l'Université et à celle de la presse, une division du travail s'est instituée, qui a introduit entre ces deux métiers une opposition tranchée, voire une rivalité profonde. Cet antagonisme est même constitutif du champ de la critique contemporaine, dont il assure le dynamisme. » (p.178) Il semble pourtant que la réflexion de Thomas Ferenzi est tronquée : observant un antagonisme indéniable entre la critique d'humeur des journalistes-critiques et la critique d'analyse des universitaires, il constate que cet écart se traduit par une différence de support. Les journalistes écrivent effectivement dans des journaux ou des magazines tandis que les universitaires travaillent essentiellement pour des revues. Mais de là à déduire que la critique d'humeur est conçue pour s'adresser au public et la critique d'analyse pour s'adresser aux professionnels. Ce n'est pas parce que l'économie et les rapports de pouvoir ont cantonné chaque type de discours à un public que ces discours sont nécessairement conçus (type de réflexion, vocabulaire...) pour un seul type de lecteur. Les critiques des universitaires pourraient être lues par le grand public si les habitudes de lecture étaient différentes, si la place du journal dans la vie quotidienne était plus importante, si l'économie de la presse permettait de telles interventions. La simple observation ne doit pas servir de réflexion structurelle. Les critiques d'analyse ne sont pas structurellement destinées aux professionnels (elles ne parlent pas toujours leur jargon...), ce sont les usages conditionnés qui les contraignent à se couper du grand public. Il n'existe pas, contrairement à ce qu'avance clairement Thomas Ferenzi, « deux tâches différentes », l'une de s'adresser au public et l'autre de s'adresser aux professionnels : il y a deux usages différents de deux discours critiques, usages qui ne sont pas forcément souhaités par leurs auteurs mais imposés par le fonctionnement du système médiatique.

3.1.1. diversité de structures et d'objectifs

Il existe trois grands supports de parole publique aujourd'hui : l'écrit, le radiodiffusé et le télédiffusé. D'autres supports en essor font leur apparition depuis quelques années et mériteront bientôt d'être étudiés à leur tour : réseau cybernétique, service téléphonique... Cette diversité de support est relativement récente. Longtemps, il aura fallu se contenter de la diffusion de papier imprimé pour recevoir le discours des médias. La presse écrite continue d'avoir une réelle importance mais toute son économie est malmenée depuis au moins une soixantaine d'années du fait, en partie, de la concurrence de nouvelles voies de transmission de l'information. Pour résister à cette compétition commerciale et technologique, la presse écrite a multiplié le nombre de ses types de supports afin de mieux répondre à l'attente spécifique de ses lecteurs potentiels. En multipliant le type de traitement, elle a pensé se diversifier et conserver une grande attractivité. Aujourd'hui, dans les kiosques à journaux, se trouvent côte à côte des quotidiens, des hebdomadaires d'information générale, des magazines d'info-loisirs, des magazines culturels. Sont également diffusées par abonnement ou en librairie des revues spécialisées qui, comme les titres grand public, se trouvent pour la plupart dans des situations financières très délicates. Enfin, plus marginalement pour le théâtre, la radio et la télévision diffusent quelques commentaires qui clôtureront le portrait actuel de la presse.

3.1.1.1. le quotidien

Si le XIX^e siècle est le siècle du développement de la presse, le XX^e est celui de son lent déclin. Grâce à l'industrialisation, aux progressives transformations des structures de production et au développement technique, le prix de revient du quotidien n'a cessé de diminuer jusqu'à la première guerre mondiale. D'autres facteurs ont également favorisé la croissance des entreprises de presse. Facteurs politiques et sociaux : le XIX^e siècle est une période de démocratisation qui invite chaque citoyen à se sentir de plus en plus responsable de la vie de la cité et à s'intéresser par conséquent aux informations politiques et sociales. Le développement de l'instruction (apprentissage de la lecture) et de l'urbanisation (regroupement de la population à desservir) intensifient ce mouvement relayé par une amélioration des conditions de transport (ferroviaire) des journaux qui, parvenant plus vite à leurs destinataires, rapprochent le lecteur de l'information. L'augmentation de la vitesse de diffusion du commentaire valorise la recherche et la connaissance de l'information : la course aux infos est lancée et chacun rivalise d'imagination pour améliorer encore un système de collecte, de traitement et de diffusion de l'information qui connaît en une centaine d'années des bouleversements gigantesques.

La création des agences de presse (Havas en 1832, Associated Press en 1848, Wolf en 1849 et Reuter en 1851) est une réponse extrêmement efficace pour résoudre les problèmes de récolte de l'information : les abonnements des quotidiens aux agences financent ces organismes connus rapidement dans le monde entier pour le service qu'ils rendent à ceux qui souhaitent transmettre un message et qui parviennent ainsi à informer rapidement et efficacement. Les agences de presse inventent la centralisation de l'information dans le but de faciliter ensuite sa diffusion. Nœuds du réseau de circulation, elles deviennent un maillon essentiel de l'économie de la presse en contribuant à accélérer la transmission de l'information, à la diversifier et à améliorer sa qualité. D'autant que le développement des recet-

tes publicitaires contribue dans le même temps à renforcer la stabilité financière des entreprises de presse.

De 1803 à 1870, le tirage de la presse quotidienne passe ainsi à Paris de 36 000 exemplaires à 1 million d'exemplaires. Les patrons de presse estiment par ailleurs que plus le lectorat d'un journal sera important, plus ce journal gagnera en notoriété, plus il deviendra puissant et incontournable pour les lecteurs qui ne cesseront dès lors d'augmenter... Le cercle vertueux du développement reposait d'abord pour eux sur un accroissement originel des ventes. Chacun se lança donc au cours du siècle dans une guerre des prix destinée à enclencher la dynamique de prospérité. Avec le lancement dans les années trente des premiers journaux dits populaires à moitié prix, démarra une concurrence effrénée qui, tant que le marché a pu s'étendre, a permis aux entreprises de presse de se développer mais qui, à saturation du marché, a fini par déclencher de grandes faillites. Si jusqu'en 1914, le nombre de titres (jusqu'à 70 quotidiens à Paris) et le tirage (de 1870 à 1914, passage de 1 million à 5,5 millions d'exemplaires à Paris et passage de 0,35 million à 4 millions d'exemplaires en province) n'ont cessé de croître, la première guerre mondiale a marqué le coup d'arrêt de l'essor de la presse. Pierre Albert affirme même : « De 1918 à nos jours, les progrès de l'audience des journaux français ont été pratiquement nuls si l'on tient compte de l'accroissement de la population. »¹

Alors que les journaux avaient été libérés de toute censure politique depuis la loi de juillet 1881, la censure militaire frappe de plein fouet tandis que la diminution du lectorat, du fait de la mobilisation des hommes, l'augmentation du prix de revient (et du prix de vente) des journaux et l'affaiblissement du niveau de vie de la population, fragilisent brutalement les entreprises de presse. La seule réponse qu'elles trouvent dans l'entre-deux guerres à cette dépression, c'est la diversification : si les quotidiens marchent moins bien, les patrons de presse espèrent qu'en proposant des titres spécialisés (presse magazine féminine, culturelle, sportive, technique, pour les enfants), ils parviendront à maintenir leurs entreprises à flot. La crise économique de 1929 acheva de les obliger à fusionner et à donner ainsi naissance aux grands groupes tels qu'ils continuent aujourd'hui d'exister. La concentration financière, si elle permit de faire face aux impératifs économiques, hypothéqua l'indépendance des journalistes. Ces grands groupes, devenus des sociétés commerciales à haut risque et à très fort capital, se sont rapidement retrouvés dépendants alors que, jusqu'à la première guerre mondiale, les journaux avaient connu une période d'intense liberté et de violents affrontements. Le développement de la presse d'opinion était parvenu à donner aux journaux leurs lettres de noblesse. Ils étaient devenus un quatrième pouvoir, une voix tonitruante dans la vie politique (le fameux « J'accuse » de Zola au moment de l'affaire Dreyfus). La concentration et le marasme économique les contraignent à ménager leurs intérêts financiers (les groupes sont également investisseurs dans d'autres secteurs industriels ou de services), les régies publicitaires et leurs clients (la création des régies publicitaires, seule réponse jugée efficace commercialement, entraîne une coalition perverse des titres) et la susceptibilité de leurs interlocuteurs qui, des arts à la politique, font l'actualité.

Après la seconde Guerre mondiale, passée la période de suppression des titres collaborationnistes et l'euphorie de la création de nouveaux titres, la difficile reconstruction de la France et la concurrence de plus en plus forte de la radio et de la télévision ont eu raison de la santé des entreprises

¹ Pierre Albert, *Histoire de la presse*, P.U.F. (Que sais-je ? n°368), 1993, p.66

de presse. Du cercle vertueux du XIX^e, les médias imprimés sont passés au cercle dépressif des années soixante à aujourd'hui : augmentation des coûts de production (devant l'augmentation des frais de main-d'œuvre, de transport, de distribution et la stagnation du développement technologique, et récemment devant également l'augmentation massive du coût du papier sur le marché international) d'où augmentation du prix de vente, d'où diminution des ventes, d'où baisse de la rentabilité, d'où augmentation des prix...

En francs 1986, l'évolution des prix de vente moyens des quotidiens¹ témoigne de la progression puis du déclin de ce secteur :

1834	1851	1871	1914	1921	1936	1944	1946	1947	1957	1967	1968	1973	1975	1977	1979	1981	1983	1985	1986
12,5	3,8	1,5	0,6	0,7	0,8	1,4	1,2	1	1,5	1,9	2,3	2,5	3	3	3,5	3,9	4,3	4,3	4,5

Depuis 1947, le prix de vente n'a cessé de croître pour atteindre en 1997 des prix importants : 7 F pour un numéro du Monde vendu six fois par semaine. Si la diminution des prix a correspondu avec une augmentation des tirages et des ventes, l'augmentation des prix s'est accompagnée d'une baisse des ventes, des tirages et du nombre de titres... Comment les ménages, alors que la télévision et la radio entraînent dans la très grande majorité des foyers, auraient-ils pu accepter l'augmentation massive de la part de la presse écrite dans leur budget ? Selon Yves Guillauma, le prix relatif des quotidiens (rapport entre le prix de vente et le prix à la consommation des ménages) est passé en quinze ans, de 1973 à 1987 de l'indice 115 à l'indice 199, soit 75 % d'augmentation.² En termes de pratique quotidienne, cette crise structurelle place aujourd'hui la presse quotidienne (4% alors qu'en Allemagne, par exemple, elle reste encore à 11%) très loin derrière la télévision (61%) et la radio (31%).³

Ce n'est que cette rapide histoire des quotidiens qui peut expliquer l'évolution de la critique théâtrale publiée dans ce support au cours des deux derniers siècles écoulés.

En pleine période de développement, le monde des médias invente les formes de son action. Lorsque Julien-Louis Geoffroy instaure au début du XIX^e la forme du « feuilleton dramatique », il pense que le théâtre nécessite d'être commenté dans les quotidiens grâce à un très long papier paraissant le lundi, article qui se veut la chronique de la vie du théâtre. Le grand principe du succès de ce type de commentaire repose sur un accord entre les goûts des lecteurs et les goûts du critique attiré du quotidien. Lorsque le commentateur bénéficie ainsi d'un tel crédit de confiance, il développe sa notoriété, son influence, son autorité et renforce du même coup son audience. Il favorise la fidélité de la clientèle et devient un élément moteur de la croissance du journal. Il est un engrenage du cercle vertueux de la prospérité. C'est pour cette raison que le principe du feuilleton dramatique sera conservé jusqu'en 1914 : tant que la croissance permet aux journaux de préserver toutes leurs armes, l'art théâtral conserve une place très importante dans les quotidiens. D'autant que cette presse, essentiellement parisienne dans la première moitié du siècle, s'alimente largement de la vie de la capitale dont le théâtre est un des plus fameux animateurs. De très grands feuilletonistes dramatiques ont donné ses lettres de noblesse à un genre prisé pendant tout le XIX^e : Sarcy, Lemaître, Janin mais aussi Nerval, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Zola...

1. tableau tiré de Yves Guillauma, La Presse en France, La Découverte (Repères n°63), 1988, p.109.

2. Yves Guillauma, La Presse en France, La Découverte (Repères n°63), 1988, p.110

3. Chiffres 1991 (voir en annexes p.2-43)

Cette idée de la fidélisation de la clientèle (que le développement des feuilletons romanesques d'Eugène Sue ou d'Alexandre Dumas, payés à la ligne, va tenter de renforcer) est essentielle dans l'histoire de la critique. Placés au cours de ce siècle devant les difficultés économiques précédemment indiquées, les patrons vont avoir tendance à exploiter de plus en plus l'audience des critiques pour faire vendre *chaque jour* le quotidien. Rompant avec l'idée des feuilletons hebdomadaires (qui commenceront par paraître deux ou trois fois par semaine), ils vont entraîner leurs critiques à réagir chaque jour dans les colonnes des quotidiens. Le XX^e siècle voit ainsi l'extinction progressive des feuilletonistes au profit des soiristes. Cette évolution, largement dictée par la crise économique de la presse et par la virulence de la concurrence, impose au critique d'écrire au plus vite ses commentaires. Pour prendre de vitesse les autres titres, il est contraint de courir les premières et de rédiger en deux ou trois heures, un article censé remplir le même rôle que les feuilletons de naguère. En fait, l'avènement de l'article du lendemain coupe court à une forme souple pour enfermer le critique dans un espace étroit qui l'oblige à privilégier le commentaire bref, lapidaire, impressionniste, celui qui constitue un genre à part entière : la critique d'humeur. Plus question de développer une analyse, de se perdre en nuances, en rappels historiques, en anecdotes.

Philippe Madral, critique à L'Humanité, écrivait en 1969 :

« Parler des autres sans les connaître, ne savoir d'eux et de leur pratique que le simple accident d'une représentation sur laquelle il faut prononcer un jugement dans les plus brefs délais, voilà le cercle dans lequel le critique d'un quotidien est tenté de s'enfermer très rapidement, autant par le jeu des conditions matérielles qui le contraignent, que par la coupure qui existe aujourd'hui entre les créateurs et lui... »¹

Le critique, dans ce bouleversement, d'analyste devient essentiellement un guide, troque ses ambitions de conteur contre celles de marchand indispensable dont la principale mission est de maximiser la satisfaction du client-lecteur-spectateur et non plus de donner un écho de la création théâtrale pour l'ensemble de la population. Le quotidien a délaissé sa fonction d'observation et de réflexion contre une fonction de service plus lucrative...

Dans un entretien accordé en 1972 à Bernard Dort, Bertrand Poirot-Delpech observe :

« Il est de fait que dans un quotidien, la critique joue un rôle d'information. Elle ne peut pas prétendre aller bien loin dans la réflexion et elle est, plus qu'aucune autre, sujette à l'erreur puisqu'elle doit opérer dans la hâte extrême. Aussi lui fait-on souvent, dans *Travail théâtral* et dans les revues, un procès : cette critique journalistique, trop hâtive, serait, de surcroît, trop subjective, approximative et finalement légère, elle n'irait pas au fond des choses. Sans doute, en tant que critique, suis-je souvent obligé de rester sur ma faim - ou plutôt sur mon appétit. Je préférerais prendre un certain recul dans le temps et amorcer une réflexion plus sérieuse, plus circonstanciée, mais, enfin, j'appartiens à un quotidien et je crois utile que, dans ce quotidien, on trouve dès le lendemain de la « première » un son de cloche de quelqu'un d'honnête. »²

Parallèlement à l'aggravation de la crise économique de la presse, le théâtre est devenu, au fil du temps un art de moins en moins populaire. D'autres loisirs ont fait leur apparition, les congés payés ont permis de découvrir de nouveaux plaisirs auxquels la population a pris goût. La radio et la télévision offrant leur dose de spectacles, le théâtre a perdu sa force de vente, il ne s'est plus montré l'allié des quotidiens. Peu à peu, les patrons

1. Philippe Madral, *Le Théâtre hors les murs*. Seuil (Théâtre), 1969, p.9

2. Bernard Dort, « L'Intervention critique : entretien avec Bertrand Poirot-Delpech » in *Travail théâtral*, n°9, octobre-décembre 1972, p.3-4.

de presse, devant privilégier les armes les plus tranchantes dans le combat commercial qu'ils ont eu à mener, ont sacrifié l'espace réservé à la critique dramatique accélérant (ou devançant) la perte d'intérêt pour les articles des soiristes, devenus, dans les rédactions, des journalistes-accessoires.

« Le théâtre, écrit *Evelyne Ertel*, ne fait plus vendre le journal ; il y aura donc la portion congrue puisque la direction du journal, dans le système actuel, ne peut pas se permettre de tenir un autre raisonnement que celui basé sur la valeur marchande du produit. »¹

Jean-Pierre Vincent relevait même récemment :

« [Les journalistes] me paraissent même presque aux abois, du fait de l'évolution de l'idée de théâtre dans l'idée des rédacteurs en chef et des directeurs de journaux... Aujourd'hui, dans les rapports entre journalistes et théâtre, c'est ce point qui me semble le plus « critique »... Les grands patrons de journaux sont avides de nouveauté, de mondialisme, d'industrie des médias, etc., et le théâtre, dans leurs têtes, est devenu une toute petite chose... »²

Le prestige des longs articles (qui faisaient la renommée des journaux et l'intérêt des grandes plumes sans les mettre toujours à l'abri des commentaires anecdotiques) une fois passé de mode, les écrivains de talent, les romanciers célèbres ont déserté un genre sur le déclin et la rubrique théâtrale est devenue un élément mineur de la presse quotidienne.

Si, comme le remarque *Thomas Ferenczi*, « Jean-Jacques Gautier a reçu le prix Goncourt en 1946, François-Régis Bastide le Fémina 1956, Bertrand Poirot-Delpech l'Interallié en 1958 » et si « Jacques Lemarchand, Michel Cournot, Guy Dumur ont également débuté comme romanciers »³, les critiques d'aujourd'hui ne sont plus des hommes de lettres.

C'est encore dans ce mouvement de minoration que se trouve actuellement la critique théâtrale. La lente mort annoncée n'est pas encore achevée mais, la résistance est faible et rien ne peut dire que dans quelques années, les pages culturelles ne vont pas continuer de rétrécir comme des peaux de chagrin dont la magie s'est désormais perdue. Si les journalistes de ces quotidiens font encore semblant d'avoir la même importance que leurs aînés, chacun sait bien que leur pouvoir ne repose absolument plus sur la fidélité de leurs clients ou sur l'importance de leur parole, mais sur la nécessité pour les pouvoirs publics et pour les agents culturels de recourir à un filtre intermédiaire qui, en amont de leur propre travail, sélectionne quelques événements dans la grande foire aux produits théâtraux.

Bertrand Poirot-Delpech défend cette utilité marchande de la critique :

« C'est une garantie, certes relative, mais qui, un jour, pourrait bien paraître d'un grand prix : celle d'avoir immédiatement l'avis de quelqu'un de bonne foi, totalement indépendant de ce qui se produit et, bien sûr, digne de confiance sur le plan intellectuel, de quelqu'un qui vous dit, à chaud : « Voilà ce à quoi ça ressemble, voilà ce à quoi vous pouvez vous attendre. » Sans doute est-ce là de la critique de consommation mais c'est aussi, pour le lecteur du quotidien, à travers l'avis de quelqu'un dont celui-ci connaît les qualités comme les défauts, l'assurance de savoir à quoi s'en tenir et donc de pouvoir en connaissance de cause aller (ou ne pas aller) consommer ce spec-

1. Evelyne Ertel, « Le Métier de critique en question » in *Théâtre/Public*, n°68, mars-avril 1986, p.46.

2. Jean-Pierre Vincent, « ... Dans une société aussi nerveuse... » in *La Métaphore (revue)*, n°3, printemps 1995, p.40. Daniel Mesguich ajoute à cette analyse de Jean-Pierre Vincent le commentaire suivant : « Ce ne sont pas seulement Untel, Untel et Untel qui sont méchants ou bêtes, c'est aussi un territoire plus général qu'il faudrait analyser... Qu'est-ce que c'est que cette presse ? Quelle est son infrastructure économique ? Comment marche-t-elle ? Quelle reconnaissance peut-elle avoir à l'intérieur même du journalisme, qui est son métier - car son métier est aussi le journalisme, et pas seulement le théâtre ? » (Daniel Mesguich, « ... S'échanger le définitif... » in *La Métaphore (revue)*, n°3, printemps 1995, p.70-71

3. Thomas Ferenczi, « Deux façons d'être un guide » in *Le Théâtre*, Bordas, 1980, p.183

taele avant qu'il ait disparu de l'affiche. Certes, ainsi, nous demeurons dans le système, nous alimentons le marché, mais je ne pense pas qu'une telle critique de première réaction soit aussi négligeable qu'il apparaît dans votre revue et dans pas mal d'autres... »¹

Mais, désormais beaucoup moins lue qu'en 1972, sans être négligeable, l'influence de la critique de consommation est minime dans le choix du public. Si l'offre abondante justifie à Paris et en province, la nécessité pour une partie de la population, de suivre les traces laissées par un conseiller, la majorité des spectateurs opère un choix grâce à d'autres médias, à moins d'être encore parmi les rares acheteurs fidèles d'un quotidien. Si Le Monde tire encore aujourd'hui à 500 000 exemplaires, nombre de ses lecteurs ne sont qu'occasionnels.² Quant aux arguments que Bertrand Poirot-Delpech avance, ils sont d'une véritable faiblesse et ne suscitent que des questions : les critiques sont-ils toujours de bonne foi ? Sont-ils dignes de confiance sur le plan intellectuel alors qu'aucune argumentation ne permet de mettre à l'épreuve les raisonnements, l'idéologie qu'ils ne manquent pas d'activer lorsqu'ils jugent un spectacle ? Que veut dire « ressembler » ? Est-ce qu'il existe un discours auquel puisse « ressembler » un spectacle ? N'est-ce pas là avouer que le critique d'humeur n'envisage le théâtre que comme un objet fini interchangeable avec sa description ?... Si le rôle du critique est de prévenir le lecteur de « ce à quoi il peut s'attendre », que reste-t-il de son désir et de sa surprise ? L'attente du spectateur ne sera-t-elle pas seulement de vérifier les pronostics de l'article ? Pour Bertrand Poirot-Delpech, l'utilité d'une telle critique semble aller de soi. A y regarder de plus près, elle n'est pourtant pas si évidente... Ses méfaits sont même probablement bien supérieurs aux services qu'elle croit rendre.

La presse quotidienne continue, cahin caha, de maintenir deux grands axes de travail : la critique-guide et la promotion informative. Des articles d'avant-première, agrémentés d'interviews, occupent une place grandissante dans tous les quotidiens. De L'Humanité au Figaro, en passant par Le Monde, Libération, La Croix, France soir, Le Parisien ou Les Echos, tous accordent une place importante à l'annonce des événements.

L'ambition des quotidiens est désormais très réduite. En l'absence de grandes plumes (en dehors de Michel Cournot, et parfois de Jean-Pierre Léonardini), la qualité littéraire n'est plus une caractéristique du genre. Tous les articles se ressemblent et paraissent souvent bien vains. Excepté les articles déroutants (sortes d'OVNI de la critique) de Michel Cournot qui, prenant prétexte d'un spectacle, raconte dans Le Monde ce qui lui semble essentiel sur le moment et répond, à sa façon, à la stimulation de la représentation, il est bien difficile de distinguer des styles parmi la masse de critiques qui sont produites actuellement. Dans le méli-mélo fragmentaire et insipide, comment distinguer vraiment les interventions d'Olivier Schmitt, Brigitte Salino, Caroline Jurgensen, Frédéric Ferney, Marion Thébaud, René Solis, Mathilde La Bardonnie, Didier Méreuze ou Armelle Héliot ? Tous

1. Bernard Dort, « L'Intervention critique : entretien avec Bertrand Poirot-Delpech » in Travail théâtral, n°9, octobre-décembre 1972, p.4

2. Voir Pierre Corcos : « Sur la crise profonde de la presse écrite, rappelons des chiffres accablants : il y a une cinquantaine d'années, la presse parisienne comptait quelques vingt-huit titres et diffusait à près de six millions d'exemplaires, aujourd'hui les sept quotidiens d'information générale et politique n'en diffusent, réunis, qu'un million trois cent mille ! En corollaire, la diminution effarante de la place consacrée à la critique, artistique, littéraire, dramatique, se perçoit aisément. Les causes, lourdes et nombreuses, de ce déclin (irréversible ?) de la presse écrite, nous les connaissons : hausses répétées du prix du papier, cherté de la diffusion, baisse sensible des recettes publicitaires, enfin puissance des autres médias notamment de la télévision (un Français consacre en moyenne journalièrement plus de trois heures à la télévision, deux heures à la radio et... une demi-heure à la lecture d'un quotidien !) et, dans ce décor en ruines de la presse écrite, la France est bien mal lotie, si l'on sait qu'elle se classe au vingt-troisième rang dans le monde pour la lecture des quotidiens, avec 156 exemplaires (contre 610 Norvège... et 575 au Japon) pour mille habitants. » (« Une critique en peau de chagrin » in Coups de théâtre, n°11-12, septembre 1997, p.61-62)

se valent et, cherchant à atténuer les facilités de la critique d'humeur des témoins surannés, tombent dans une indifférenciation de parole soporifique. Leurs compétences varient de l'un à l'autre, leur acuité de regard est plus ou moins grande, mais tous pratiquent désormais la critique sans ambition dans des journaux qui se moquent absolument de leurs points de vue.

Le temps des Jacques Lemarchand ou même plus récemment des Collette Godard, à l'affût de la nouveauté, est révolu. S'il y a encore quelques années, les quotidiens cherchaient à défendre un auteur ou un metteur en scène, tout semble aujourd'hui bien calme, ronronnant. Peut-être est-ce là un symptôme d'une asthénie de la création... Plus sûrement, au vu de ce que proposent actuellement des compagnies qui parient sur des pratiques marginales, il s'agit plutôt d'un ennui général provoqué par un repli trop paresseux de la presse sur le marché culturel des institutions. Non que ce circuit de diffusion et de création ne soit pas intéressant mais parce que, produisant des formes standardisées, il n'offre pas la diversité indispensable à un réel éveil des observateurs.

En dehors de l'affirmation de goûts - quoique souvent incertains et jamais vraiment argumentés - et de clans (plus que de partis pris esthétiques), la critique des quotidiens n'enrichit en rien le débat théâtral. Ses interventions sont extrêmement réduites¹ au point de privilégier non plus les articles (absence même de place pour eux) mais des encarts serrés destinés à signaler, en y introduisant une ou deux louanges ou une ou deux réserves, une représentation. Les enjeux - et les contraintes - de la critique dramatique dans les quotidiens sont ailleurs.

Le problème essentiel qui se pose aux critiques de quotidiens nationaux, en dehors de la méthodologie d'analyse qui reste le plus souvent personnelle, est de choisir parmi la masse de représentations qui constitue, sur tout le territoire, l'offre théâtrale française. Ce choix se porte inévitablement sur les événements considérés a priori comme majeurs et ne pouvant être éludés. Plus l'espace est restreint plus le critique se trouve devant une alternative douloureuse : réduire le rédactionnel consacré à chaque spectacle ou réduire le nombre de spectacles couverts. Le résultat est déplorable : les événements dits importants (création des grandes structures et des grands festivals) continuent de bénéficier d'une couverture considérable alors que les autres spectacles doivent se contenter de petits articles ou restent complètement oubliés.

Le parisianisme ensuite continue de caractériser l'essentiel de cette presse dont l'une des principales ambiguïtés est de ne reposer que sur des rédactions parisiennes alors que la décentralisation fêtait en 1997 ses 50 ans... L'idée de la concentration des agences de presse a fait des ravages et la concentration délibérée des rédactions dans la seule capitale est aujourd'hui un des obstacles majeurs à l'amélioration de la presse quotidienne. Ce centralisme, excepté sa rentabilité économique immédiate (coûts diminués), ne présente que des inconvénients, dont la hiérarchisation des informations et des journalistes. Une information provinciale est moins importante qu'une information parisienne et un journaliste en province n'existe pas face aux leaders de la capitale. Chaque correspondant régional sait bien le dédain dont témoignent les journalistes parisiens à l'égard de leur travail et rares sont ceux qui parviennent à faire passer leurs papiers,

■ ■ ■ ■

¹. Voir Gilles Costaz : « Quand j'ai perdu *Le Matin de Paris*, j'ai eu plein de piges dans différents journaux et j'ai toujours eu de la place. Il m'arrivait même de donner un papier plus long que prévu et on me le passait intégralement. Il n'y a pas si longtemps que cela ! Cinq ans ! Mais maintenant, comme tous les critiques, je vois mes rubriques se réduire ! On va vers la nouille et non plus le papier ! » (cité par Bernard Stéphane in *La Critique*, Economica (Médias poche), 1995, p.12)

quand bien même ils rendraient compte d'un spectacle prestigieux. Les journalistes parisiens continuent de préférer se déplacer (aux frais souvent des structures invitantes) quand bon leur semble, c'est-à-dire lorsque les théâtres parisiens ferment leurs portes (les festivals de l'été) ou lorsque l'événement les séduit suffisamment. Le plus souvent, ils attendent tout simplement que les spectacles passent par Paris pour en rendre compte. Le paradoxe est alors de taille : les spectacles créés en régions n'accèdent à la couverture nationale que lorsque la tournée leur permet d'atteindre les rédactions parisiennes. C'est donc avec plusieurs mois de retard (ou d'avance parfois) que les lecteurs provinciaux découvrent des comptes rendus des productions régionales. La particularité du journal quotidien étant de « coller » à l'actualité, un article paru longtemps avant une manifestation ou longtemps après n'a aucun impact sur le public potentiel.

Un exemple récent. Stuart Seide, directeur du Centre Dramatique Régional Poitou-Charentes installé à Poitiers, met en scène au début de la saison 1997-1998 *La Tragédie de Macbeth* de Shakespeare. Le spectacle est une coproduction du Centre Dramatique Régional Poitou-Charentes, du Théâtre National de la Communauté Française de Belgique et des Gêmeaux, scène nationale de Sceaux. Il bénéficie d'un producteur associé : le Théâtre-scène nationale de Poitiers. Dans *Le Monde* daté du dimanche 23-lundi 24 novembre 1997, en page 26, un encart paraît sous la rubrique « Sortir » sous le surtitre « Paris ». En 34 lignes, le papier mentionne le titre, l'auteur, le metteur en scène, les comédiens et est ensuite constitué du texte suivant :

« Après Henry VI, qu'il a créé dans la Cour d'honneur du palais des papes d'Avignon, en 1993, Stuart Seide affronte une autre grande tragédie de Shakespeare, *Macbeth*. Cette pièce, qui a la réputation d'être maudite, acquiert avec la mise en scène de Stuart Seide une étrange fluidité : elle serait sage, trop sage, si Jean-Quentin Chatelain ne jouait Macbeth. Avec ce comédien magnifique le plateau tremble sous la folie des hommes. Pour lui, il faut aller voir *Macbeth*, qui se donne à Sceaux jusqu'au 23, avant de tourner en province. » Suit une indication en italique : « *Les Gêmeaux*, 49, avenue Georges Clemenceau, 92330 Sceaux. Du mercredi 19 au samedi 22, à 20h45 ; le dimanche 23, à 17 heures. Tél. : 01-46-61-36-67. 110 F et 140 F. »

L'encart est serré, la place manque et le journaliste peut donc arguer de cette exigüité pour justifier de la maigreur des intentions critiques de son papier. En dehors de valoriser les enjeux de cette représentation de *Macbeth* en rappelant les antécédents de Stuart Seide (la Cour d'honneur...) et en décrivant cette bataille Seide-Macbeth comme une rencontre de titans (« affronte une autre grande tragédie »), que dit le journaliste ? Que la représentation est fluide (sans plus de précision), que cette fluidité - qu'il associe à la sagesse (pourquoi nécessairement ?) - ne convient pas à une pièce réputée « maudite », mais que Jean-Quentin Chatelain sauve la représentation et que c'est lui qu'il faut aller voir. Aucune argumentation, un bombardement serré d'observations très personnelles (la fluidité ?, la sagesse ?), et aucune pensée sur le théâtre. Un article elliptique qui n'a d'autres ambitions manifestement que de promouvoir le spectacle. Mais cette promotion s'organise très curieusement. Alors que la place est réduite, tous les comédiens sont cités (9 lignes), ce qui est rare et généreux, il est répété deux fois que Macbeth est de Shakespeare, et surtout la dernière phrase paraît bien redondante face à l'indication en italiques. Cette dernière indication mentionne avec détail (adresse des Gêmeaux, horaires en semaine, horaire spécifique du dimanche, tarifs, téléphone des réservations et même le code postal de Sceaux !...) les renseignements permettant aux spectateurs d'acquérir des places pour assister aux représentations. Pourtant, l'article paraît dans l'édition datée du dimanche-lundi, ce qui signifie que le journal n'est en vente à Paris que le samedi à 17h. Or, il ne reste dès lors que deux représentations : celle du samedi 22 à 20h45 et celle du dimanche 23 à 17h. En admettant qu'il est assez improbable que l'article décide des lecteurs

pour, dans le meilleur des cas, être à Sceaux trois heures après sa lecture, cet encadré ne sert de promotion qu'à une seule représentation : celle du dimanche 23.

Une seule ligne mentionne que le spectacle sera en tournée ensuite sans aucune autre précision. Rien sur les représentations des 27 et 28 novembre au Théâtre de Gironde de Saint-Médard en Jalles (33), rien surtout sur la série de représentations programmées à Poitiers du 3 au 12 décembre alors que la scène nationale est coproductrice, comme les Gêmeaux, de ce spectacle et que Stuart Seide est directeur du Centre Dramatique Poitou-Charentes ! Ce qui aurait pu tenir en cinq lignes est éludé au profit de commentaires inutiles ou de renseignements qui prêtent à sourire (le code postal...). Ce n'est là qu'un signe ponctuel mais très emblématique d'un mépris ostensible de la presse quotidienne dite nationale pour l'actualité du théâtre en région.

Et si le journaliste pense se défendre, comme il le fait souvent, en prétextant que l'article est paru plus tard que prévu (la hiérarchie des responsabilités excuse tout...), il ne ferait qu'avouer sa démission car, si tel était le cas, pourquoi ne pas avoir repensé la structure de l'encart au profit des représentations régionales plutôt que d'utiliser 34 lignes précieuses pour promouvoir une seule représentation à Sceaux !

« On appelle critiques "nationaux", explique Daniel Mesguich, les journalistes qui écrivent dans la presse nationale, ce qui me paraît peu fondé... Etant à la tête d'un théâtre au statut de Centre Dramatique National en province, je n'arrête pas d'entendre parler de décentralisation, de déconcentration, voire de délocalisations, et tous ceux qui ont ces mots à la bouche, notamment dans les bureaux des conseils généraux, des conseils municipaux, ou du ministère, n'ont les yeux rivés que sur la presse parisienne qu'ils appellent "nationale", ce que je trouve quand même contradictoire... Un metteur en scène, ou une bande d'acteurs qui, en province, auraient eu une presse locale favorable, eh bien, on s'en fout... »¹

Quant aux spectacles de compagnies qui, ayant déjà souvent du mal à tourner dans leur région, ne parviendront jamais à atteindre la capitale, tous ces journalistes repliés sur leur pré carré ne les verront jamais. Difficile ainsi d'admettre que la presse quotidienne nationale parvienne réellement aujourd'hui à demeurer le reflet fidèle de la création. De larges pans des pratiques sont oubliés. Quant à tout ce qui fait la richesse des rapports sociaux (rencontres, travail de terrain), les lecteurs doivent en faire presque définitivement leur deuil.

L'image que véhiculent les quotidiens nationaux est tout entière tournée vers le culte de la représentation, vers le marché de la consommation spectaculaire. Combien de rares articles sur la politique culturelle, combien de prises de parole argumentées pour cette masse d'articles promotionnels largement inutile pour le grand public ? Le travail essentiel des quotidiens est aujourd'hui de légitimer ceux qui restent accrochés aux mailles de leur tamis, mais aucun véritable travail de découverte, de recherche ne peut leur être reconnu.

En région, la situation est différente dans la mesure où la masse se réduit nécessairement. Si un réel déséquilibre continue d'exister entre les productions incontournables (CDN, scènes nationales, festivals), les spectacles de compagnies dispersées dans des petits lieux de diffusion et les pratiques marginales, l'ensemble des manifestations est à peu près relayé par une presse forte d'un véritable esprit d'exhaustivité. En revanche, la qualité

¹ Daniel Mesguich, « ... S'échanger le définitif... » in *La Métaphore (revue)*, n°3, printemps 1995, p.71

des articles n'est pas toujours au rendez-vous. Pour un journaliste spécialisé dans le spectacle vivant, combien de journalistes néophytes envoyés en piges par une rédaction récalcitrante à l'idée de devoir assister tous les soirs à une représentation ? Pour les grands quotidiens régionaux, le travail reste correctement assuré (niveau de recrutement assez satisfaisant devant l'ampleur de la demande d'emplois), pour les autres, le hasard des embauches contractuelles règle le jeu... Avec d'excellentes prestations (dans les limites des contraintes imposées par le genre) et d'autres réellement affligeantes... Mais, depuis Jean-Jacques Lerrant, aucune plume ne s'est véritablement imposée dans les rangs des chroniqueurs de journaux provinciaux.

3.1.1.2. la presse hebdomadaire d'information générale

La situation de la presse hebdomadaire d'information générale est encore plus catastrophique. Il ne reste, dans ces publications (Le Canard enchaîné, Le Nouvel Observateur, Le Point, L'Express, L'Événement du Jeudi, Le Figaro magazine, Le Nouveau Politis, Marianne, Valeurs actuelles) qui sont juste lues autant que la presse quotidienne soit 4% du temps consacré à la pratique des médias¹, qu'une part infime du volume rédactionnel encore réservée au théâtre. Une ou deux pages, soit cinquante à cent pages par an pour rendre compte de quelques centaines de spectacles. Les objectifs sont donc réduits : essentiellement permettre aux lecteurs (parisiens) de faire un choix. L'utilisation des brèves, la part importante réservée aux photos renvoient une image du théâtre composée essentiellement d'une idolâtrie de l'acteur (de préférence vedette) couché sur papier glacé et d'une réduction du théâtre à la fable qui s'y joue. Le traitement infligé aux œuvres d'art est souvent une insulte au travail, à l'engagement intellectuel et humain qu'il suppose.

Il transforme l'objet d'art en marchandise qui se voit parfois cotée au cours de la bourse critique. Carrés, étoiles, ronds, losanges, triangles, cœurs. Un, deux, trois, zéro. Voilà ce qui reste d'une soirée d'un critique : un palmarès comme un tableau de chasse, une collection d'instantanés.²

L'information transmise par les hebdomadaires actuellement ne saurait concurrencer les guides assez exhaustifs que sont L'Officiel des spectacles ou Pariscope (dans la mesure où la très grande majorité des spectacles recensés dans les hebdomadaires ne sont que ceux de la banlieue parisienne et d'Avignon... en juillet). Là au moins, la publicité s'affiche comme telle et les avis, s'ils sont expéditifs, ne se donnent pas des airs de jugements raffinés...

Quelques exemples récents. Dans le numéro 31 de Marianne daté du 24 au 30 novembre 1997, un « journal de la culture » de quatre pages est censé couvrir l'actualité sélectionnée de la semaine. Sur ces quatre pages, un petit article de Jean-Pierre Léonardini (environ 1/5^e de page soit 45 lignes d'une colonne très menu) intitulé « Marciel "crève" l'écran » et sous-titré « Théâtre » figure en page 81 :

¹. Chiffres 1991 (voir en annexes p.2-43)

². Voir Pierre Corcos : « Certains esprits soi-disant modernistes, en réalité indifférents ou fatalistes, accepteront sans trop de difficultés le passage de la critique dramatique de la presse écrite vers la télévision. Plaisanterie ! [...] la logique de la télévision (audimat omnipotent), ou plutôt *ce qu'on en dit*, s'opposerait au temps de la réflexion, de l'élaboration critique du sens. Il faut aller vite et percuter. Le monde de l'écrit lui-même s'aligne peu à peu sur ce diktat de la vitesse : on passe des critiques aux notes, des notes aux notules, des notules à quelques loges favorables (petits cœurs, etc.) ou défavorables. L'idéal binaire du computer : input, output. J'aime, j'aime pas. Ou le degré 0 de la critique... » (« Une critique en peau de chagrin » in Coups de théâtre, n° 11-12, septembre 1997, p.62)

« S'il est en ce moment à Paris un spectacle tonique, plein de jus, intelligent, léger, d'une irrésistible force poétique, c'est bien celui conçu, écrit, réalisé par Marcel Hollogne. Sous le titre *Marciel monte à Paris*, ce « cinéma-théâtre » casse la baraque tous les soirs au Théâtre Rive-Gauche. Au début, on se demande bien où il veut en venir, on se dit que ça traîne, qu'il cherche ses marques, puis cela se met à bondir dans tous les sens, jusqu'à la plus intenable dinguerie. Mais il tient, avec une verve, un brio, un sens aigu de cabotinage qui font le prix de ce montage d'attractions où se mêlent un écran de cinéma, un téléviseur et deux acteurs en chair et en os (Hollogne *in person* et Pierre Manganelli). Le tour de magie consiste à passer sans coup férir du monde de l'écran à celui de la scène. C'est diablement bien foutu. Un vertige vous prend devant ces coq-à-l'âne visuels réglés de main de maître. Marc Hollogne, aux cheveux fous, à l'œil bleu émerveillé, est un délicieux Pierrot lunaire à l'imagination débridée. A l'orée de l'hiver, *Marciel* produit l'effet d'une cure de vitamines spirituelles. »¹

La brièveté de l'article n'autorisait sans doute pas Jean-Pierre Léonardini à analyser ce spectacle mais le contraignait-il pour autant à accumuler les formules racoleuses en évitant soigneusement d'avancer une once d'argumentation critique ? Ce pavé servira probablement à agrémenter les publicités du spectacle de petites phrases aguichantes qui peuvent déjà se deviner : « un spectacle tonique, plein de jus, intelligent, léger, d'une irrésistible force poétique » ou « Ce "cinéma-théâtre" casse la baraque tous les soirs » ou bien « C'est diablement bien foutu » ou encore « *Marciel* produit l'effet d'une cure de vitamines spirituelles ». Il semble même avoir été conçu seulement à cet usage. Que dit Jean-Pierre Léonardini, qui se vante pourtant souvent d'exercer un art du verbe et de la réflexion, de l'enjeu de ce spectacle où se mêlent théâtre, cinéma et télévision ? Débarrassée de ces compliments gratuits, que reste-t-il de cette question ? Même en cherchant bien, rien... Rien excepté des jugements tranchés, marqués du sceau des sensations du critique le soir de la représentation : « le tour de magie », « le vertige »... Mais Jean-Pierre Léonardini se garde bien de manifester cette subjectivité, de signifier qu'il s'agit là d'une critique d'humeur. Il fait ainsi naître une forte ambiguïté en employant le pronom impersonnel « on » ou la deuxième personne du pluriel « vous » : « On se demande bien où il veut en venir, on se dit que ça traîne » et plus loin « Un vertige vous prend »... Il écrit non pas en son nom propre mais au nom de tous les spectateurs. Il garantit grammaticalement que son avis, ses impressions sont l'avis et les impressions de tous, spectateurs passés et à venir. Il se pose en guide et en porte-parole. Et prend, pour ce faire, un petit article qui, malgré sa brièveté, aurait permis de développer au moins une question soulevée par ce spectacle. Léonardini n'a même pas l'excuse de la nécessité de recadrer le spectacle, de préciser certains renseignements puisqu'il a également étudié ce service : rien sur le parcours de Marc Hollogne, rien sur le parcours du spectacle (quelle compagnie, quel lieu de création ?...), rien sur l'identité du Théâtre Rive-Gauche, rien non plus sur les modalités d'accès ou de réservations. Jean-Pierre Léonardini a-t-il oublié sa déclaration de 1977 à Théâtre/Public ? :

« La Critique doit avoir des dents. La presse française est trop molle. Il suffit de relire Paul-Louis Courier et les polémiques entre Léon Daudet et Vaillant-Couturier. Les médias audiovisuels moulinent l'information. La presse écrite, elle, doit être inso-lente et incisive. »²

Où est donc passé l'insolence de 1977 ? Jean-Pierre Léonardini, dans ses articles de Marianne, a-t-il vraiment la sensation de moins « mouliner l'information » que les médias audiovisuels ? Ce papier sur *Marciel* n'est

■ ■ ■ ■

1. Jean-Pierre Léonardini, « Marciel "crève" l'écran » in Marianne, n°31, 24 au 30 novembre 1997, p.81

2. Yvon Davis et Nicole Collet, « Pas de chiens de garde, même de gauche : entretien avec Michel Boué, Jean-Pierre Léonardini et Jacques Poulet » in Théâtre/Public, n°16-17, juin 1977, p.30

rien d'autre qu'un acte de promotion qui vaut, sans plus, le minuscule encart placé sous la rubrique « On aime » glissé dans la même page 81 de ce numéro de Marianne. Le texte de cette brève est le suivant :

« Théâtre. *Le Magicien d'Oz* d'après L. Franck Baum, au parc André-Malraux à Nanterre jusqu'au 4 janv. Une heure trente de rêve avec en prime une véritable ménagerie sur scène (vaches, chevaux, oies, ânes, lamas...). Les enfants adorent, les parents aussi. »¹

Difficile de faire plus court à moins de s'en tenir à un strict agenda à la manière des quotidiens régionaux. Voilà de l'information-service qui ne se retranche pas derrière les apparences d'un article critique : deux phrases dont l'une ne comporte même pas de proposition verbale à la manière des slogans publicitaires ! « Une heure trente de rêve avec en prime une véritable ménagerie sur scène »... Est-ce là une formule du dossier de presse ? Le lecteur n'en sait rien. Il retient juste que le théâtre, pour être plus attractif, a bien raison de gagner sur le terrain du cirque ou du zoo... Voilà une « prime » à ne pas négliger qui ravit petits et grands... Que demander de plus à un hebdomadaire ?... Il ne reste qu'à célébrer cette joyeuse fête multigénérationnelle et à remettre à plus tard toute idée d'un journalisme critique. L'hebdo d'informations générale est devenu un outil uniquement promotionnel. Personne ne s'y trompe vraiment mais tous (journalistes et artistes) taisent publiquement ce fait. Les critiques d'hebdomadaires continuent d'être invités aux représentations car leurs brèves publicitaires coûteraient encore plus cher s'il fallait que les théâtres passent par la régie publicitaire. A cet égard, un aspect du document réalisé par Anne Berger en 1996 pour le compte de l'Association de Gestion du Festival d'Avignon est significatif : tous les articles recensés dans les dossiers de presse ont été évalués en équivalent publicitaire. Se trouvent en page 27 les retombées en terme d'image dans la presse écrite, dans les radios et TV avec des tableaux du recensement des articles et reportages avec taille en pages et lignes et durée en minutes. Anne Berger explique « avoir déterminé leur équivalent financier à partir des tarifs publicitaires de chaque média : "valeur" de l'article = prix d'une publicité de taille équivalente dans le même journal ». Pour la seule presse écrite et pour l'édition de 1995, elle a ainsi calculé que l'équivalent publicitaire aurait été de 44 696 000 F...² Face à de telles sommes, il est facilement compréhensible que les structures de création et de diffusion consentent à inviter les journalistes même si ceux-ci n'accoucheront que de brèves promotionnelles. L'investissement reste rentable. Quant à la déontologie journalistique et à la fonction critique et éducative des médias...

En s'arrêtant encore sur une page du Nouvel Observateur (il est impossible de prétendre à une analyse exhaustive mais l'expérience prouve que le jeu peut être tenté avec n'importe quelle page d'hebdo...), de nouveaux exemples de cette "minimalisation" des enjeux apparaissent cruellement.

Ainsi dans son numéro daté du 20 au 26 novembre 1997, Le Nouvel Observateur ne consacre au théâtre (un article-entretien d'Odile Quirot avec Jean-Marie Villégier sur les théâtres du Château de Versailles est également inséré dans un dossier culturel sur les dernières acquisitions des Musées de France) que deux petites colonnes (2/5^e de page) de ses cinq pages surtitrées « Le Guide » en page 156. Trois minuscules articles signés Odile Quirot y

■ ■ ■ ■

1. « Le Magicien d'Oz » in Marianne, n°31, 24 au 30 novembre 1997, p.81

2. Anne Berger, Les retombées du Festival d'Avignon, étude portant sur l'édition 1995 du Festival d'Avignon menée au sein de l'Association de Gestion du Festival d'Avignon sous le « haut patronage » de Gérard Deniaux, Festival d'Avignon, 1996, p.27 à 29

trouvent place. Le premier est titré « Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa *d'Antonio Tabucchi* », mais le titre est précédé de deux petits cœurs rouges.

« Où l'on retrouve le metteur en scène québécois Denis Marleau tel qu'on l'admire. Maître de la précision, orfèvre du doux piège des mots et des ombres. Tabucchi imagine Pessoa sur son lit de mort, monologuant avec ses hétéronymes. Rien de moins théâtral, sauf avec Marleau : subtile dilution de la réalité, jeu de masques et de double entre l'écrivain et ses créatures (Paul Savoie, Daniel Parent), immersion troublante au royaume de l'ironie et de la mort, tandis que triomphe la vie. Subtilement réjouissant. Les Abbesses, du 3 au 13 décembre, 01-42-74-22-77. »¹

Le style télégraphique est manifeste. Sur cinq phrases, deux se présentent comme des slogans secs : « Maître de la précision... » et « Subtilement réjouissant » et deux phrases sont encore élaborées avec des formes verbales. L'une décrit le thème : « Tabucchi imagine Pessoa sur son lit de mort, monologuant... », et l'autre se contente d'ajouter une proposition circonstancielle de temps (« tandis que triomphe la vie ») en appendice à une accumulation de trois images privées d'actions. Bien sûr reste la première phrase qui bénéficie de deux verbes... mais cette phrase utilise une tournure (« où l'on retrouve... ») chère à la littérature et essentiellement destinée à... titrer un chapitre. Le corps de l'article n'est donc composé que de quatre maigres phrases dont la portée poétique ne saurait suffire à secourir l'absence de propos argumentaire. Ce qui mérite peut-être le plus d'être admiré dans cette forme d'intervention journalistique, c'est l'habileté qu'il faut y déployer pour, en quatre phrases réussir à glisser quelques éléments distinctifs comme le nom des comédiens (logés ici dans une parenthèse) le nom du metteur en scène et surtout son importance dans le champ théâtral. L'article, au fond, se contente de faire vibrer un peu la corde de la renommée de Marleau : « on l'admire » (avec toujours ce « on » intégrateur, globalisant et mystificateur) et « rien de moins théâtral : sauf avec Marleau. » En une formule le voilà au-dessus de tous les autres... ce qui justifie bien les deux petits cœurs rouges...

Un second article intitulé « Haute Surveillance *de Jean Genet* » est précédé d'un seul de ces petits cœurs chargés sans doute d'éviter au lecteur (vraiment) pressé de lire les articles pour faire son choix. Sous ce cœur unique, se trouve le texte suivant :

« Une cellule, trois prisonniers. Une danse de séduction et de mort. Violence feutrée et lenteur monocorde. Le metteur en scène Jean-Baptiste Sastre se montre clone trop appliqué de Claude Régy. Nazim Boudjenah, Vincent Dissez et Eric Petitjean réussissent à faire vibrer la chape de plomb qui pèse sur les corps. »²

Sur cinq phrases deux seulement sont articulées autour d'une ou de deux formes verbales. Les trois premières vérifient cette étrange propension de la brève d'hebdomadaire à se transformer en télégramme ou en carte postale : « Violence feutrée et lenteur monocorde »... Tout est dit du spectacle en deux noms communs et deux adjectifs. S'y cachent probablement une problématique : comment la violence peut-elle être feutrée ? Comment s'accordent violence et lenteur ?... Tout l'art du journaliste n'est plus celui de la description, de l'explication, de l'information ou de l'analyse mais celui de l'ellipse. Ne rien dire en laissant penser qu'il y aurait eu beaucoup à dire si... Les deux phrases avec verbes sont consacrées l'une au metteur en scène, l'autre aux acteurs. Le metteur en scène, sans autre explication,

1. Odile Quirot, « Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa *d'Antonio Tabucchi* » in *Le Nouvel Observateur*, n°1724, 20 au 26 novembre 1997, p.156

2. Odile Quirot, « Haute surveillance » in *Le Nouvel Observateur*, n°1724, 20 au 26 novembre 1997, p.156

est renvoyé à une comparaison avec Claude Régy. La revendique-t-il ? Est-elle réellement justifiée ? Le lecteur n'en sait rien mais, après les petits cœurs hiérarchisant les spectacles, il peut commencer à établir une cotation des metteurs en scène : Jean-Baptiste Sastre ? En dessous de Claude Régy ? Pourquoi ? Trop appliqué à lui ressembler ! Du coup, les acteurs, contrairement à ceux de Marleau, passent de la parenthèse à la dernière phrase-compliment. Leur résistance au metteur en scène maladroit mérite bien cela !

Le dernier article, en fait coïncé entre les deux précédents, est consacré à une production dite de boulevard. Il est intitulé « Espèces menacées de Ray Cooney, *adapté par Michel Blanc et Gérard Jugnot* » :

« Comment l'argent trouvé monte à la tête d'un modeste employé. Un policier ripou à la cuisine, un autre, honnête, dans la salle à manger. Quiproquo à la chaîne, excellente distribution autour de Gérard Jugnot et de Martin Lamotte, impeccable et paniqué. Un vaudeville heureux. Michodière, 01-47-42-95-22. »¹

Le lecteur doit-il en conclure que le spectacle n'en vaut pas la peine, toujours est-il qu'il n'y a presque plus trace dans ce papier de verbe conjugué. Le seul, « monte », devrait normalement induire une question mais la ponctuation semble indiquer qu'il s'agit plutôt d'un second titre à la manière cette fois-ci du « Comment... ». Quant au reste : trois phrases graduellement plus courtes. Une gentille formule qui ne brouille personne et évite les risques de la défense trop appuyée : « Un vaudeville heureux »... Les acteurs ont droit là aussi à une phrase (sans verbe tout de même) mais le metteur en scène, lui, est porté disparu. Sans doute n'a-t-il même pas cherché de manière trop appliquée à ressembler à qui que ce soit...

Inutile d'insister sur la vacuité de ces interventions journalistiques qui se limitent, pour le service, à l'octroi d'une notation permettant de se repérer dans la sélection et à quelques maigres éléments d'orientations (le metteur en scène, les acteurs). Le grand danger de ce type d'écrits est de continuer à faire croire qu'il s'agit de critiques alors que la seule pensée qu'ils charrient fait plutôt peur : hiérarchisation systématique des spectacles (ici un gagnant et deux ex-aequo) et des artistes (ici Marleau devant Régy devant Sastre devant un inconnu) et compte-rendu télégraphique des représentations grâce à un résumé de la fable et d'une carte postale impressionniste. Que reste-t-il des enjeux esthétiques du théâtre ? Que reste-t-il même de la place du théâtre dans la société ? Qu'est-il devenu pour ces journaux ?

Il n'est pas exagéré de penser qu'actuellement, la presse hebdomadaire d'informations générales fait beaucoup plus de mal au théâtre qu'elle ne l'aide à demeurer dynamique. Elle dévalorise absolument la création et entraîne le lectorat à construire un rapport au théâtre désastreux. Quand les "critiques" comprendront-ils qu'il vaut peut-être mieux ne plus parler de théâtre (comme parfois dans *L'Événement du jeudi*) que d'en parler comme du dernier rapport du tiersé ?

3.1.1.3. les magazines info-loisirs

Pour continuer le tableau calamiteux de la presse écrite, les magazines d'information et de loisirs qui figurent parmi les plus forts tirages actuels réduisent l'art théâtral à un divertissement le plus souvent mondain.

¹ . Odile Quirot, « Espèces menacées » in *Le Nouvel Observateur*, n°1724, 20 au 26 novembre 1997, p.156

De Elle à VSD, de Paris-Match au Figaro madame, l'essentiel de ce qui émerge des planches se résume en une formule que certains n'hésitent pas à proclamer en titre de rubrique : la vie des gens célèbres. Cela peut faire sourire. Mais il n'en reste pas moins que l'audience de ces publications qui repose sur une offre de rêve, de délassément, de désirs (peur, beauté, richesse, gloire) et de fantasmes est telle qu'une grande partie de l'image construite autour du théâtre provient du traitement qui lui est infligé dans ces pages glacées. Les magazines glamour et la presse à scandale transmettent une idée du théâtre tout entière basée sur le culte de la vedette. De la vie de la vedette. Et si possible, non pas de sa vie artistique mais de sa vie privée... Des Yorkshire de Jean-Paul Belmondo, directeur du Théâtre des Variétés, aux amours de Marie-France Barrault et de Roger Vadim, tout y passe !

Qu'attendre d'une presse commerciale qui se moque éperdument de la santé du théâtre et ne cherche qu'à fabriquer, promouvoir et utiliser des vedettes pour mieux vendre ? Rien. Structurellement, leur fonction dans la sphère théâtrale est restrictive et leur contrainte essentiellement économique. Il conviendrait en revanche de s'interroger sur la responsabilité des artistes qui acceptent de dégrader l'image du théâtre dans le seul espoir, à court terme seulement, d'augmenter la fréquentation de leur spectacle.

3.1.1.4. les magazines culturels

Une autre catégorie de publications consacrées à l'actualité des arts et des industries culturelles s'intéresse au théâtre. Si la plupart du temps, la télévision, le cinéma, la musique et la littérature s'offrent la part belle de ces magazines, l'art théâtral parvient souvent à s'y frayer un petit chemin. Officient en général dans ces rédactions des journalistes spécialisés qui, notwithstanding leur faible espace, tentent de faire un réel travail de critique.

Le traitement est souvent celui des quotidiens d'informations générales, mais le problème de la sélection y est encore plus aigu. Si l'on excepte le cas d'une Raymonde Temkine qui, forte de sa passion et de sa curiosité, sillonne la France toute l'année à la recherche de la perle rare pour en rendre compte dans Révolution et la revue Europe, les choix des critiques se portent résolument vers les poids lourds.

En guise d'exemple représentatif, une enquête a été menée pour cette étude (voir en annexes p.2-45 à 2-56) sur le magazine Télérama dans lequel Fabienne Pascaud et quelques autres consœurs sont responsables de la rubrique théâtrale. Cette étude statistique sur les numéros couvrant les saisons 1991-1992, 1992-1993 et 1993-1994, visait à manifester les choix à l'œuvre dans ce type de publication. Le recensement et la mesure du volume de chaque article ont ainsi permis de déterminer quelle était l'origine géographique des représentations commentées et quel était le type des structures de création et de diffusion concernées.

Les résultats montrent que des partis pris forts président à la sélection des spectacles. 52% des spectacles cités sont donnés à Paris, 15% en région parisienne, 19% proviennent de festivals hors Paris et région parisienne et 14% seulement sont des représentations données en région hors festival. Encore faut-il qu'il s'agisse de représentations de structures prestigieuses parmi lesquelles très majoritairement La Criée, le TNP, le TNS, le Gymnase de Marseille, le CDN de Montpellier, le CDN de Béthune, (La Métaphore), le Théâtre National de Bretagne, le Théâtre des Jeunes Années de Lyon, La Coursive à La Rochelle, la Rose des Vents à Villeneuve-d'Ascq et quelques autres scènes nationales...

Cette inégalité s'accroît en tenant compte du volume rédactionnel réservé à chaque spectacle. Paris passe à 59%, la région parisienne reste à 15%, les festivals montent à 14% tandis que la province tombe à 9%. Non seulement les spectacles de province sont très peu représentés mais, en moyenne, la taille des articles qui leur sont consacrés est plus réduite : 0,93 page pour un spectacle parisien, 0,79 page pour un spectacle de la région parisienne, 0,72 page pour les festivals et 0,55 page seulement lorsque la représentation a lieu en province.

Mais l'inégalité géographique se double d'une inégalité face au type de structures concernées. Les statistiques - qui, sur trois saisons, peuvent prétendre être représentatives de la pratique habituelle - montrent que, en dehors des grandes institutions parisiennes et nationales (liste en annexes 4), des festivals et des théâtres privés, les autres lieux ne représentent que 8% des occurrences. Encore parmi les autres lieux, figurent les scènes nationales et de grands théâtres municipaux. En fait, les lieux dirigés par les compagnies, les lieux alternatifs ne sont pratiquement pas représentés. Ils constituent, pour *Télérama*, une partie de la création qui n'entre pas dans les critères de sélection.

Les chiffres parlent d'eux-mêmes. Le traitement du théâtre par ce magazine culturel est extrêmement parisien et particulièrement attaché au prestige. Se contentant de rendre compte du marché institutionnel et du marché du théâtre privé, Fabienne Pascaud se détourne d'une quelconque fonction de recherche. Aucune curiosité ne permet à son journal d'être d'un quelconque combat esthétique. Elle se contente de suivre l'évolution de l'institution, au risque de distordre l'image du théâtre contemporain.

En analysant le contenu des articles, il est facile de retrouver, dans le point de vue critique, les critères de sélection. En moyenne, trois quarts de l'article sont consacrés au texte - qu'il soit millénaire ou nouveau -, et le dernier quart est consacré à une description succincte de quelques éléments de la mise en scène qui rappelle le traitement infligé par les hebdomadaires d'informations générales. Toute pensée sur le théâtre paraît procéder d'une analyse littéraire et l'esthétique de la représentation n'est jamais réellement interrogée. Le prestige, l'érudition historique et littéraire y sont privilégiés au détriment d'une analyse de l'art théâtral. Fabienne Pascaud, grâce à une plume assurée et parfaitement adaptée à une forme qui nécessite pulsations et rapidité, parvient à donner l'illusion d'une intervention tonique mais il ne s'agit que d'un refuge. La réalité est tout autre et ne parvient pas à échapper aux limites d'une conception mondaine et littéraire du théâtre. Ce qui n'empêche pas de reconnaître à ce type de travail une certaine vertu pédagogique auprès d'un public qui ne connaît pas les grandes œuvres de l'art dramatique.

Si d'autres revues opèrent sur le mode de *Télérama*, quelques-unes cherchent délibérément à s'écarter de telles pratiques en privilégiant des articles de fond écrits souvent par des universitaires. La revue *Art Press* par exemple, en collaborant avec Georges Banu, vise à échapper à la critique journalistique pour se rapprocher davantage des avant-gardes ou des événements internationaux en général assez mal relayés par la presse.

3.1.1.5. les revues spécialisées

Il existe depuis très longtemps en France des revues spécialisées dans le théâtre. De *La Revue d'histoire du théâtre*, aux *Cahiers Renaud-Barrault* en passant par *Théâtre populaire* ou *Travail théâtral*, ce demi-siècle est jalonné de grandes aventures éditoriales. Dans les années quatre-vingt quatre-

vingt-dix, quelques revues aujourd'hui disparues ont compté : Acteurs (100 numéros), Théâtre en Europe, L'Art du Théâtre, Cripure, Les Cahiers du renard. Ces quatre ou cinq dernières années, alors que personne n'y croyait vraiment, l'activité des revues théâtrales s'est soudain emballée. Quinze revues au moins se partagent actuellement le secteur¹ : La Revue d'histoire du théâtre, L'Avant-scène, Théâtre/Public (fondée en 1974 et publiée par le Théâtre de Gennevilliers, dirigée par Alain Girault), Les Cahiers de théâtre Jeu (publiés depuis 1976 au Québec), Alternatives théâtrales (revue belge diffusée en France), Actualités de la scénographie et les derniers arrivés, Etudes théâtrales (revue publiée par le centre d'Etudes théâtrales de l'Université Catholique de Louvain), Du théâtre (la revue) (publiée par Actes Sud et dirigée par Claire David), Séquence (publiée par le TNS), Cassandre (dirigée par Nicolas Roméas), Ubu scènes d'Europe (dirigée par Gilles Costaz et Chantal Boiron), Coups de théâtre (publiée par L'Harmattan), Le Journal du théâtre (dirigé par Gilles Costaz), La Scène (revue destinée aux professionnels) et Registres (revue de l'Institut d'Etudes Théâtrales de l'Université Paris III- Censier Sorbonne nouvelle, dirigée par Jean-Pierre Sarrazac et Joseph Danan).

Si le contenu de ces publications est très varié, elles ont en commun leur très faible distribution. En dehors du Journal du théâtre qui tente, avec difficulté², d'être présent dans les kiosques, toutes sont diffusées par abonnement ou dans quelques librairies. Leur premier souci est effectivement de parvenir à convaincre les libraires de conserver des numéros qui séjournent souvent longtemps sur les étagères avant de trouver un acquéreur. Car les revues de théâtre se vendent assez mal. Elles demeurent dans le cercle vicieux de l'anonymat : peu vendues, les libraires ne les placent pas en avant, et du coup, peu valorisées, elles ne parviennent pas à élargir leur lectorat. Celles qui se sont forgé un solide réseau d'abonnés résistent (en particulier L'Avant-Scène, Théâtre/Public et Alternatives théâtrales), les autres parviennent à franchir les premières années grâce au soutien d'un éditeur qui investit sur le long terme (Actes Sud ou L'Harmattan).

La confidentialité de ces revues ne leur donne que très peu de poids dans le réseau de la création pour deux raisons. Bien que non destinées nécessairement aux spécialistes, elles ne sont d'abord guère lues que par les professionnels (artistes et agents culturels), les enseignants et les étudiants spécialisés. Leur public est donc extrêmement restreint (d'autant que leur prix n'est pas toujours attractif). Leur périodicité (en général un numéro par mois ou tous les deux mois, voire plus) ne leur permet pas ensuite d'être suffisamment en contact avec la réalité pour peser sur les choix de sorties de leur lectorat. Leur impact n'est que rarement immédiat même si ces revues forgent des opinions qui influencent à terme la manière d'être spectateur.

Chacune a sa spécificité. Deux catégories peuvent toutefois être avancées : la première regroupe toutes les revues conçues par des journalistes qui, ne trouvant plus dans la presse traditionnelle de place pour s'exprimer, offrent leur service à ces publications spécialisées ou se lancent eux-mêmes dans l'aventure de la création (Nicolas Roméas, Chantal Boiron, Gilles Costaz). Pêle-mêle, se trouvent dans cet ensemble L'Avant-Scène, Cassandre, le Journal du Théâtre, Ubu scènes d'Europe, Coups de théâtre. Ces titres tentent de pratiquer la critique autrement, avec un peu plus de distance,

1. Sans compter les périodiques publiés par des structures du monde théâtral comme le Centre Français du Théâtre qui réalise Action théâtre.

2. Voir « Editorial : "On ne vous trouve pas !" » in Le Journal du théâtre, n°17, 24 novembre 1997, p.3

en s'éloignant de la dérive promotionnelle et en cherchant surtout à ne pas se cantonner à l'actualité la plus prestigieuse.

Chaque revue a son identité, mais toutes tentent d'apporter un éclairage plus complet sur les spectacles, les textes, ce que ne fait pas la presse grand public. Coups de théâtre publie des articles sur l'histoire du théâtre, Ubu propose des dossiers internationaux, Le Journal du théâtre présente d'assez longs interviews avec des metteurs en scène, des acteurs ou des auteurs, Cassandre rend compte de représentations, y compris celles de petites compagnies sur toute la France. Tout en restant des guides, ces deux derniers titres - les seuls qui sont publiés dans un format tabloïde qui les différencie visuellement très clairement des autres - ont choisi une option particulière : réserver une large place à la critique qui cherche explicitement à guider le spectateur dans sa sélection d'événements.

Le Journal du théâtre en particulier ressemble progressivement à un numéro spécial d'un quotidien : les articles très courts n'ont souvent pas d'autre intérêt que de donner l'opinion de l'auteur sans entrer plus profondément dans les enjeux de la représentation. Le choix de sortir, depuis octobre 1997, deux numéros par mois implique, comme le souhaite Gilles Costaz, que ce journal colle à l'actualité. Le risque est grand de se substituer à un Pariscope amélioré avec des articles simplement un peu plus longs. Le Journal du théâtre semble devenir un catalogue des représentations d'actualité avec, en exergue, la publication dangereuse sur le plan intellectuel d'une liste de spectacles notés par un bataillon de critiques (ceux des quotidiens et des hebdomadaires culturelles...) au moyen de quatre signes gradués. Avec ce genre de pratiques, Le Journal du théâtre se place explicitement du côté du guide abrupt qui cherche l'efficacité (!), la rapidité au détriment de l'argumentation et de la réflexion. Pour fidéliser un public, ce titre espère sans doute être le compagnon des fervents de théâtre qui, ne lisant pas la presse quotidienne régulièrement, cherchent des repères. Cette ambition, tout en étant peut-être pertinente commercialement, entraîne plutôt Le Journal du théâtre vers le renforcement de l'image traditionnelle et néfaste de la consommation théâtrale telle que la véhicule la presse grand public. Alors que Gilles Costaz dit vouloir faire partager la passion du théâtre, ces options discréditent en partie son projet. Cherchant à rendre compte d'un maximum de spectacles (ce qui multiplie les interventions et tend à diminuer la place de chacune d'elles), les critiques de la rédaction ont tendance à se replier sur leur secteur de résidence. Résultat : le titre devient de plus en plus parisianiste et, manifestement, chacun est obligé de rentabiliser toutes ses sorties en écrivant un papier sur chaque représentation "testée"...

Cassandre, avec sa parution mensuelle, si elle reste une revue proche de l'actualité grâce à des pages consacrées à des critiques brèves, se garde bien de n'être qu'un guide. Elle marque une volonté de réflexion sur le système de création, de production et de diffusion de plus en plus présente dans toute la presse spécialisée. En constituant des dossiers régionaux, en publiant des interviews et des points de vue sur la politique culturelle des pouvoirs publics ou sur les options défendues par les directeurs de théâtres ou de compagnies, Cassandre essaie de rendre compte de la situation du théâtre en France et de participer, à sa manière, au mouvement de réflexion sur le service public. C'est une tendance qui se manifeste également tant dans La Scène que dans des revues appartenant au second groupe de publications.

Celui-là rassemble des titres dans lesquels écrivent essentiellement des écrivains, des dramaturges et des universitaires. D'Alternatives Théâtrales à Théâtre/Public, Etudes théâtrales, La revue d'histoire du théâtre, Sé-

quence ou Registres, ces revues sont les espaces d'expression d'intellectuels qui, sans être journalistes, cherchent à diffuser des recherches ou des critiques. A mi-chemin entre les deux, Du théâtre (la revue) est écrite essentiellement par des écrivains et des universitaires mais reste ouverte également à quelques critiques (Caroline Jurgenson du Figaro). Depuis ses débuts, Théâtre/Public, comme l'avaient fait Théâtre populaire et Travail théâtral avant elle, s'évertue à appréhender l'esthétique théâtrale sous tous ses aspects, y compris sous l'angle politique. D'une certaine manière, Du théâtre (la revue) et Cassandra reprennent à leur compte cette nécessité de s'interroger sur une grande partie du réseau théâtral et de ne pas se limiter à la seule matière scénique. Le travail que ne réalise pas la presse grand public (en dehors de quelques articles du Monde ou de Libération) s'accomplit donc dans ces revues qui s'offrent en agora (titre de l'une des rubriques de Cassandra). Agoras malheureusement fréquentées par trop peu de lecteurs pour être l'espace public de réflexion sans lequel chacun des partenaires ne parvient pas à comprendre les préoccupations et les opinions des autres.

La multiplication inattendue des titres, ces dernières années, peut d'ailleurs s'expliquer par ce besoin de saisir des phénomènes complexes qui échappent aux médias non-spécialisés, par ce besoin urgent de débat.

D'autres revues plus techniques n'entrent pas dans les deux cercles. Actualité de la scénographie par exemple est réalisée par des professionnels de l'architecture et de la scénographie. La Scène, plus récemment, cherche à rassembler des journalistes et des professionnels du domaine culturel (juristes, gestionnaires) qui ont pour objectif de manifester les pratiques, les contraintes et les enjeux de la gestion des structures de création et diffusion du spectacle vivant. Plus ancré dans l'action autour des arts de la scène, La Scène est le signe le plus manifeste d'une nécessité de penser autrement la vie culturelle, de donner la parole à ceux qui ont trop la sensation de n'être jamais entendus, d'être souvent en face d'interlocuteurs (pouvoirs publics, médias) sourds. D'une certaine manière, ce magazine professionnel, sans en partager ni la forme ni les engagements, supplée au manque créé par la disparition depuis longtemps d'ATAC informations, revue qui avait su dépasser le petit cercle des militants pour devenir un lieu de débat de l'ensemble de la profession, et qui n'a jamais été remplacée. Comme si, pendant les années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix, les débats sur l'action culturelle, sous l'effet de l'arrivée de la gauche au pouvoir et de l'espoir qu'elle avait déclenché dans la profession, s'étaient tus avant de faire entendre de nouveau aujourd'hui leurs interrogations et leurs inquiétudes.

C'est dire si la vitalité de la presse spécialisée est sans doute plus importante pour les professionnels du théâtre que pour le public. Participant à la réflexion et au dialogue, elle s'avère un relais indispensable pour la dynamique du réseau. Malheureusement, deux grandes menacent pèsent sur ces revues. La principale difficulté qu'elles rencontrent est de parvenir à forger une équipe solide de permanents qui puissent, dans de bonnes conditions, tenir une ligne éditoriale et gérer la sélection et la collecte d'articles souvent peu ou pas rémunérés... Ces revues restent pour certaines extraordinairement artisanales. Alain Girault, grâce à un emploi à mi-temps (secondé par un secrétariat), parvient à maintenir l'activité de Théâtre/Public en acceptant d'être à la fois rédacteur en chef et véritable fabricant de sa revue puisqu'il compose lui-même, par collage, les pages de chaque numéro qui, ainsi, tient chaque fois du jeu de patience et de persévérance.

L'autre difficulté, commune à toute la presse, ne surprendra aucun gestionnaire... Il n'est pas une revue qui ne se sente menacée plus ou moins de devoir cesser ses parutions faute de moyens financiers...

3.1.1.6. économie fragile de la presse écrite

L'une des raisons de la très médiocre qualité moyenne de la presse française en matière de couverture de l'actualité des arts est en effet son économie fragile. La logique économique qui impose à tous les titres de surveiller de très près leurs ventes ne les encourage pas à investir (en temps, en moyens donc en argent) dans des secteurs qui ne dynamisent pas les ventes.

Dans ce contexte, les seuls événements qui sont susceptibles d'intéresser une part suffisamment importante de la population sont ceux qui bénéficient d'une déjà grande notoriété. L'économie renverse la fonction des médias : alors qu'ils devraient *informer*, c'est-à-dire faire connaître ce qui est encore inconnu, ils s'emploient la plupart du temps à *exploiter* ce qui est déjà connu.

Pour les revues qui se détournent de ces lois du marketing qui font largement fi des nobles missions dont se parent souvent les médias, les réalités économiques sont assez impitoyables. Ces derniers mois Théâtre/Public, du fait de la diminution des crédits du Théâtre de Gennevilliers (après collectif budgétaire du gouvernement), était très menacée : la première source d'économie, dans un Centre Dramatique National qui doit avant tout honorer ses responsabilités en matière de création et de diffusion de spectacles, aurait été, si le besoin s'en était fait sentir de supprimer "sa" revue. Cassandra, pour des raisons, dans son cas, strictement commerciales, est également une entreprise financièrement très risquée. Nicolas Roméas, contre l'avis de son conseiller financier, continue de publier la revue en espérant que la persévérance permettra une fidélisation d'une clientèle qui permettrait à terme d'équilibrer les comptes. Il fait le pari que la revue saura imposer, contre toutes les prévisions des gestionnaires, sa raison d'être.

Même si la situation des médias audiovisuels est également liée à la loi économique, l'extrême mauvaise qualité du travail qu'ils accomplissent ne s'explique pas seulement par les nécessités commerciales, d'autant qu'un service public radiophonique et télévisuel, théoriquement destiné à pallier les carences du secteur privé, devrait se montrer indépendant de ces considérations.

3.1.1.7. télévision et radio

Historiquement, contrairement à la presse écrite, la radio et la télévision, en France, ont d'abord été des organes d'information contrôlés et financés par l'Etat.

La longue tradition des stations dites publiques, ancêtres des antennes de *Radio France*, constitue une sorte de référence pour toutes les radios. Particulièrement ouverte à création radiophonique et très naturellement tournée vers les arts du spectacle, la radio publique a privilégié un contact étroit avec le domaine culturel. L'existence de *France culture* en est la trace la plus évidente. Du coup, les radios privées qui ont émis ensuite ont cherché à concurrencer le secteur public en offrant des programmations différentes. L'histoire des radios périphériques montre qu'elles se sont très souvent

détournées de l'art au profit de la consommation culturelle de prestige destinée à faire rêver, au travers de l'actualité des vedettes ou des événements renommés. L'arrivée des radios libres sur la bande FM, si elle a permis à des stations associatives de programmer des émissions consacrées aux arts, s'est surtout soldée par la multiplication de chaînes musicales.

Quant à la télévision, très longtemps caractérisée par la suprématie du service public, elle est aujourd'hui marquée par la domination de *TF1* derrière laquelle court *France télévision* (*France 2* et *France 3*). L'existence de trois petites chaînes (deux privées - *Canal plus* et *M6* - et la chaîne publique franco-allemande *Arte* qui partage son canal avec *La Cinquième*) et de quelques chaînes diffusées par câble ou satellite ne suffit pas à atténuer l'indifférence générale dont la télévision fait preuve à l'égard de l'art théâtral.

Aujourd'hui le paysage radiophonique et télévisuel, bien qu'extrêmement complexe, n'offre en fait que peu de diversité dans les approches du théâtre. Pour la très grande majorité des radios (stations périphériques - *Europe 1*, *RTL*, *RMC* - et stations locales privées - *Europe 2*, *Fun Radio*, *Nostalgie*, *NRJ*, *Sky Rock*...) et des télévisions (*TF1*, *France 3*, *Canal plus*, *M6*) le théâtre n'est jamais traité (quand il l'est...) qu'à travers des reportages très brefs dans les journaux ou des émissions d'animations (jeux ou émissions de rencontres) qui invitent des acteurs ou des metteurs en scène célèbres ou proposent des chroniques-éclair promotionnelles. Seuls les événements parisiens et le Festival d'Avignon parviennent à retenir leur attention. Le vedettariat y règne en maître, les chaînes s'alimentant de la présence d'idoles pour fabriquer le prestige sur lequel elles cherchent à bâtir leur image de marque. En revanche, le résultat pour l'image du théâtre est désastreux : il ne devient, à travers ce prisme, qu'un art parisien et bourgeois. Loin d'en faire un compagnon de tous les jours comme le cinéma, à destination duquel les médias audiovisuels cultivent une image à la fois prestigieuse et populaire, ils enferment le théâtre dans une boîte de velours rouge et or largement surannée, ils en font une sortie exceptionnelle en ne privilégiant que les théâtres parisiens dont 80% de la population se sent absolument étrangère. Ils éloignent irrémédiablement le théâtre de la vie quotidienne des français. Le coup qu'ils lui portent ne serait pas si terrible si la part moyenne de pratique des médias audiovisuels n'était de 92% en 1991 (61% pour la télévision et 31% pour la radio, voir en annexes p.2-43) et si la part de marché des télévisions concernées n'excédait pas 53% en 1995 et presque trois heures d'écoute quotidienne en moyenne radios et télévisions confondues... (Voir en annexes p.2-44)

Cinq chaînes méritent un regard plus attentif. Trois d'entre elles, *France 2*, *France 3* et *France Inter* s'orientant vers la cohorte des chaînes massacrant le théâtre et *Arte* et *France culture* s'obstinant à traiter le théâtre comme un art et non comme une marchandise.

Passé le temps d'*Au théâtre ce soir*, le service public de télévision a lancé sporadiquement des émissions consacrées au théâtre. Le magazine de Pierre Laville *Tous en scène* n'a guère pu durer plus de temps, dans les années quatre-vingt, que la minuscule émission que Fabienne Pascaud a animée au début des années quatre-vingt-dix et qui s'intitulait *1,2,3 théâtre*. Depuis, *France 2* a lancé un rendez-vous du soir, *Le Cercle de minuit*, consacré essentiellement à l'actualité des arts. Animé par Michel Field puis par

Laure Adler¹, ce magazine d'entretiens a réussi à ouvrir un peu la porte de la télévision à un théâtre qui n'y a que très rarement accès. Mais l'horaire dit assez l'intérêt réel que la direction de *France 2* y porte. *Le Cercle de minuit* fait figure de caution culturelle dans une chaîne qui, le reste du temps, se rocroqueville scandaleusement sur le terrain privilégié des stations privées. Côté retransmission d'enregistrements, diffusant à l'occasion une pièce de boulevard, *France 2* continue de véhiculer une image terrible de la création théâtrale. Où est passée la promesse de son Président-directeur général faite en 1992 de produire tous les ans un enregistrement de chacun des deux spectacles (privé et subventionné) récompensés par les Molières. Depuis le soir de la retransmission de la cérémonie, seuls ont eu droit aux honneurs de l'écran public *Le Temps et la chambre* (de Botho Strauss, mise en scène de Patrice Chéreau qui a réalisé spécialement une adaptation télévisuelle de son spectacle - Molière 1992), *Maître Puntila et son valet Matti* (de Bertolt Brecht, mise en scène de Marcel Maréchal - Molière de la décentralisation 1992), *La Serva amorosa* (de Goldoni, mise en scène de Jacques Lassalle - Molière 1993), *Temps contre temps* (de Ronald Harwood, mise en scène de Laurent Terzieff - Molière 1993) et *Les Affaires sont les affaires* (d'Octave Mirbeau, mise en scène de Pierre Meyrand - Molière 1995). Cinq productions en six ans ! Où sont donc passés *Cuisines et dépendances* (de Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui, mise en scène de Stephan Meldegg - Molière 1992), *Comment va le monde, Mōssieur ?... Il tourne, mōssieur !* (de François Billetdoux, mise en scène de Jean-Pierre Miquel - Molière 1994), *Le Visiteur* (d'Eric-Emmanuel Schmitt, mise en scène de Gérard Vergez - Molière 1994) ou *Art* (de Yasmina Reza, mise en scène de Patrice Kerbrat - Molière 1995) ?... Quant aux suivants dont la réalisation pourrait ne pas être encore achevée, il y a fort à parier qu'ils n'animeront jamais la petite lucarne... *France 2* préfère se donner bonne conscience et diffuser une émission sans aucune dimension artistique (*Les Molières*) mais qui donne de la chaîne une image culturelle et occasionnellement luxueuse (les dorures des théâtres choisis pour les cérémonies...) que de se consacrer véritablement à la captation de représentations marquant la création théâtrale. En dehors des diffusions déjà citées, la chaîne publique s'est contentée ces dernières années des habituelles productions du boulevard et de quelques succès du théâtre privé : *Les Palmes de M. Schutz* (de Jean-Noël Fenwick, mise en scène de Gérard Caillaud - Molière 1990), *L'Aide-mémoire* (de Jean-Claude Carrière, mise en scène Bernard Murat). En dehors de *Mortadela* (Alfredo Arias), parce qu'il s'agissait d'un spectacle musical, *France 2* n'a consenti aucun réel effort en direction du théâtre public.²

« En 1974, le théâtre occupait 1,9% du temps d'antenne des trois chaînes nationales de l'époque (TF1, Antenne 2, FR3. Dix-huit ans plus tard, en 1992, le théâtre ne représentait plus que 0,2% du temps d'antenne des cinq canaux émettant nationalement et en clair (TF1, M6, France 2, France 3, La Sept-Arte) » [Sylvie Saincy, *Le Théâtre à la télévision*, Rapport de l'INA] Ce constat établi en 1994 dans une étude de l'INA par Sylviane Saincy, est toujours d'actualité et illustre la faible place que la télévision consent à laisser aux différents genres de spectacles vivants, et tout particulièrement au théâtre. [...] Si aujourd'hui le théâtre n'a pas disparu complètement de l'offre de programmes des grandes chaînes de télévision, c'est que sa présence est encore protégée de par les obligations de diffusion imposées par le législateur et dont le respect est contrôlé par un organisme indépendant, le Conseil supérieur de l'audiovisuel. »³

■ ■ ■ ■

1. Depuis la rentrée 97, *Le Cercle de minuit* est animé par une personnalité différente chaque jour de la semaine. Le lundi, c'est Frédéric Mitterrand qui présente une émission consacrée à l'actualité des arts.
2. Voir le dossier très complet qui a été consacré à cette question par Serge Kolski : « Le Théâtre à la télévision, un genre en voie d'asphyxie, *Du théâtre (la revue)*, n°15 et 16, hiver et printemps 97, p.69 à 86 et p.71 à 90
3. Serge Kolski, « Le Théâtre à la télévision, un genre en voie d'asphyxie, *Du théâtre (la revue)*, n°16, printemps 97, p.71

Depuis la rentrée 1997, *France 3*, de son côté, peut s'enorgueillir d'avoir créé l'événement en signant avec la Comédie-Française un contrat historique à la hauteur des exploits shakespeariens de la BBC. La chaîne publique a en effet entamé le 23 décembre 1997¹ la diffusion d'une collection de représentations enregistrées de pièces de Molière jouées par la troupe de la Comédie-Française. La collection complète comportera 18 enregistrements diffusés jusqu'en 2003 à raison de trois retransmissions par an.

Avec moins de réussite, France 3 a également lancé une nouvelle tentative de magazine confié à José Arthur. Il s'agit d'une émission mensuelle, *Mise en scène*, diffusée le samedi soir vers 23h. Le résultat est consternant. Les premiers numéros consacrés à des grands événements parisiens montrent José Arthur recueillant les confidences des vedettes. Il entretient dans cette émission un goût dommageable pour la conversation de salon confondante de mondanités et de complaisance.

Pire ! José Arthur, nouvelle (!) découverte du service public s'est vu également promu récemment animateur d'une nouvelle émission de *France Inter* consacrée à l'actualité théâtrale. Après avoir supprimé ces dernières années *Arts scéniques et bouts de ficelle* (tous les dimanches à 17h jusqu'en 1994) que dirigeait intelligemment Sylvie Nicolet en prêtant une réelle attention aux créations régionales, au travail des compagnies, puis *Pièces détachées* (1994-1996), émission magazine de Ludovic Dunod qui cultivait lui aussi une certaine curiosité et un réel éclectisme, voilà que *France Inter* retourne aux vieilles recettes du *Pop-club* en programmant tous les samedis de 18h10 à 19h, *C'est pas dramatique*. José Arthur y fait montre d'une indifférence totale à l'égard des régions et prolonge ainsi radiophoniquement ses salons télévisuels. Quant au *Masque et la plume* qui, animé par Jérôme Garcin, consacre toujours une émission tous les mois au théâtre (le dimanche de 20h10 à 21h), c'est peu de dire qu'il n'est qu'un miroir de l'actualité prestigieuse parisienne. A croire même parfois qu'il s'agit là d'un exercice de provocation... Le jeu de cette émission, auréolée d'un brillant passé, repose sur la fausse dispute : les critiques (parmi les habitués : Jacques Nerson, Bernard Thomas, Gilles Costaz, Armelle Héliot, Olivier Schmitt...), se répondant les uns les autres font semblant d'argumenter leurs opinions mais il ne s'agit la plupart du temps que d'une parodie de réflexion bâtie sur une série de préjugés jamais clairement énoncés, à la manière de la critique d'humeur. La plupart des journalistes qui y interviennent avouent ne le faire que pour avoir l'occasion dans les deux ou trois dernières minutes de l'émission de glisser le nom d'un "petit" spectacle qu'ils ont envie de défendre... Il faut, donc, à l'auditeur attendre la fin de l'émission pour entendre quelques furtifs conseils de sorties. Le reste du temps, le public est contraint d'écouter un prétexte de joute radiophonique, un spectacle présumé alerte et réjouissant dont le théâtre est loin de sortir indemne. La radio, faisant du spectacle sur le dos du théâtre, construit une image de cet art figée dans le parisianisme et le vedettariat. *Le Masque et la plume* s'emploie d'année en année à ancrer dans la population l'idée que le théâtre est un microcosme nombriliste et suffisant. Quant aux chroniques de Jean-Marc Stricker (le samedi matin par exemple), elles voudraient retrouver l'étincelance de la critique d'humeur façon Jean-Jacques Gautier, mais est-ce bien là le service que devrait rendre une station publique ? Doit-elle se contenter de s'ériger en guide acéré des spectacles parisiens ?

¹ . *Les Précieuses ridicules* de Molière, mise en scène de Jean-Luc Boutté. Suivront en 1998 *Tartuffe*, *Le médecin malgré lui* et *Le Médecin volant* et en 1999, *Le Misanthrope*, *Les Fourberies de Scapin* et *L'Impromptu de Versailles*. A noter que la version de Dario Fo du *Médecin volant* a déjà été retransmise sur Arte.

En somme, la très grande majorité des médias audiovisuels n'accomplit qu'un travail de sélection parisianiste qui ne dynamise absolument pas la création mais introduit dans la vie du public un élément déterminant de l'élaboration de l'image du théâtre.

Il ne reste guère que *France culture* et *Arte* qui optent pour un traitement qui valorise l'aspect artistique de l'activité théâtrale. La chaîne franco-allemande propose tous les mois une soirée thématique (*comedia*) autour du spectacle vivant qui a permis de diffuser des enregistrements ou des documentaires offrant un regard inestimable sur le travail de metteurs en scène reconnus (Jean Vilar, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Antoine Vitez, Giorgio Strehler, Klaus-Mickaël Grüber, Bob Wilson, Patrice Chéreau, Jérôme Deschamps, Bartabas, Dario Fo...) ou l'œuvre d'auteurs majeurs (Botho Strauss, Bernard-Marie Koltès, Anton Tchekhov, Luigi Pirandello, Robert Pinget...).

Quant à *France culture*, elle continue à être la seule station produisant des dramatiques et enregistrant des spectacles (ceux de la Comédie-Française) grâce, en particulier à Lucien Attoun. Ce dernier a renforcé encore, depuis la rentrée 1997, sa présence puisque le lancement de la nouvelle grille le 1^{er} novembre 1997 a provoqué la suppression de tous les magazines anciens au profit d'une seule émission hebdomadaire qu'il anime. Cette nouvelle émission consacrée à l'actualité théâtrale et intitulée *Profession spectateur* est diffusée le samedi de 18h35 à 20h. Ce bouleversement décidé par Patrice Gélinet est, pour le théâtre, une perte réelle puisqu'il bénéficiait jusque-là de plus de trois heures d'antenne hebdomadaire en moyenne. Chaque semaine étaient en effet diffusés des magazines culturels parfois consacrés au théâtre, une émission bi-hebdomadaire d'une heure et demie et trois courtes émissions hebdomadaires : *Le quatrième coup* produit par Gérard-Henri Durand (le lundi de 13h40 à 14h) proposait des critiques assez brèves d'un ensemble très hétéroclite de représentations grâce à des journalistes spécialisés qui utilisaient là un espace d'expression qu'ils ne trouvaient pas forcément ailleurs. Cette émission, contre-pied judicieux du *Masque et la plume* (intérêt marqué pour les créations en région, curiosité pour les petites productions de jeunes compagnies, attention portée aux expériences marginales, absence de faux débats polémiques), se présentait un peu comme l'équivalent radiophonique du *Journal du théâtre* (dotée en plus une diversité d'origines géographiques des représentations). Un équivalent... avec ses qualités et ses défauts (en particulier la brièveté des interventions). Yvonne Taquet animait, quant à elle, *Avant-première* (mercredi de 13h40 à 14h), émission dans laquelle elle invitait des artistes pour évoquer leur travail. Ses choix se portaient toujours sur des personnalités peu connues, sur des petits spectacles tandis que Lucien Attoun, tout en s'intéressant également de près aux petites compagnies, marquait une prédilection dans *On commence* (vendredi de 13h40 à 14h), pour les auteurs et les grands metteurs en scène de l'institution. Cette triade complétée par une longue émission, *Les Mardis du théâtre*, diffusée les mardis (15h30 à 17h) en alternance avec une émission de cinéma, était exemplaire d'équilibre. *Les Mardis du théâtre*, animés par l'un des trois producteurs des émissions courtes, bénéficiaient de la personnalité de chacun et abordait le théâtre sous de multiples angles en privilégiant les rapports entre l'écriture et la scène, entre le théâtre et la société ou en s'interrogeant sur le système institutionnel de création et la politique culturelle. S'ajoutaient à ces deux formes (brève et longue) des magazines culturels polyvalents comme ceux qu'anime toujours Alain Veinstein. Dans *La Radio dans les yeux*, puis dans *Accès direct*, puis dans *Toit ouvrant* (les lundis de 22h40 à minuit) récemment supprimé, il recevait parfois des artistes du secteur public, connus mais peu présents par ailleurs dans les médias. Il ne reste désormais de tout cela

qu'une heure et demie d'une émission éclatée entre une multitude de petites formes qui ne facilitent pas le développement d'un sujet et une chronique (ou un invité) le lundi dans *Staccato* émission culturelle composite produite par Antoine Spire. *France culture* semble avoir cédé à la pression d'une nécessaire recomposition de son image de station élitiste et ennuyeuse en sacrifiant un peu de l'éclectisme et de la rigueur qui en faisaient une espace irremplaçable d'expression. Peut-être la formule d'une soirée théâtrale le samedi à partir de 18h30 (avec à 20h la programmation du Nouveau Répertoire) saura-t-elle séduire le public ? Il n'est pas certain qu'en regroupant ainsi thématiquement les émissions, l'accès soit nécessairement plus facile.

Le problème d'*Arte* et de *France culture*, quelle que soit la qualité du travail qu'elles accomplissent, c'est qu'elles ont tendance à déculpabiliser les autres chaînes de leurs responsabilités à l'égard des arts et qu'elles renforcent surtout l'idée répandue que les arts ne sont réservés qu'à l'élite qui a le désir, le courage (il en faut parfois : l'art n'est pas reposant), les connaissances et le temps de regarder ou d'écouter ces chaînes d'un genre particulier. Tant que le reste du paysage médiatique sera aussi pauvre en initiatives heureuses, *France culture* et *Arte* auront beau développer des trésors d'imagination pour être séduisantes et passionnantes, elles resteront toujours des chaînes à part qui marginalisent leur public et alourdissent encore (dans le sens de l'intellectualisme) l'image du théâtre.

Curieusement, les bonnes surprises de ces dernières années sont dues à une chaîne privée (payante), *Paris-Première*, qui diffuse régulièrement des spectacles de théâtre en assurant une assez grande diversité de programmation. Le boulevard et les classiques des années soixante-dix (les enregistrements de la Comédie-Française version Jean Piat, Jean-Laurent Cochet...) n'y ont pas seuls leur place, des enregistrements inédits y sont également projetés (récemment *Le Roi se meurt* de Ionesco, mise en scène de Jorge Lavelli). Par ailleurs, un magazine intitulé *JTS, le journal télé des spectacles* a été lancé depuis quelques mois. Il cherche à rendre compte de l'ensemble de la programmation théâtrale de la région parisienne. La chaîne câblée des spectacles offre donc aux habitants de son bassin de distribution un média complémentaire qui pallie les carences des autres télévisions.

Les provinciaux, eux, n'ont qu'à compter sur le travail éventuel de petites radios associatives qui, ici ou là, ouvrent leur antenne aux artistes du théâtre pour offrir l'écho auquel ne consentent qu'exceptionnellement les stations régionales de *France 3* et les décentralisées de *Radio France*, lorsque des vedettes nationalement connues viennent à passer par leur ville...

A de rares exceptions près - quelques revues spécialisées et une poignée de radios associatives, *Arte*, *France culture* - les médias ne remplissent pas ce qui semble leurs premières missions : l'information, la réflexion, la stimulation. Ils se posent d'abord comme des filtres légitimants et brandissent la promotion contre la critique.

3.1.2. promotion contre critique

3.1.2.1. mission, discours et audience

L'origine des problèmes rencontrés par le théâtre à l'égard des médias est avant tout un problème d'audience. La guerre de l'audimat a envahi tout le secteur médiatique y compris dans le service public (*Radio France* et *France Télévision*). Chacun, dans les journaux, dans les radios, à la télévision, cherche à attirer le lecteur, l'auditeur, le téléspectateur. Il existe plusieurs causes structurelles à cette situation, en fonction de l'identité des médias.

Les entreprises privées (toute la presse écrite, les radios privées et la télévision privée) ont besoin du public pour des raisons économiques. La santé de la presse repose en grande partie sur la vente de ses produits, mais surtout, toutes vivent essentiellement (les radios privées en particulier) de la vente de leur espace publicitaire. Or, la demande d'achat varie en fonction de l'audience du média. Globalement, plus le média présente une forte audience, plus il est un vecteur publicitaire intéressant pour ses clients. Et plus la demande est forte, plus le média peut augmenter ses prix de vente et accroître ainsi la rentabilité de ses investissements. Tout média commercial surveille donc son audience pour ne pas diminuer ses recettes publicitaires et mettre ainsi en péril la santé financière de l'entreprise. Toutes les stratégies permettant d'augmenter l'audience deviennent des armes commerciales de première importance. Si, de surcroît, une mission parvient à être remplie dans l'aventure, c'est autant de gagné pour la collectivité. C'est le principe essentiel de la société libérale : le profit, élément moteur, permet d'organiser des services et des productions qui, dans le meilleur des cas, améliorent les conditions de vie.

La radio et la télévision publiques (essentiellement *France Inter*, les locales de *Radio France*, *France Télévision* et *La Cinquième-Arte*), conformément aux missions pour lesquelles elles sont financées par l'État, ne sont, théoriquement, pas soumises aux mêmes principes structurels. Mais, en fait, leur tutelle leur impose plus ou moins explicitement, arbitrairement, un seuil d'audience en-deça duquel il est estimé que l'investissement public n'est pas suffisamment utile pour la collectivité. En un autre terme : rentable. La seule idée que l'argent du contribuable ne peut être investi qu'avec rentabilité induit déjà une conception de l'intervention publique qui la place sur un marché. Il doit en effet se produire, dans cet investissement, une augmentation de valeur, un profit réalisé du fait de l'utilisation de cet argent. Ce profit n'est pas spéculatif, mais social. Le marché créé par cette conception est un marché de l'utilité de l'investissement : quel investissement va produire le plus grand effet ? Et, en conséquence : dans quelle action l'État a-t-il le plus de raisons d'investir pour le plus grand profit social ? Toute la question sous-jacente, dans ce processus de maximisation, est de parvenir à élaborer des critères d'évaluation de ce profit. L'évaluation des organismes subventionnés par les tutelles est en soi un débat sur lequel il faudra bien revenir lorsqu'il s'agira de définir les missions du théâtre service public et les critères pour juger de son efficacité.

Cette idée qu'un investissement d'argent public doit répondre d'une rentabilité est loin d'être absurde : il vaut mieux effectivement, pour la fortune électorale des édiles républicains et surtout pour la stabilité de l'État (pour la paix civile tout simplement), que soit proscrite toute dépense publique illégitime et scandaleuse sans quoi les contribuables auraient des raisons

soit d'élire de nouveaux responsables politiques soit, plus violemment, de se révolter contre la République. Tout le problème vient de l'évaluation de cette rentabilité. Quand et comment décide-t-on qu'un investissement public est suffisamment profitable et donc légitime ? Qu'est-ce qui doit gouverner un tel choix ? Dans le cas du secteur des services audiovisuels, les prestations évaluées doivent répondre, certes, à des critères de qualité, mais aussi, et désormais surtout, à des critères d'audience. C'est ainsi que depuis des années, les directeurs (successifs) de *Radio France* ou de *France Télévision* ont tous les matins l'œil rivé sur les résultats de Médiamétrie. Les instituts de sondage leur offre une boussole - dont la fiabilité est contestable dans la mesure où la *qualité* de l'audience n'est jamais prise en compte - qui oriente la programmation.

L'obsession de l'audience n'existe dans les chaînes publiques que depuis que la création de chaînes privées les a placées dans un contexte de comparaison des performances. Avec la concurrence, les investissements publics ne paraissent plus automatiquement rentables dès lors qu'une autre structure parvient à réaliser un même produit à meilleur coût. Dès qu'il est démontré qu'il est possible de mieux faire (en fonction toujours de critères à définir...) avec de l'argent privé, l'engagement spécifique de l'Etat n'apparaît plus utile.¹

Cette situation de concurrence du secteur audiovisuel et conséquemment de mise en danger de la rentabilité, l'a entraîné sans relâche, du privé jusqu'au public, dans une course à l'audience. Plus encore à la télévision qu'ailleurs où, depuis longtemps, les besoins en capitaux des chaînes publiques ont largement dépassé les dotations consenties par l'Etat. Parce que la télévision revient technologiquement et humainement très cher et parce que la stratégie qui a été développée à *France Télévision* depuis quelques années vise à produire ou à acheter le même type d'émissions que le service privé, les coûts se sont envolés et ont rendu *France Télévision* extrêmement dépendante de ses recettes publicitaires. Du coup, service public ou pas, les deux chaînes du groupe doivent peu ou prou fonctionner structurellement comme des entreprises privées. A ceci près que, parmi d'autres capitaux, dans leur budget, entrent des subventions publiques. Au fond, tous les spécialistes reconnaissent que les problèmes sont les mêmes pour *France 2* et pour *TF1*. De son côté, *Radio France*, qui s'est jusqu'à présent préservée de la contrainte des recettes propres, se laisse de plus en plus tenter - grâce à quelques amendements consentis par la tutelle publique aux contrats qui l'unissent au groupe - par l'appréciable supplément budgétaire qu'offre l'espace publicitaire grossissant de *France info* et de *France inter*.

Globalement, à l'exception encore une fois de quelques radios associatives auxquelles il faut adjoindre *La Cinquième-Arte* et *France culture* (pour quelque temps encore ?), c'est l'audimat qui donne la température (le degré de l'audience) des médias. Lorsque l'audiomètre chute, c'est l'"hypo-audience" et, dès lors, chacun sort ses conseils en marketing. Car la fidélité de l'audience n'est que très fragile dans l'univers médiatique : il y règne trop fortement une concurrence, une instabilité et une éphémérité des programmes pour que la clientèle soit constante. Le complexe de l'audimat a donc déclenché depuis cinq ou six ans une lutte intestine féroce.

La compétition a des vertus : elle peut être extrêmement stimulante lorsqu'elle pousse les producteurs à inventer des produits de meilleure quali-

¹ A moins que son désengagement produise, sur le marché abandonné, un état de monopole qui soit préjudiciable à l'accessibilité du marché par le citoyen.

té susceptibles d'attirer plus de clientèle. L'économie libérale en fait le deuxième élément moteur de la croissance économique et du développement de la qualité de la vie. Profit et concurrence excitent et contraignent les producteurs à améliorer sans cesse leurs performances. Si, dans l'idéal, la compétition est bénéfique, elle se montre, en revanche, extrêmement malsaine lorsqu'elle devient acharnée et qu'elle conduit à repousser la qualité au dernier rang des préoccupations. Deux conséquences possibles en effet à cet acharnement dans un marché commercial quelconque :

- Soit les producteurs ne privilégient plus la qualité mais le rapport qualité-prix en choisissant pour séduire leur clientèle, non pas d'augmenter la qualité mais de diminuer les prix de vente. Ils développent ainsi une stratégie marketing basée sur une diminution des prix de production pour diminuer le prix de vente. Soit les clients ne mesurent pas la baisse de la qualité (qui peut être cachée), soit ils l'acceptent dès lors qu'ils n'ont plus les moyens de s'offrir des produits plus onéreux. Dans ce cas, ce n'est plus la nouveauté et la qualité des produits qui dynamisent le marché mais la pauvreté des clients ou la tromperie... Ce qui n'a pas les mêmes effets sur la qualité des produits...

- Soit les producteurs inventent des produits immédiatement alléchants mais ultérieurement préjudiciables parce que ne permettant pas la recherche et l'innovation. Ils construisent ainsi une stratégie marketing basée sur le développement de l'une des caractéristiques du produit et parient sur une efficacité à très court terme, sur une logique d'"effet de mode". A terme, cet investissement qui élude la recherche et la formation, risque l'épuisement de l'attractivité des produits. Cette stratégie induit souvent une réduction de la vie des produits et une accélération du rythme des changements de stratégies pour provoquer de plus en plus ponctuellement des "effets de mode" provoqués par l'affinement de la segmentation des caractéristiques du produit. Les producteurs réalisent de la sorte des bénéfices très rapidement même si, à terme, la société, le marché, la consommation risquent de se dégrader.

Lorsque la concurrence devient acharnée, c'est-à-dire lorsque la rentabilité est de plus en plus difficile et fragile, soit les produits se dégradent, soit les producteurs sont tentés de réfléchir à très court terme, au risque de renoncer à la nécessaire dynamique du marché à long terme. Réfléchir à court terme, c'est souvent parer au plus pressé, comme aux échecs jouer au coup par coup. Se défendre sans être capable d'attaquer, d'innover. Sans être capable de penser. Dans les deux hypothèses, la qualité de l'action s'infléchit.

Dans le cas des médias, plongés dans un contexte économique de crise (la presse écrite en particulier) et enfermés dans un double système de concurrence acharnée d'un côté (car les enjeux sont à la mesure du colossal volume des intérêts financiers défendus¹) et de seuil minimal de clientèle de l'autre, la lutte libérale devient paralysante. Il ne s'agit plus de se battre pour être le meilleur mais pour se défendre. Il ne s'agit plus de services mais de stratégies, plus de missions mais de comptabilité. De comptabilité "audimatique"... et donc de stratégies marketing.

■ ■ ■ ■

¹ Voir Patrice Flichy, *Les Industries de l'imaginaire* : pour une analyse économique des médias, Presses Universitaires de Grenoble, 1991, 275 p. Voir en particulier le chapitre 8 « Les Deux cents familles de l'audiovisuel ». Voir également Daniel Bougnoux : « Une entreprise de presse coûte beaucoup d'argent, une chaîne de télévision encore davantage (l'image est plus chère à produire et à diffuser que le texte). Quand on voit les principaux groupes industriels du pays se disputer le contrôle des médias, il serait naïf de croire que c'est par philanthropie, amour du service public ou pour assurer la meilleure transparence des informations. » (*La Communication contre l'information*, Hachette (Questions de société), 1995, p.108. Voir aussi « La Communication victime des marchands », le *Monde diplomatique* (Manière de voir 3), novembre 1988.

Dans ce contexte particulier, chacun est tenté d'inventer une forme qui séduit vite, et pour séduire vite, il faut deviner les désirs de la clientèle et même, si possible, les anticiper voire les créer. Tous les concepts du marketing sont là. En maîtrisant les désirs, les producteurs maîtrisent les marchés. Cette tactique commerciale à laquelle la très grande majorité des médias s'est condamnée défavorise tous les objets qui affichent une mauvaise image puisqu'il est nécessaire, en amont, de la modifier pour créer des désirs d'achat. Et pour changer l'image d'un objet, il faut que cet objet se montre coopératif. Difficile d'améliorer les ventes d'un produit qui n'acceptera pas de suivre la stratégie des concepteurs marketing...

Dans le cas du théâtre, l'image est assez mauvaise. Peu fréquenté (12% de la population), traînant le poids d'une expérience scolaire souvent ennuyeuse, marqué par son empreinte bourgeoise, entaché d'une connotation archaïque qui le range dans les formes jugées dépassées, le théâtre n'est pas *a priori* un objet facile à vendre... Le théâtre, plutôt perçu comme un obstacle de vente, a progressivement été cantonné dans des espaces restreints ou dans des formes qui agrémentent le discours. A moins que le théâtre offre ponctuellement des formes populaires ou prestigieuses qui dynamisent l'audience.

Estimant qu'un long article ne sera pas lu, craignant qu'une intervention longue sur le théâtre ennueie les auditeurs ou les téléspectateurs, les médias raccourcissent depuis quelques années toutes les prises de parole des journalistes et des critiques. Ils pensent ainsi séduire en évitant toute apparence rebutante, et du même coup préfèrent le contenant au contenu. D'où la multiplication des encarts télégraphiques. Difficile d'exiger des critiques une hauteur de discours (qui nécessite tout de même de l'espace dès lors qu'il s'agit de s'exprimer dans une langue quotidienne et non dans une langue poétique). Le marketing impose un discours calibré qui ne permet pas le déploiement de la pensée. Quel grand critique, auquel l'histoire a pu reconnaître une réelle importance, aurait pu s'exprimer à travers les cadres imposés aujourd'hui dans les médias non-spécialisés ?...

D'où également une préférence pour des interventions qui privilégient la convivialité et la biographie de telle sorte que l'attrait soit plus grand, l'aspect moins rébarbatif. La prolifération des interviews et des papiers d'avant-première s'explique par cette obsession de l'attractivité. La presse magazine, à moins de disposer des confidences d'une vedette, réserve plus de place à la photographie, agréable à l'œil, colorée, spectaculaire, qu'à l'article qui, désormais, ne fait que l'accompagner accessoirement.

Cette tendance lourde des médias à contraindre l'épaisseur du discours à se glisser dans l'étroit défilé que lui impose la stratégie marketing, condamne deux de leurs fonctions essentielles qui, en dehors d'influencer les choix et d'informer le public, devraient être de stimuler la création et la réflexion.

3.1.2.2. stimuler la création

« Le critique a trop tendance à se considérer comme un homme isolé dans le temps et dans l'espace, un « superindividu », qui, du haut de sa supériorité, décerne des brevets de qualité ou de non-qualité aux différentes œuvres qui lui sont présentées, en son "âme et conscience", en toute liberté... Comme si la liberté ainsi conçue n'était pas une funisterie ! Comme s'il n'était pas lui-même conditionné et contingenté comme tout le monde ! Nous attendons du critique qu'il parte de l'observation que le fait d'écrire ou de parler est un acte objectif qui a des conséquences. Qu'on ne parle pas impunément et que parler c'est agir. Que donner un avis négatif sur une œuvre, c'est porter préjudice à quelque chose, et que donner un avis positif, c'est aider quelque chose. Il faut donc savoir à quoi et contre quoi. [...] Il est par ailleurs aberrant

que la société qui subventionne nos activités artistiques ne subventionne pas celles de critiques qui sont un rouage important et décisif du rapport entre le public et l'œuvre. Les critiques devraient être traités comme les hommes de théâtre, parce qu'ils participent à la vie culturelle du pays, et qu'il faut donc leur donner les moyens d'exercer leur travail de façon professionnelle... »¹

En animant des débats esthétiques, la critique a en effet la responsabilité d'assumer sa part de dynamisation de la création. S'adressant au public comme aux auteurs, aux artistes de la scène ou aux éditeurs, elle a pour vocation de donner envie d'offrir de la matière à penser, de la matière à réagir. Comme substitut public de la population, elle doit faire émerger la trace d'un désir de confrontation à l'art.

La principale qualité d'un critique est peut-être sa curiosité. Sans curiosité, pas d'intérêt pour la découverte, pour la rencontre. L'art a besoin de cette attente pour parfois être stimulé. Le mythe de l'artiste maudit n'a aucun sens au théâtre où l'accomplissement de l'œuvre se fait dans l'instant. Si les critiques ne sont pas à l'heure au rendez-vous, personne ne viendra plus tard accomplir la tâche instantanée qu'ils n'auront pas su assumer. Si les médias se refusent à être des défricheurs, des dénicheurs voire des catalyseurs de la création, ils privent le réseau d'une impulsion capitale, d'un œil indispensable. Rien de plus décourageant, à force, de ne pas simplement être vu par ceux qui sont chargés de regarder. Eléonore Hirt, dans un entretien (voir entretien 2 en annexes p.3-41), insistait sur cette nécessité pour l'artiste de la scène d'être vu. Elle se référait à la réplique qui clôt Comédie de Samuel Beckett : « Suis-je seulement... vu ? »² dit H à plusieurs reprises. « C'est une des quêtes fondamentales des gens qui font du théâtre que de créer l'obligation d'être regardé, vu, aperçu comme être humain. Pour ne pas traverser le monde et la vie, comme ça, pfuitt, entre des murs sans yeux et sans oreilles. »³

Le travail essentiel des médias devrait être de se tenir à l'affût des événements difficilement saisissables, du travail souterrain des compagnies. Attitude qui réclame du temps, de la patience, de la disponibilité (intellectuelle et sensible) et de l'abnégation car il n'est pas toujours valorisant d'alerter longtemps et parfois sans effet la population. Pourtant si Jacques Lemarchand reste aujourd'hui dans les mémoires des amoureux de théâtre, c'est parce qu'il a su, sur le moment, partir à la rencontre de ce que les autres ne voyaient pas ou refusaient de voir.

Manquant cruellement de curiosité, les médias vont au plus facile, au convenu et, renonçant à stimuler la création, croient qu'elle peut exister éternellement sans qu'ils la désirent vraiment. Les critiques, plus spécifiquement, tentent eux de ne pas seulement se contenter des événements prestigieux mais, devant le volume de production, ne peuvent se permettre, selon leurs critères, d'échapper à l'essentiel au détriment du superflu.

Rares sont les critiques qui parviennent à suivre le parcours de compagnies modestes, à favoriser des entreprises originales, à rester attentifs à l'ensemble de la création comme ce fut le cas encore dans les années



¹ . José Valverde cité par Philippe Madral in Le Théâtre hors les murs, Seuil (Théâtre), 1969, p.129-130. Le contexte général desiné par les pouvoirs publics est effectivement, comme pour l'édition ou la production de spectacles, une condition essentielle de la vie des médias. De la TVA à l'intervention publique aux moyens de subventions, il y a toute latitude pour les tutelles politiques et administratives. En France, des aides accordées à la Presse, des taux de TVA spécifiques et un service public de radio et de télévision font partie du cadre proposé par les pouvoirs publics. Force est de constater que la critique théâtrale ne parvient pas malgré tout à sortir indemne de cet environnement. Ponctuellement, les revues de théâtre peuvent être aidées : Théâtre/Public est financée par le CDN de Gennevilliers, Cassandra reçoit des aides du Centre National du Livre, Ubu scènes d'Europe est distribué grâce à l'aide du Ministère des Affaires étrangères.

² . Samuel Beckett, Comédie, Éditions de Minuit, 1972, p.33-34

³ . Voir entretien 2 en annexes p.3-41.

soixante-dix et quatre-vingt. Reste que périodiquement, de nouveaux talents émergent et qu'il faut bien, aurait dit Lapalisse, qu'un critique ait écrit un premier papier sur eux. Ce qui permet à celui-là de s'honorer de sa découverte même si, avant son intervention, le talent en question travaillait déjà depuis dix ans dans l'indifférence générale de la presse tout en réalisant le même type de travail. La démonstration qui consisterait à sortir les prétendues preuves de l'attention des médias s'écroulerait à l'écoute du moindre témoignage de metteur en scène qui, fatigué de ne voir que les mêmes journalistes régionaux, attend souvent désespérément non pas qu'un critique tombe amoureux de son œuvre, mais qu'il vienne tout simplement la partager.

3.1.2.3

stimuler la réflexion

Plus généralement, les médias ont vocation de stimuler la réflexion sur l'art et de dynamiser ainsi la création non seulement en étant attentifs aux productions mais en y réagissant. Si l'époque actuelle ne privilégie plus le commentaire esthétique, des périodes polémiques comme les années cinquante, soixante ou soixante-dix semblent avoir ainsi été en partie animées par la critique. Mais, de Roland Barthes à Bernard Dort en passant par Gilles Sandier, les noms des critiques qui ont su être des penseurs de l'art théâtral ne sont pas légion. En marge de ceux qui ont été des animateurs de la vie théâtrale (Jean-Jacques Gautier, Robert Kemp, Bertrand Poirot-Delpech, Guy Dumur, François-Régis Bastide, Colette Godard, Michel Cournot, René Solis, Jean-Pierre Léonardini...), les auteurs des textes qui ont nourri durablement les débats esthétiques étaient souvent publiés dans des revues spécialisées.

Aujourd'hui encore, à bien y regarder, un type particulier de critique tente d'exister dans ce type de périodique, qui cherche à dialoguer avec les artistes pour réfléchir aux formes actuelles du théâtre. Mais, bien sûr, ce dialogue reste extrêmement faible et ne parvient à s'établir que très épisodiquement. Si débat il y a, il ne peut être que recomposé. Il n'est jamais direct. Les grandes formulations esthétiques se déposent plutôt dans les livres que dans la presse, même spécialisée. Cassandre n'hésite pas pourtant, sur chacun de ses numéros à imprimer la formule ritualisée « Vous vous sentez floué par notre critique ou injustement complimenté, j'attends votre réponse. » Mais rares ont été les réponses publiées... Les disputes esthétiques ne parviennent pas à naître. Tout au plus Alain Badiou et Bruno Tackels ont-ils entrepris dans les n°15 et 17 des Cahiers de la Comédie-Française une joute autour des « dix thèses sur le théâtre » qu'Alain Badiou avait proposées après le premier temps de son travail avec Christian Schiaretti.¹

La stimulation que propose la critique dans les revues de théâtre - car il serait bien difficile de soutenir qu'un réel débat esthétique dépassant la ponctualité d'une mise en scène s'établisse aujourd'hui dans la presse et les médias en général en dehors des revues spécialisées - est diffuse, peu palpable. En réalité, la relation la plus féconde entre artistes et critiques se traduit surtout par une collaboration parfois étroite entre un metteur en scène et un universitaire qui, à l'occasion d'une mise en scène, d'un colloque, d'un stage... permet au théâtrologue de devenir dramaturge ou à l'artiste de

¹ Alain Badiou, « Dix thèses sur le théâtre » in Les Cahiers de la Comédie-Française, n°15, printemps 1995, p.5 à 8 ; Bruno Tackels, « Dix répliques de théâtre : réponse à Alain Badiou » in Les Cahiers de la Comédie-Française, n°17, automne 1995, p.109 à 114 ; Alain Badiou, « Antithèses sur le théâtre » in Les Cahiers de la Comédie-Française, n°17, automne 1995, p.115 à 121

venir apporter son expérience dans la formation dirigée par l'enseignant. Les revues (ou surtout les livres¹) deviennent alors un lieu privilégié d'expression de cette rencontre.

Quel que soit ce dialogue souterrain entre une partie de la critique et les artistes, quelle que soit cette stimulation de la réflexion esthétique, il est certain que le grand public reste largement absent de ce mouvement.

Les médias, globalement, ont sacrifié leur vocation réflexive à une efficacité de service. Ils ont renoncé à la critique pour officier au sein du grand marché de la consommation culturelle. Leur rôle a subi une translation de la réflexion vers la publicité. Ils ont privilégié certaines fonctions liées au public (informations, guide sélectif) qui ont renforcé leur pouvoir légitimant à l'égard des acteurs, des auteurs, des artistes et des éditeurs et ont négligé les stimulations qu'ils destinaient auparavant à ces mêmes partenaires. Ils tirent désormais plus leur pouvoir de la promotion qu'ils assurent que des opinions qu'ils construisent. (Voir fig.15 page suivante)

1. Voir le livre de Luc Bondy, La Fête de l'instant (Actes Sud, 1996), sous-titré « dialogues avec Georges Banu ».

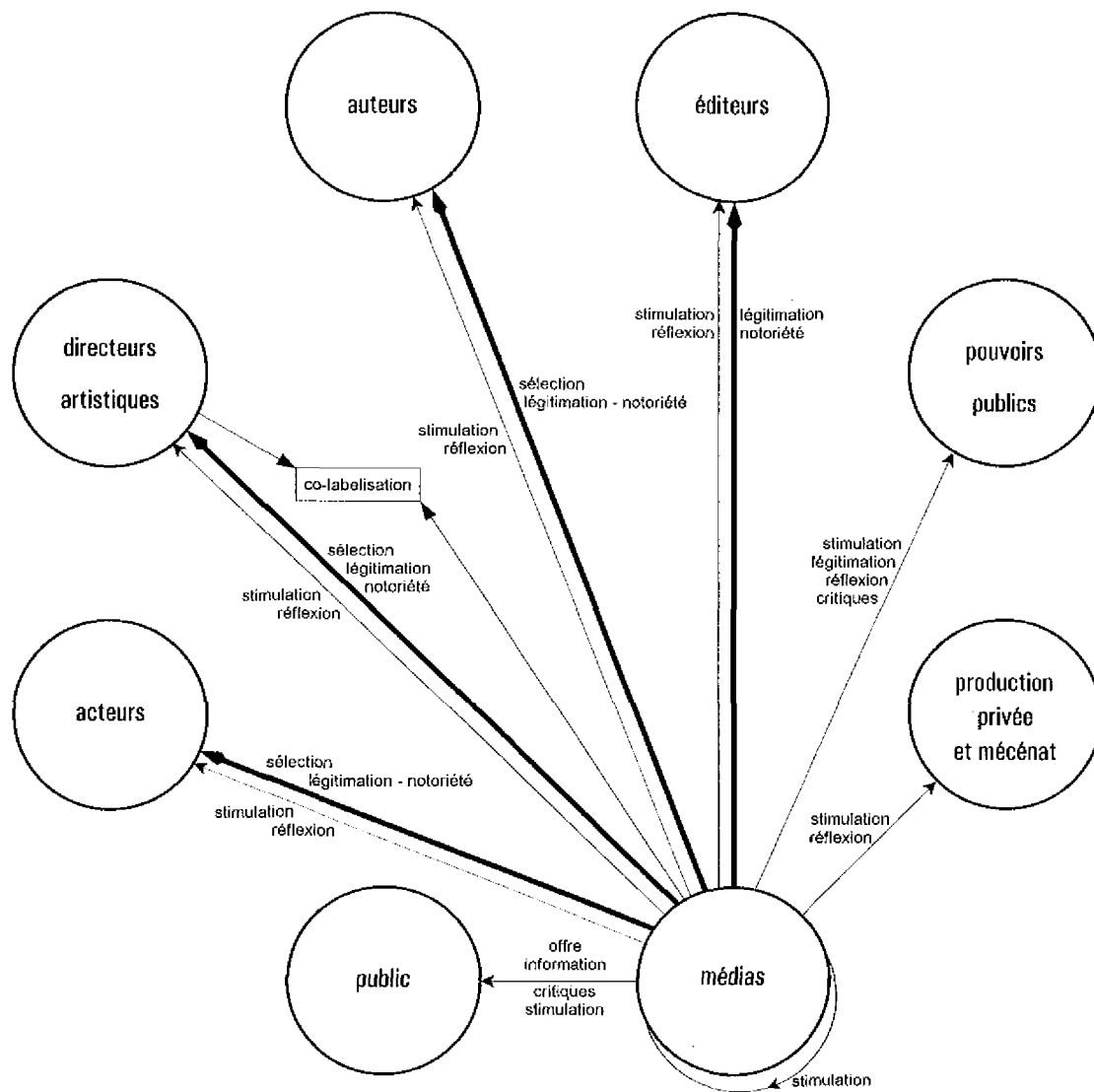


fig. 15 les fonctions des médias

- > influence par stimulation ou comportement (choix, discours, éthique...)
- > acte déterminant (sélection...)

3.1.2.4. la consommation médiatique

La contrainte des médias étant de faire de l'audience et de satisfaire leur clientèle pour la fidéliser, il s'agit pour eux, dans leur relation avec la sphère théâtrale, de réussir, grâce au théâtre, à assouvir leur besoin d'être consommés en devenant des "machines à faire consommer". Bien sûr, la presse, beaucoup moins pratiquée que les médias audiovisuels n'a plus son pouvoir d'antan (les articles de Jean-Jacques Gautier...), mais elle peut encore remplir des salles. Alain Sachs déclarait ainsi à propos du *Passe-Muraille* (de Didier van Cauwelaert et Michel Legrand d'après Marcel Aymé aux Bouffes-Parisiens avec Francis Perrin, production MC Loire-Atlantique et Théâtre Montansier de Versailles) qui s'est avéré un des succès de la saison 1996-97 : « On doit tout à la presse. C'est elle qui a tout déclenché. Au début, même à demi-tarif, ce n'était pas plein. »¹ Quant à la radio et à la télévision, plus aucun succès n'échappe à leur dépendance. La mécanique du "faire consommer" à sa logique : Plus le lecteur, l'auditeur ou le téléspectateur consommera du théâtre (comme loisir parmi d'autres), plus il cherchera à être informé et à utiliser les services médiatiques, plus il légitimera leur existence et consolidera leur pouvoir. L'alliance d'intérêts entre les producteurs d'événements et les médias est simple : les uns fabriquent des spectacles, les autres s'en nourrissent. En troquant le discours critique contre le discours promotionnel, ils utilisent le théâtre comme réservoir à attractions. Les médias avides de vedettes et de divertissements, construisent leur valorisation en choisissant le type de "produits" dont ils commentent l'existence. Peu importe désormais la qualité de ce qui est choisi, l'essentiel est qu'il soit "vedettisable". Du reste, le fond du discours importe peu : il est tout aussi facile d'utiliser un événement en le glorifiant qu'en le réprouvant. Le principal est de faire sensation. Le vedettariat ne sert plus les vedettes, il sert avant tout les médias. Même si le star-system au théâtre paraît bien chétif par rapport à ce qu'il est devenu au cinéma, il est aujourd'hui néanmoins un élément fondamental du rapport que les médias entretiennent avec le théâtre.

Toute la stratégie des médias est de promouvoir des artistes afin de leur offrir une notoriété qui, ensuite, attirera le public. Le cycle est simple : dès qu'un média possède la capacité de fabriquer des gens célèbres, il devient indispensable pour qui veut vendre un produit culturel (même les vedettes sont obligées de leur apporter leur soutien en accordant des interviews et, souvent, ne cachent d'ailleurs pas cette obligation de "promotion"). Sa capacité de faire vendre permet donc au média de jouir de la présence de vedettes qui construisent le prestige de leur partenaire. Plus le prestige grandit, plus l'audience augmente. Plus l'audience augmente, plus la capacité de fabriquer des vedettes se développe.

Cette synergie entre les producteurs et les médias n'est pas fantasmagique. Elle se manifeste le plus clairement dans les accords de partenariat qui s'établissent entre eux. Une co-labélisation est à l'œuvre dans cette alliance à première vue étrange. Des « Spectacles Inter »² aux « Événements Télérama »³, des rapprochements singuliers ont marqué ces dernières années

1. Cité par Gilles Costaz, « La preuve par trois » in *Le Journal du théâtre*, n°8, avril 1997, p.5.

2. France inter diffuse tous les jours sur son antenne des spots de promotion de spectacles labélisés « spectacles inter ». En échange, les auditeurs ont quelquefois la possibilité de retirer des invitations gratuites pour une représentation.

3. Chaque semaine, *Télérama* promeut des spectacles labélisés « Événements Télérama » qui sont répertoriés dans une page spéciale. Quelquefois, des invitations peuvent être retirés par les lecteurs sur présentation du journal. *Le Nouvel Observateur* et *L'Événement du jeudi* ont, au moins un temps, développé de tels partenariats en créant un club des lecteurs bénéficiant de conditions privilégiées d'accès à des représentations théâtrales.

et méritent d'être lus comme les signes d'une nouvelle complémentarité. Dans un contexte de concurrence médiatique et de concurrence du marché des loisirs, les Objectifs des médias et des producteurs se rencontrent. Les uns veulent faire vendre des objets pour devenir importants et les autres veulent vendre leur objet grâce à la promotion des premiers. Quant aux critères de sélection, ils relèvent plus d'une stratégie marketing que d'une réflexion esthétique ou déontologique. Les accords ne peuvent exister que lorsque les deux partenaires estiment tirer un profit de l'opération. Jamais les médias n'expliquent leurs choix : il s'agit pour eux d'une sorte de nouvelle notation à ajouter à la longue liste des carrés, étoiles, rond, cœurs et autres symboles gradués de l'évaluation des spectacles. Un « spectacle Inter » doit être considéré comme un événement, un « événement Télérama » ne cache même pas son nom. Il est primordial du côté des médias de miser sur des représentations qui, en eux-mêmes, peuvent devenir événementiels. Il s'agit donc de privilégier non pas des spectacles intéressants esthétiquement (souvent peu popularisables immédiatement) mais des spectacles bénéficiant déjà d'une notoriété suffisante. Le Théâtre National de Chaillot pour *France inter* par exemple est un partenaire prestigieux tout désigné, correspondant sans doute à l'image que la station veut se construire. Le partenariat est un jeu de co-valorisation qui se passe de toute légitimité esthétique et critique. Le tour de passe-passe est simple mais efficace.

Pour faire bonne mesure, il faut ajouter à cette entente tacite les pouvoirs publics. Si, offrant leur service aux producteurs en légitimant leur production, les médias se donnent de l'importance et utilisent le prestige fabriqué pour devenir concurrentiel, dans le même temps, ils rendent également service aux pouvoirs publics (Etat et collectivités) dès lors qu'il s'agit de valoriser des structures qu'ils financent. En échange de cette valorisation de l'action des pouvoirs publics (qui, dans le contexte électif, ont également besoin d'une image de marque), ceux-là accentuent discrètement le prestige des médias en accordant un peu plus d'importance à leurs commentaires (le poids du dossier de presse) ou en invitant les critiques à siéger dans les commissions d'experts... L'avantage paraît mince mais toute autre forme de gratification serait trop suspecte aux yeux du public. L'apparence de l'indépendance de la presse est à ce prix. En fait, celle-là, dans l'utilisation que font les pouvoirs publics de son travail (le dossier de presse, sésame des subventions), trouve auprès des producteurs une légitimité plus forte encore que celle que lui assure sa capacité de faire vendre. Quand bien même la presse ne parviendrait-elle pas à faire vendre un produit, elle a toujours ce joker qui la rend indispensable.

« Le pouvoir d'un critique est grand, admet Gilles Costaz, mais pas aussi grand que ça. Il ne remplit, ni ne vide plus les salles, contrairement à naguère. Naguère, pour moi, ça signifie dix ans en arrière. Mais attention, si le pouvoir du critique s'est amoindri vis-à-vis du spectateur potentiel, il reste réel sur les gens de la profession qui vous lisent et ceux qui ont des responsabilités au niveau des subventions dans les collectivités, dans le Ministère, etc. »¹

A combien peut simplement être évaluée, en augmentation de subvention, l'obtention du label « événement Télérama » ? Nul ne le saura jamais vraiment car une telle opération se dilue dans le brassage des influences diverses. En échange de tels services, il n'est pas rare de voir un journal, un magazine, une radio obtenir des invitations gratuites (Le Nouvel Observateur réservait souvent par exemple de tels cadeaux à ses lecteurs)

¹ Gilles Costaz cité par Bernard Stéphane in La Critique, Economica (Médias poche), 1995, p.10.

pour sa clientèle ou ses auditeurs. L'opération n'est jamais innocente et s'apparente toujours à un troc silencieux.

Cette collusion à trois partenaires fonctionne donc en circuit fermé et permet à chacun des trois d'affronter la concurrence à laquelle il est soumis.

« Les faits sont là : au cours de la dernière décennie, la culture a été médiatisée à l'extrême, et ce phénomène n'a pas été sans répercussion au sein même de l'espace qu'elle recouvre. A tel point qu'on a vraiment le sentiment que, sans retombées médiatiques préalables, aucune reconnaissance institutionnelle n'est envisageable. »¹

La subtilité de ce nouvel ordre de consommation médiatique repose toutefois sur la réelle préservation de la liberté d'expression des médias. Chacun peut continuer, dans les rédactions, sur les antennes, à exprimer ce qu'il pense vraiment. Rien ne l'en empêche dans ce système : sa seule obligation est de ne pas ignorer les objets à promouvoir, quel que soit le discours qu'il souhaite tenir à leur endroit. Il ne s'agit donc même pas de dénoncer des phénomènes de censure ou d'autocensure. L'imposture ne prend jamais que les apparences du fonctionnement normal d'une société démocratique. Chacun s'efforce de faire en sorte qu'il n'y ait aucun mensonge à l'œuvre dans ce système médiatique, au plus, parfois, de la complaisance de circonstance. Jérôme Garcin, au *Masque et la plume* sur *France inter* prend souvent plaisir, comme si c'était un gage d'indépendance, à mentionner que le spectacle qui vient d'être conspué par les critiques était un « spectacle Inter ». Mais, la véritable preuve de sa dépendance n'est pas que les critiques aient été obligés d'en dire du bien, c'est qu'ils aient tous été obligés d'en parler *parce que c'était un « spectacle Inter »*. Ce n'est plus la parole qui est censurée, c'est le choix de l'objet. La censure s'est déplacée du discours vers la sélection tout simplement parce que ce n'est plus le discours qui forge le pouvoir des médias mais la seule sélection. En devenant des filtres légitimants grâce à la concurrence entre producteurs, les médias bénéficient d'une influence considérable au sein du réseau de la création théâtrale sans jamais apparemment faillir à une quelconque éthique journalistique.

Le système de consommation médiatique leur est simplement favorable tant que ce troc continue de cacher la fragilité de leur légitimité.

¹ Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°2, octobre 1993, p.43

3.1.3. filtre légitimant

3.1.3.1. choisir l'objet

Avant d'être un commentateur ou un interviewer, l'homme de médias est un sélectionneur. C'est la plus grande fonction de l'animateur radio, télé ou du critique que de choisir l'objet sur lequel il va consentir à braquer un projecteur. Hormis les quotidiens régionaux qui couvrent assez exhaustivement l'actualité, la presse, la télévision, la radio se trouvent face à une disproportion évidente entre l'espace d'expression et l'abondance de représentations. Ce déséquilibre défavorise les petites productions qui doivent nécessairement passer après les événements incontournables que sont les créations et les diffusions des Théâtres Nationaux, Centres Dramatiques Nationaux, scènes nationales, grandes institutions municipales et celles des théâtres privés brillants de l'éclat de leurs vedettes. Pourquoi cette hiérarchie systématique ?

Les médias pourraient considérer que leur mission d'information consiste à alerter la population sur des événements qui ne bénéficient pas déjà d'une solide notoriété grâce à la célébrité des acteurs, du théâtre ou à une force publicitaire efficace. Ils pourraient privilégier ceux qui ont le plus besoin de leurs services, mais leur propre valorisation passe avant leur mission. Cette valorisation nécessite de s'intéresser d'abord aux événements prestigieux, à la création labelisée par les pouvoirs publics ou la popularité. Peu importe l'opinion que le critique peut avoir forgée avant ou après la représentation, l'essentiel n'est pas le jugement mais l'insertion dans le champ de l'indispensable.

La réponse de Gilles Costaz à la question de Bernard Stéphane en dit long aujourd'hui sur la première contrainte du critique qui n'est pas son jugement mais l'environnement qui lui impose plus ou moins ses choix. Bernard Stéphane demande ainsi en 1995 à Gilles Costaz : « Vous arrive-t-il d'aller voir un spectacle avec un certain a priori, parce vous n'aimez pas ou le metteur en scène, ou un acteur, ou l'auteur ? ». Et celui-là répond :

« Ça arrive, oui, hélas ! De fait, il y a des gens qu'on n'aime pas parce que l'on sait comment ils travaillent et on se dit : "ça va encore être la même chose..." Alors, soit on n'y va pas ! (C'est facile car, lorsque j'ai commencé ce métier, il y a 13 ans, on pouvait à peu près tout voir - en tout cas à Paris - tandis que maintenant c'est devenu tellement affolant qu'on n'a absolument pas le temps.) Donc si vous êtes allergique à quelqu'un, vous pouvez manquer sa pièce sans être en panne pour alimenter votre chronique, car il y a, je le répète, pléthore de spectacles en France en ces années 90. Pourtant, je serai honnête avec vous : si les gens auxquels on est allergique sont des artistes célèbres, on est obligé de se dire que c'est quand même notre fonction de rendre compte des spectacles que le grand public attend (même si une grande partie de notre travail doit consister à découvrir des nouveaux talents). Nous faisons donc là abstraction de notre allergie ! »¹

La réponse de Gilles Costaz est extrêmement intéressante en raison de sa sinuosité : il y dit successivement vérités et mensonges et montre clairement les contradictions inextricables dans lesquelles est désormais enfermée la critique et plus généralement dans lesquelles les médias se débattent. Plusieurs temps dans ce raisonnement : premier temps, Gilles Costaz affirme avoir des a priori, ce qui paraît logique quand un critique a derrière

¹ Gilles Costaz cité par Bernard Stéphane in *La Critique*, Economica (Médias poche), 1995, p.11.

lui plusieurs milliers de soirées théâtrales. Le critique n'est jamais un spectateur comme les autres, il a une connaissance du passé avec laquelle personne ne peut rivaliser sans qu'il paraisse toujours certain que cette connaissance soit nécessairement un avantage pour partir à la rencontre d'une œuvre. Jean-Jacques Gautier, qui se définissait comme un spectateur moyen, usait en cela d'une extraordinaire mauvaise foi. Comment pouvait-il croire une seconde qu'avec son passé et avec son pouvoir, il pouvait assister à une représentation comme n'importe quel autre spectateur ? Du reste, il faudrait une fois pour toutes en finir avec l'idée d'une objectivité absolue ou avec l'idée d'une représentativité du critique. Le sujet à l'œuvre dans la critique est toujours en exposition ; il se construit dans l'écriture ou la parole comme il est également constitué par l'histoire de son groupe et par l'idéologie qui le traverse. Ce qu'écrivait Roland Barthes en 1954 dans un éditorial de Théâtre Populaire :

« On pourrait dire d'une façon grossière : le libéralisme du ton n'empêche jamais le terrorisme de l'idée ; derrière toute écriture, si ouverte qu'elle puisse paraître chez certains de nos confrères, il y a une idéologie : pas de verbe sans mode. »¹

Lorsque la critique d'analyse tente de se rapprocher de l'objet, elle ne parvient jamais complètement - et heureusement ! - à effacer la présence du sujet, comme le soulignait, de son côté, Georges Banu en 1983 :

« [Le critique] a droit à sa vie, et sa vie se transforme, le transforme. Au lieu de camoufler ces métamorphoses, son travail peut les reconnaître, les assumer. En réalité, qu'on le veuille ou non, le biographique irrigue l'acte critique, mais pourquoi taire cette présence qui n'a rien d'illicite ? [...] Les deux mouvements, du sujet et de l'objet, peuvent faire de la critique un prisme uniforme. »²

Ainsi, Gilles Costaz se reconnaît en premier lieu un droit à l'a priori et rejette l'idée que le critique puisse aborder une représentation avec une réelle naïveté. Il peut la feindre mais non l'assumer pleinement. Immédiatement après cette observation, deuxième temps, il en déduit sa liberté de choisir les spectacles parmi ceux qu'il pense ne pas détester. Il prétend pouvoir suivre ses a priori en s'abstenant d'assister à une représentation. Il argumente ce qu'il présente d'abord comme une réalité par ce qu'il appelle la « pléthore » de spectacles. Un spectacle boycotté, affirme-t-il, n'est rien quand des dizaines d'autres peuvent le remplacer : le critique n'a que l'embarras du choix, il est libre devant cette multitude de possibles. Mais, en affirmant une telle indépendance, Gilles Costaz abuse son auditeur et ne peut s'empêcher, quelques secondes plus tard, troisième temps, de nuancer terriblement cette prétendue liberté. Il admet que lorsqu'il s'agit d'« artistes célèbres », il ne peut se permettre de faire valoir sa liberté de choix : « on est obligé » dit-il. Après avoir exagéré sa liberté, il revient à une réalité plus relative et beaucoup moins glorieuse. Le critique est placé devant des contraintes. Mais, l'explication de cette contrainte, tout en contenant une révélation, abuse de nouveau l'auditeur ; c'est le quatrième temps : il est, dit-il, dépendant de l'idée qu'il se fait de sa fonction qui serait « de rendre compte des spectacles que le grand public attend ». Ce n'est pas parce que les gens sont célèbres qu'ils deviennent incontournables, prétend-il, c'est parce qu'il s'agit de répondre aux goûts du public dont le critique doit tenir compte. Cette façon de se déculpabiliser ("ce n'est pas de notre faute mais de celle du public") ne dit qu'une partie de la réalité : oui, le critique doit tenir compte des goûts du public et il est contraint de commenter des spectacles simplement parce qu'ils ont du succès, mais cela n'est pas tout... Le criti-

1. Roland Barthes, « Editorial » in Œuvres complètes tome I : 1942-1965, Seuil, 1993, p.438

2. Georges Banu, « Le critique : utopie et autobiographie » in Théâtre/Public, n°50, mars-avril 1983, p.68

que est également contraint par une autre dimension : celle du prestige qui n'est pas systématiquement liée au succès. La dépendance que révèle Gilles Costaz n'est pas seulement celle que lui impose le public mais celle que lui impose la recherche d'une autovalorisation qui ne peut que passer par une attention portée aux événements prestigieux dont il vient d'être précisé que leur fabrication naissait d'un accord sous-entendu entre les producteurs, les médias et les pouvoirs publics. Le prestige n'est pas toujours lié au public, il peut se constituer à l'intérieur de cette triade auto-suffisante. Gilles Costaz se garde bien de mentionner cette nécessité de la valorisation organisée par le système de consommation médiatique. Il trouve dans les goûts du public un prétexte à justifier ses obligations systémiques... Mais peut-on croire, en outre, que, dans ce système les goûts du public ne sont pas souvent fabriqués par la création d'événements ? En incriminant les goûts du public, Gilles Costaz se retourne en fait contre la famille des médias qui vit de cette fabrication des goûts. Il susurre peut-être, au travers de la sinuosité contradictoire de son discours, la rancœur que les critiques ressentent à l'égard de l'univers médiatique qui, pour alimenter l'instrument commercial, a sacrifié la déontologie de leur métier. Il révèle malgré lui en filigrane la prééminence des contraintes qui pèsent sur sa profession. (Voir fig.16, page suivante).

La fabrication d'événements ne concerne pas seulement les "coups" du théâtre privé : depuis longtemps, le théâtre public aussi - parce que comme les médias, il se débat dans un système de concurrence - a recourt, pour légitimer son action, aux avantages de l'événementiel médiatique. Cette mécanique dommageable était déjà dénoncée dans un numéro précieux de L'Art du théâtre intitulé « Faire événement ».

« Aujourd'hui on peut distinguer, au théâtre, des événements qui comportent des risques initiaux, des dangers et pour lesquels les médias servent de relais et non pas de cible, et des "événements" conçus en direction des médias, pour les solliciter et les séduire. Les premiers parlent d'une exigence interne au théâtre, les autres d'un modèle qui lui est extérieur. Les premiers exaltent le théâtre, les seconds le bradent. »¹

Cette distinction de Georges Banu, qui rappelle que l'événement fait théâtre par essence et a toujours existé, décrit bien le mouvement d'extériorisation du modèle qui s'est récemment produit, depuis que les médias vivent dans un système contraignant de course à la valorisation. Martine Millon ajoutait dans ce même numéro :

« Pour qu'il y ait événement, il faut que la surprise soit incorporée à l'effet totalisant. C'est si vrai que les médias s'efforcent de créer cette surprise, ou ce choc, artificiellement et souvent grossièrement, pour mieux vendre la chose culturelle. »²

L'objet artistique n'est plus apprécié pour l'esthétique qu'il défend mais pour la surprise qu'il est censé susciter dès lors que les médias se sont efforcés d'enfler parfois jusqu'à l'éclatement (le phénomène de "ras-le-bol" du matraquage médiatique) l'importance de la nouveauté. L'utilisation inflationniste de superlatifs promotionnels est une des indications les plus évidentes de cette fabrication d'un modèle extérieur, fondé sur le prestige et l'extraordinaire, qui contraint les objets artistiques, les déforme.

C'est avant tout ainsi que se forment les choix des médias. Ils s'agit de sélectionner des représentations susceptibles de correspondre aux besoins du système.

1. Georges Banu, « L'Œuvre et l'événement » in L'Art du théâtre, n°9, automne 1988, p.22

2. Martine Millon, « L'Œuvre et l'événement » in L'Art du théâtre, n°9, automne 1988, p.27

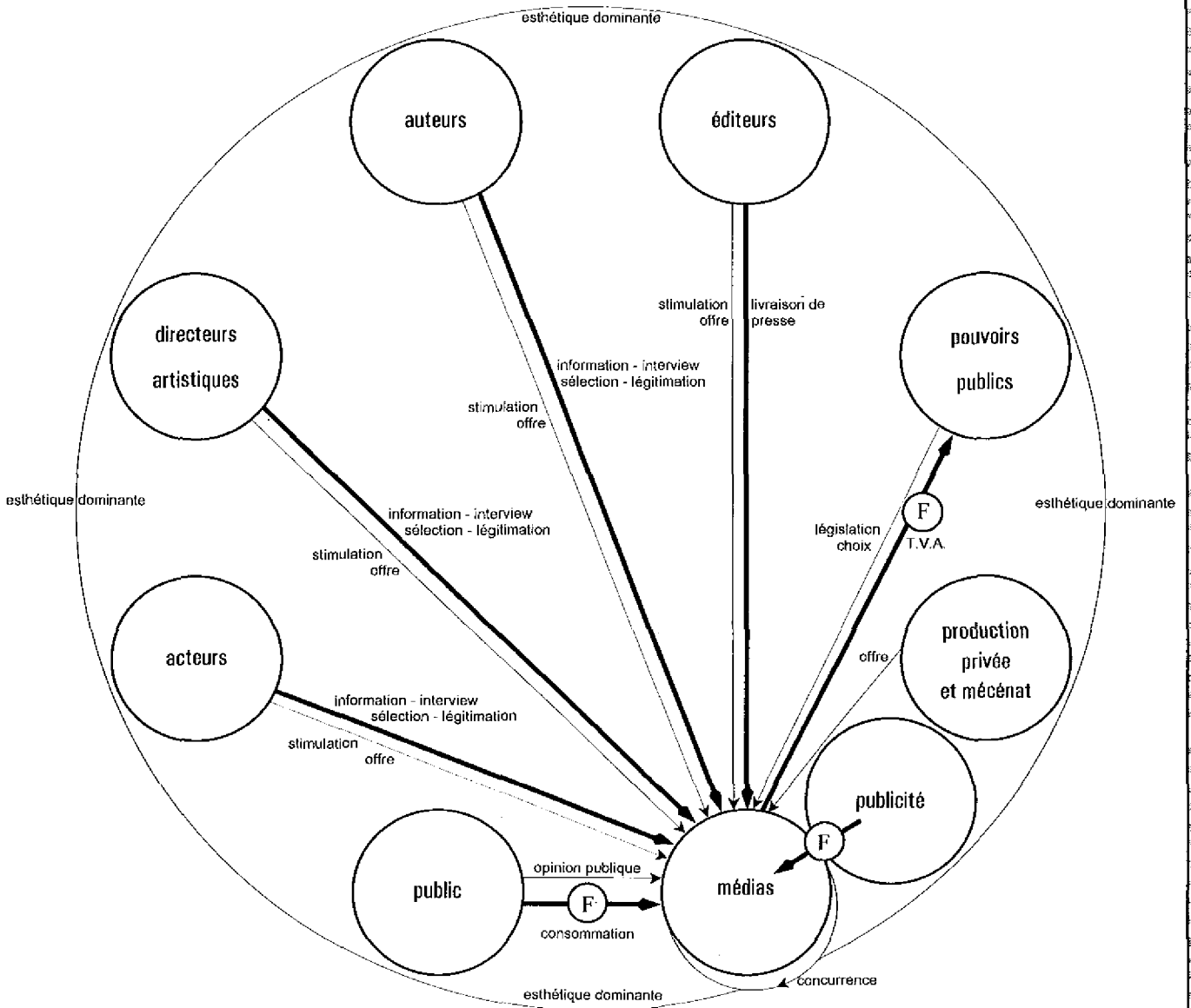


fig. 16 les dépendances des médias

- influence par stimulation ou comportement (choix, œuvres, discours, éthique...)
- (F)—→ circulation financière
- acte déterminant (sélection...)

Pour qu'une représentation devienne un événement médiatique, elle doit être à la fois exceptionnelle et tout de même accessible à un grand nombre de personnes. Elle doit concilier deux exigences qui pourraient paraître presque contradictoires. En fait, le théâtre se prête aisément à cette conciliation. Alors qu'un film cinématographique n'est un événement médiatique que par le caractère exceptionnel de son affiche, de son thème..., le théâtre contient en lui sa propre "exceptionnalité" sans qu'il soit absolument nécessaire que son affiche jouisse d'une grande rareté. Alors que le cinéma se répand simultanément sur tout le territoire (certaines salles tentent d'ailleurs de déjouer cette égalité territoriale en misant sur les exclusivités et les avant-premières), le théâtre donne toujours son exclusivité à un lieu unique. Le théâtre, non-reproductible et éphémère, est par nature exceptionnel et porte donc en lui une qualité événementielle. La difficulté pour les médias est qu'il puisse, malgré cette qualité événementielle, être *en même temps* visible par une grande proportion de la population sans quoi le théâtre ne serait qu'un événement exceptionnel mais sans prestige. Ce qui équivaldrait, dans le système médiatique, à n'être rien. Si les médias installaient des événements ne pouvant bénéficier d'un public potentiel conséquent, ils déstabiliseraient leur système. Le maintien de cette mécanique de valorisation et de consommation repose sur la prudence plus que sur l'audace. Même s'il faut toujours parier sur un choix, il s'agit avant tout de minimiser les risques.

Minimiser les risques pour les médias signifie avant tout miser sur des spectacles de grande notoriété se donnant dans un cadre qui favorise la fréquentation. Dans ce système, les médias sont donc peu enclins à s'intéresser à des formes marginales, à des lieux inconnus et à des régions peu peuplées. C'est ainsi que les événements soutenus ou utilisés entrent le plus souvent dans un moule adapté aux objectifs. Un moule qui peut se définir par trois caractéristiques : préférence pour les très grandes villes avec en premier Paris et sa proche banlieue, préférence pour les institutions, préférence pour les affiches comportant des noms connus. Célébrité, prestige et accessibilité sont les trois recettes pour établir une sélection efficace. La préférence va aussi implicitement aux événements qui présentent une certaine longévité compatible avec la notion d'exceptionnel. Les grandes institutions répondent parfaitement à ce critère. Les Théâtres Nationaux ou les grands Centres Dramatiques Nationaux de banlieue parisienne programment des séries de représentations suffisamment longues (un ou deux mois) pour concilier l'éphémérité du théâtre (l'exceptionnel) et l'accessibilité (choix suffisant de dates et jauge théorique globale conséquente). C'est cette logique qui explique l'acharnement des médias à infléchir progressivement leurs missions de découvreur, d'informateur et de stimulateur vers celle plus lucrative de promoteur (et en retour d'auto-promoteur).

La dernière raison pour laquelle Gilles Costaz abuse son auditeur en feignant d'expliquer sa situation, c'est qu'il prétend souffrir de la "pléthore" de spectacles. Cet argument paraît effectivement, dans un premier temps, largement recevable car la légitimité du critique semble avant tout provenir du fait que, n'étant pas un spectateur comme les autres mais un spectateur professionnel, il voit tout. Or, devant l'abondance (et non la pléthore¹) de spectacles, le critique ne peut plus humainement tout voir. Les

¹ Il n'y a pléthore que pour celui qui veut tout voir. Pour le spectateur, le choix est large, parfois déconcertant, mais en aucun cas pléthorique. Dans quelle logique entrerait une nation estimant que son activité artistique est pléthorique ? Cela signifierait-il qu'il faut adapter l'offre à la demande actuelle ? Il n'y a pas pléthore tant que le théâtre n'est fréquenté que par 12% de la population : le premier effort à consentir doit être dirigé non vers une diminution de la production mais vers un accroissement de la fréquentation. A moins d'estimer que 12% est un seuil dont il faut se contenter...

365 jours de l'année (soit au maximum 500 représentations par an peut-être car, durant les festivals, les journées comptent double, triple, quadruple...) ne suffisent plus, même aux critiques les plus assidus, pour faire face à la quantité de créations françaises et de diffusions étrangères. Le critique ne peut plus s'ériger en guetteur exhaustif. Non seulement il sélectionne les spectacles dont il parle mais il sélectionne également, en amont, les spectacles qu'il voit. Ce seul phénomène pourrait discréditer absolument sa parole. Il y perd une part de son prestige et, selon Bertrand Poirot-Delpech, sa légitimité. Répondant à Bernard Dort en 1972, l'ancien critique dramatique du Monde érigeait ainsi le « tout voir » en principe fondateur de la pertinence du critique :

« La meilleure justification de la critique journalistique, c'est qu'elle soit exercée par un seul - un seul qui voit tout. »¹

Et pourtant, malgré cela et bizarrement, les critiques passent leur temps aujourd'hui à expliquer qu'ils ne peuvent pas assister à tous les spectacles. Sans doute cet aveu trop ostensible pour être innocent trouve-t-il d'abord son origine dans l'impossibilité de cacher une réalité que tout le monde imagine facilement. Mais, une autre raison pousse manifestement les critiques à avouer aussi sûrement ce qui pourrait sembler, à première vue, un élément de leur déstabilisation. Loin de discréditer la parole du critique, ce déséquilibre entre la production et sa disponibilité lui offre en fait un alibi en or pour justifier la subjectivité de ses préférences. Se réfugiant dans l'obligation de sélectionner, le critique explique ses choix par le simple fait qu'il est tenu d'en faire et échappe ainsi totalement à l'argumentation qu'il serait légitime de lui réclamer. Le critique n'a plus à motiver ses décisions dès lors que la production le contraint à un certain arbitraire. La logique esthétique cède devant un système qui voile son propre fonctionnement.

Cette situation renforce encore le pouvoir des médias qui n'ont même plus à rendre de comptes. Leur travail devient relatif. Les choix d'un critique ne peuvent plus guère être jugés qu'en fonction de la capacité de ses confrères à mieux faire. Ainsi, si la profession se laisse dans sa grande majorité entraîner dans un mouvement de repli, de prudence, elle auto-légitime cette paresse par le fait que personne, dans la profession, ne cherche à se distinguer. La concurrence entre critiques n'existe pas. Derrière les querelles, les inimitiés notoires, se cache une profonde solidarité destinée à masquer l'imposture médiatique.

Dans ce microcosme, chacun sait bien que pour continuer à faire partie du sérail il est un certain nombre de règles à respecter. Le journaliste qui prouverait qu'il est possible d'être plus courageux, curieux, stimulant ferait prendre trop de risques au système pour n'être pas tactiquement écarté du bastion médiatique ou pour ne pas s'en écarter de lui-même. Daniel Bounoux explique ainsi qu'un conformisme du *milieu* dirige les pratiques actuelles :

« Les attaques qui fusent contre les médias raisonnent trop souvent par imputation de la faute à l'individu, en oubliant que par sa parole c'est un collectif qui agit ou qui parle ; ou bien elles visent le collectif comme s'il était doté d'initiatives et de facultés individuelles. "Les médias" deviennent dans certaines critiques un super-sujet qui délibère, qui décide, dévoile, dissimule, profère vérités ou mensonges en connaissance de cause comme un seul homme (c'est le défaut par exemple : des textes de Guy Debord). On oublie dans les deux cas que le discours médiatique est un parcours, on rabat la chaîne de l'information sur l'un de ses maillons, on ramène à l'unité et à la

¹ Bertrand Poirot-Delpech in Bernard Dort, « L'Intervention critique : entretien avec Bertrand Poirot-Delpech » in Travail théâtral, n°9, octobre-décembre 1972, p.5

simplicité d'un sujet ponctuel l'orchestre ou le système complexe de l'énonciation. S'il existe un chef clandestin à cet orchestre, il faut penser celui-ci sur le modèle de la main invisible qui, selon Adam Smith, organise le marché, soit comme un effet de composition né des innombrables actions, réactions et rétroactions entre les opérateurs du réseau, où chacun finit par conformer sa conduite à ce qu'il anticipe de la conduite des autres, qui eux-mêmes... L'effrayant dans les dérapages médiatiques n'est pas imputable aux comportements individuels, car ceux-ci sont eux-mêmes des effets systémiques d'imitation et de composition qui ne se laissent pas changer par décret [...]. La logique médiatique a des raisons que la raison connaît mal. De plusieurs façons l'homme des médias est voué à la moyenne ou au juste milieu, ce n'est pas un problème de médiocrité (personnelle ou institutionnelle), c'est une question d'écologie, comme nous le rappelle la sémantique curieuse du terme de *milieu*, qui désigne à la fois le dedans et le dehors d'un organisme, la moyenne et l'environnement. L'information comme l'herbe *pousse par le milieu* qui la nourrit, la porte et la recycle, et le journaliste est voué à (se) tenir au milieu, avec tous les compromis qu'implique ce pacte existentiel. »¹

Le système s'auto-protège en contraignant chacun à se conformer aux conduites du *milieu* et en réservant des franges dans lesquelles une part de la critique peut sortir des limites imposées sans menacer l'ordre. Le travail qu'effectue par exemple Raymonde Temkine (*Europe, Révolution*), ne fait d'ombre à personne dès lors qu'il est marginalisé dans des revues ou des hebdomadaires peu diffusés. C'est ainsi qu'il faut également interpréter la multiplication des publications spécialisées ces dernières années : elles sont le signe qu'ailleurs, il n'est plus possible de pratiquer ce métier autrement. Les médias grand public, jugulés par le système de consommation, ne permettent plus d'exercer les missions essentielles qui justifiaient il y a quelques années encore l'activité des critiques.

La mécanique est sans doute plus complexe et parvient à maquiller mieux encore son fonctionnement intime. Il aurait dû à cet égard (et devrait actuellement) inspirer davantage les spécialistes des médias et de la communication (de Marshall McLuhan à Pierre Bourdieu en passant par Daniel Bounoux) qui n'ont à ce jour que très peu étudié ce phénomène d'absorption de la critique dramatique par l'univers de la consommation médiatique. La subtilité du système résulte également du fait qu'il parvient, à l'intérieur du sérail, à ménager quelques individus qui (pour quelque temps encore ?) tiennent lieu de caution intellectuelle. Ces leurreux contribuent à rendre l'imposture médiatique presque acceptable même si, depuis quelques années et dans divers domaines (informations, actualités politiques et militaires, jeux, reality-shows, sport...), le discrédit s'est déjà largement abattu sur les conditions d'exercice du discours médiatique.

Dans le réseau théâtral, les médias ont renoncé à penser le théâtre pour mieux s'en servir... tant que le théâtre résiste encore, autant que le peuvent ses forces souterraines, à cet assaut extrêmement préjudiciable au dynamisme de la création. Car à long terme, il est difficile d'imaginer que cette mécanique de valorisation et de consommation, n'atteindra pas plus fortement la qualité des productions en éloignant finalement l'art théâtral de ses véritables aspirations populaires. En attendant, l'image du théâtre que forge la très large majorité des médias, fausse la rencontre esthétique.

¹ Daniel Bounoux, *La Communication contre l'information*, Hachette (Questions de société), 1995, p.98 à 100

3.1.3.2. forger une image du théâtre

Le traitement que les médias infligent au théâtre construit en effet une conception de cet art qui transparaît dans la plupart des prises de parole et se transmet ainsi au public.

Dans leurs seuls choix, la critique et les animateurs imposent un type de rapports aux acteurs, au texte, à la fiction, à la mise en scène, à l'architecture qui procède des critères de sélection précédemment évoqués. Cherchant le prestige, la célébrité et l'accessibilité, les médias fabriquent un théâtre - celui que perçoit de loin la population qui ne connaît pas ou connaît mal le théâtre (88%) - marqué par le parisianisme, le vedettariat et le culte des grands lieux.

La notion de vedette y est centrale. Or, le vedettariat, même s'il peut s'avérer bénéfique pour populariser une aventure théâtrale (voir Gérard Philippe pour le TNP de Jean Vilar), comporte des risques. Surtout lorsque le système parvient à fabriquer des vedettes sans ambition artistique. Sans doute, comme le fait remarquer Bernard Murat, n'existe-t-il encore que peu de vedettes au théâtre qui, sur ce plan, soient vraiment illégitimes (voir entretien 4 en annexes p.3-59¹). Mais le domaine de la musique de variétés ou celui du cinéma montrent que le star-system secrète des impostures que le public ne décèle pas toujours immédiatement et qui, un temps, permettent à la machine de générer des profits.

La vedette, lorsqu'elle se fait trop présente, occulte souvent la recherche esthétique qu'elle défend parfois (si tant est qu'il y ait une pensée dans les productions auxquelles elle participe). Quand elle sait se mettre au service d'une aventure artistique (l'humilité de Philippe), elle dynamise la création. Quand elle devient simple instrument de promotion sacrifiant l'art, elle se révèle un obstacle majeur à la réalisation de la rencontre.

Or, les médias, largement hostiles au débat esthétique qu'ils considèrent rébarbatif pour la population, se plaisent à entraîner le vedettariat vers le biographique et le sensationnel. Alors que le théâtre ne refait jamais les titres de l'actualité, deux "affaires" significatives, devenues aliments médiatiques, ont récemment marqué la vie anecdotique du théâtre.

Les mésaventures de Niels Arestrup et de Myriam Boyer lors des représentations de *Qui a peur de Virginia Woolf ?* d'Edward Albee, mise en scène de John Berry au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse en 1996, sont un premier exemple de cette déformation de l'image du théâtre par les médias. Myriam Boyer, battue selon son témoignage par Niels Arestrup, a porté plainte contre son partenaire et a ensuite été licenciée par les producteurs. Cette affaire fâcheuse a intéressé les médias par son aspect insolite mais aussi parce qu'elle renvoie le théâtre au trouble qu'il est censé produire, dans l'imagerie populaire, entre les personnages et les acteurs. La violence de la pièce d'Albee était présentée dans la presse et les médias audiovisuels comme ayant déteint sur le tempérament de Niels Arestrup. Le fait que la pièce souffre d'une réputation de désunir les couples d'acteurs a pimenté encore un peu l'histoire. Ce qui a excité les médias dans ce fait divers, c'est qu'il va dans le sens d'une mythification de la puissance du personnage. Il poursuit la légende affriolante de la perte de l'acteur dans les transports de son personnage. Il accrédite l'image romantique de l'acteur ravagé par la

¹ Bernard Murat : « Je trouve qu'il y a peu, en France, de carrières usurpées. En général, les gens qui sont en haut de l'affiche méritent d'y être. » (voir p.3-59)

fiction... Il marginalise les acteurs et éloigne ainsi le théâtre du public. Il en fait un monde à part. Sans rapport avec les préoccupations quotidiennes de l'homme de la rue.

La seconde affaire est celle de la création retardée de la pièce de Jean-Pierre Coffe, « Descente aux plaisirs », interprétée par Annie Girardot. Celle-ci, parce qu'elle n'avait pas réussi, durant le peu de temps des répétitions, à mémoriser son texte a failli être licenciée et remplacée. Après négociation, la comédienne a pu démarrer les représentations avec un léger retard. La pièce, devant la faiblesse de la fréquentation, a finalement été retirée de l'affiche après la 31^{ème} représentation en novembre 1997. Là encore, la presse s'est emparée de ce micro-événement parce qu'il stigmatisait la difficulté de la performance de l'acteur. Il "exceptionnalisait" le talent du comédien sous un angle qui est loin d'être le plus important de l'art théâtral : la mémoire...

Dans les deux cas, les médias enferment le théâtre dans un carcan qui limite l'approche du public. L'image du théâtre, telle qu'elle est véhiculée par ces deux affaires placées symboliquement, ces derniers mois, sur le devant de la scène théâtrale, renvoie à un art construit sur la performance et le trouble, sur l'étrangeté des acteurs, sur leur marginalité, mais rien des enjeux esthétiques ne saurait y apparaître clairement.

Par ailleurs, les médias ont non seulement une grande responsabilité dans l'image qu'ils donnent du théâtre mais aussi dans les informations qu'ils acceptent de transmettre afin que la population puisse penser la situation économique, politique et sociale du théâtre. Afin qu'elle puisse penser le rapport du théâtre et de la cité. Malheureusement, lorsque les critiques n'ont plus la place de faire valoir leurs fonctions fondamentales et lorsqu'ils sont assujettis à un système de consommation médiatique, il va de soi également qu'ils n'ont plus de place pour donner aux Français les moyens de mieux comprendre le système de production et de diffusion. Cette ultime démission permet en outre, sous couvert de l'indisponibilité de la surface ou de l'antenne, de soustraire le public à toute analyse du système dans lequel les médias le placent délibérément.

■ ■ ■ ■ ■

Le public s'inscrit dans une situation captive. Client des médias, client des producteurs, électeur et contribuable, il se trouve au cœur des contradictions entre propositions artistiques et promotion (ou indifférence) médiatique.

3.2. le public

S'il est difficile d'appréhender le fonctionnement de chacun des partenaires, les auteurs, artistes, médias ou pouvoirs publics offrent quelques signes propices à l'analyse. Il est en revanche extrêmement délicat de diagnostiquer les contraintes du public. Pourtant, depuis longtemps, les chercheurs se penchent sur lui avec difficulté, au travers d'enquêtes, d'interviews. Une méthodologie s'est progressivement élaborée pour observer ses comportements. De brillantes recherches sociologiques ont ainsi été menées en ce sens notamment par Maurice Descotes¹, Jean Duvignaud², Yveline Beaup³, Roger Deldime⁴, Anne-Marie Gourdon⁵. En 1988, le Ministère de la Culture et de la Communication publiait une étude de Jean-Michel Guy et Lucien Mironer intitulée Les Publics de théâtre⁶. Récemment Marie-Madeleine Mervant-Roux a présenté une thèse, Le Lieu d'où l'on regarde⁷, sur les enjeux esthétiques de l'interaction entre le spectateur et la scène et sur les particularités du fonctionnement interne de l'assistance pendant la représentation,

Tous ces travaux cherchent à définir l'identité du public de théâtre et la nature de sa relation à l'art théâtral dans et hors la représentation. Sans qu'il soit ici question de reprendre les analyses qui y sont développées, il est nécessaire, pour comprendre le fonctionnement du réseau de la création, de définir théoriquement les fonctions du public et les influences susceptibles de déterminer son comportement tant dans le choix de ses sorties que dans ses rapports esthétiques, politiques et sociaux.

Mais, en écho à la théorie, il est indispensable de se référer à quelques études pour réfléchir également à partir de la connaissance des réalités. L'essentiel des données récentes utilisables sont celles des enquêtes menées par le Département des Etudes et de la Prospective du Ministère de la culture : sur le public de théâtre en 1988, sur les pratiques culturelles de Français en 1988-1989⁸, de nouveau sur les pratiques culturelles en 1992⁹, et enfin sur les sorties culturelles des jeunes¹⁰ en 1994. (Voir également en annexes p.2-8 à 2-17)

-
1. Maurice Descotes, Le Public de théâtre et son histoire, P.U.F., 1964, 362 p.
 2. Jean Duvignaud, Les Ombres collectives : sociologie du théâtre, P.U.F. (Sociologie d'aujourd'hui), 1973, 592 p.
 3. Yveline Beaup, Etude sociologique du public de théâtre, thèse de doctorat, Université Paris II, 1976, 291 p.
 4. Roger Deldime, Le Quatrième mur : regards sociologiques sur la relation théâtrale, Editions Promotion Théâtre, 1990, 146 p.
 5. Anne-Marie Gourdon, Théâtre, public, perception, CNRS, 1982, 253 p.
 6. Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de l'administration générale et de l'environnement culturel, Département des Etudes et de la Prospective, Les Publics du théâtre : fréquentation et image du théâtre dans la population française âgée de 15 ans et plus ; par Jean-Michel Guy et Lucien Mironer, La Documentation française, 1988, 238 p.
 7. Marie-Madeleine Mervant-Roux, Le Lieu d'où l'on regarde : l'autre pôle du théâtre, thèse de doctorat, Université Paris III, 1996
 8. Olivier Donnat et Denis Cogneau, Les Pratiques culturelles des Français 1973-1989, La Documentation Française/La Découverte, 1990, 287 p.
 9. INSEE, Annuaire Statistique de la France, 1997, p.303
 10. Développement culturel : « Les Jeunes et les sorties culturelles », n°106, février 1995

3.2.1. parterre-partenaire

Le théâtre est une activité dont chacun, en France, connaît l'existence tant sa pratique est archaïque. Cette connaissance implique que chaque individu n'agit jamais à son égard par totale ignorance : tous les comportements développés à l'égard de l'art théâtral impliquent une conception plus ou moins précise - une image - et une attitude déterminée en cohérence avec cette image.

La population, en conscience, se positionne vis-à-vis du théâtre, quand bien même cette position résulterait d'une indifférence totale. C'est l'existence d'une position qui permet d'avancer que, quel que soit le comportement d'un individu, il a des responsabilités vis-à-vis de la création théâtrale qu'il ne peut complètement ignorer, qu'il considère ou non qu'il lui appartient de les assumer.

Quatre fonctions peuvent être définies dans la relation que le citoyen entretient avec le théâtre : une fonction de fréquentation et de légitimation (participation financière et sociale), une fonction active (participation esthétique), une fonction de commentaire (participation critique) et une fonction citoyenne (participation sociale).

3.2.1.1. fréquentation et légitimation

La première distinction qui scinde en deux les comportements des Français est évidemment celle de la fréquentation. Pour participer à la vie du théâtre, la fonction principale du citoyen est d'être spectateur, de payer ponctuellement son billet d'entrée ou de s'abonner dans un théâtre. En choisissant d'agir ainsi, chaque individu permet à l'économie du théâtre de fonctionner sur des fonds propres et à la représentation de s'accomplir.¹ Le public, élément indispensable de la rencontre, lorsqu'il se forme dans la salle de spectacle est la matérialisation corporelle de ce désir de permettre au théâtre d'avoir lieu. Le spectateur, en assistant au spectacle, fait don de son regard et justifie l'animation de l'espace scénique.

Si le désir de plaisir semble l'élément moteur du spectateur, il n'en est pas moins vrai que ce dernier ne doit jamais oublier qu'il est indispensable au théâtre et qu'il a, au fond, cette responsabilité de soutenir par sa présence le déploiement d'un art et de légitimer, par ses choix, le travail de certains des partenaires du réseau. Les goûts qu'il affiche dans la sélection de ses sorties influent sur les sensations, les opinions, les intuitions des producteurs et des artistes. Ne constatant pas immédiatement le résultat de cette charge primordiale et se retranchant derrière l'impact infime de son seul comportement individuel, le citoyen n'a que peu conscience de son rôle dans le fonctionnement global du système. Sa responsabilisation tend à se diluer.

En France, une faible part de la population fréquente désormais les théâtres. Les données statistiques, comme toutes les données doivent, doivent être utilisées avec précaution et il s'agit essentiellement de s'intéresser à un ordre de grandeur plutôt que de se fixer sur des variations difficilement interprétables. Les fluctuations peuvent en effet être aussi bien dues à la

¹ Dans la classification des biens publics de Picard, le théâtre, comme la piscine, l'école publique, la maison de retraite, fait partie des biens pour lesquels l'exclusion de certains agents est possible et pour lesquels il n'existe pas d'obligation d'usage. (Voir en annexes, p.2-7

faible fiabilité des enquêtes qu'à de réels changements des comportements. La proportion des Français âgés de 15 ans et plus qui est allée à une représentation théâtrale professionnelle au cours des douze mois précédents était en 1973 de 12% et en 1981 de 10%. Pour 1988, deux chiffres figurent au choix : 14% selon Olivier Donnat et Denis Cogneau¹ et 7% selon Jean-Michel Guy et Lucien Mironer² ! (Voir en annexes p.2-15). Enfin en 1992, ce chiffre passait à 12% (voir en annexes p.2-8). Au-delà de ces écarts ambigus et contradictoires, il faut admettre que le théâtre ne concerne donc qu'une frange peu importante de la population.

Faut-il se satisfaire de cette situation ? Quel seuil serait-il légitime d'atteindre ? Une démocratie comme la France, bénéficiant d'un certain niveau de vie moyen, devrait-elle afficher des résultats supérieurs ? En vertu de quel raisonnement le citoyen peut-il se montrer contrarié ou au contraire ravi par cette proportion ? Deux éléments de réponse conduisent à penser qu'il y a de quoi plutôt être déçu par cet état de fait : d'une part le théâtre a été une forme extrêmement populaire et n'a perdu ce statut que dans la société moderne, d'autre part tous les efforts consentis depuis les débuts de la décentralisation théâtrale n'ont pas réussi à convaincre davantage la population. Dans le même temps, un art comme le cinéma, sans autant de moyens publics, réussissait à concerner chaque année 49% des Français. Qu'il soit juste ou non de l'interpréter comme tel, ce chiffre de 12% est souvent considéré comme une marque du déclin inexorable du théâtre...

Il ne faut toutefois pas déduire immédiatement de ce résultat certes médiocre une marque clairement significative du peu d'intérêt porté au théâtre. Nombre d'entraves (développées ultérieurement) viennent en fait freiner la participation éventuellement désirée des citoyens.

La moitié de la population âgée de plus de quinze ans n'a jamais assisté de sa vie à une représentation professionnelle : c'est dire l'étendue du travail d'information, d'amélioration de l'accessibilité, de sensibilisation, de rapprochement qu'il reste encore à accomplir afin de développer la fréquentation.

Malgré la présence grandissante des activités culturelles dans les collèges et les lycées, il est peu satisfaisant de constater également que 58% des jeunes de 12 à 15 ans ne sont encore jamais allés au théâtre (contre 18% pour les parcs d'attraction, 31% pour les musées d'art et 1% pour le cinéma ! Voir en annexes p.2-9).

Sans vouloir expliquer d'emblée les raisons de cette faible fréquentation pour une activité très largement connue et assez répandue sur un vaste territoire, il faut bien noter que l'image du théâtre n'est globalement pas très positive dans la population. 56% des jeunes de 12 à 15 ans aimeraient assister davantage à des spectacles (contre 94% pour le cinéma...), mais ils ne sont que 7% à placer le théâtre parmi leurs activités préférées (contre 74% pour le cinéma. Voir en annexes p.2-10). La relève du public est donc loin d'être assurée...

Quant aux goûts du public, ils se caractérisent essentiellement par une préférence pour...

« le divertissement, avec une prédilection particulière pour le comique, l'humour et la fantaisie, mais aussi une considération généralement affirmée pour le texte, classique

1. Voir Olivier Donnat et Denis Cogneau, Les Pratiques culturelles des Français 1973-1989, La Documentation Française/La Découverte, 1990, p.103

2. Voir Jean-Michel Guy et Lucien Mironer, Les Publics du théâtre, La Documentation française, 1988, p.21

ou moderne, à condition qu'il bénéficie d'une valeur reconnue. Sauf exception, ce n'est pas la mise en scène qui polarise son attention et suscite sa gourmandise - elle est souvent confondue avec l'art du décor -, mais la présence sur la scène d'acteurs au talent confirmé, surtout s'ils ont gagné leur notoriété au cinéma et que tout un chacun les fréquente, comme des personnages publics, à la télévision ou à travers les reportages des grands magazines. Enfin et surtout, il faut de plus en plus, pour mobiliser le grand nombre, des créations qui puissent faire événement, soit que les médias en décident d'emblée, soit qu'elles trouvent leur promotion par la rumeur du bouche à oreille, pourvu qu'elle soit amplifiée en temps utile par les bons haut-parleurs. En un mot comme en cent, le public de théâtre partage tout à fait le comportement de la grande masse des consommateurs de loisirs. Économe de son temps de sortie, il n'est guère porté à l'aventure ou aux explorations hasardeuses, et il laisse au cercle des connaisseurs les excursions vers des terres inconnues ou trop singulières [...]. Il ne pardonne ni les erreurs ni les demi-réussites, et - tout le confirme - il en veut pour son argent : sa pratique du spectacle, tournée vers le plaisir, est le plus souvent purement récréative, tout en recherchant, pour s'assurer de la légitimité de ses choix, des certificats de qualité délivrés par des instances communément reconnues. »¹

Ce portrait², brossé par Robert Abirached, évoque évidemment les priorités que les médias fondent leur audience : célébrité, divertissement, prestige. Que les goûts du public soient largement forgés par les médias, cela est évident. Qui de la poule ou de l'œuf ?... Alors que la culture est globalement considérée comme un loisir sérieux, les spectacles, eux, gardent une connotation divertissante qui s'explique par l'existence de formes ouvertement dédiées au rire ou au dépaysement. Toutefois, le public de théâtre est en fait très partagé et les goûts moyens, s'ils sont une tendance intéressante, ne suffisent pas à rendre compte de la pluralité de la réalité. Une typologie³ a même été établie par Jean-Michel Guy et Lucien Mironer pour marquer les différences de comportements d'une catégorie à une autre. Il faut admettre, avec Robert Abirached, que le public est « de moins en moins homogène, dans la mesure où les pratiques théâtrales se sont elles-mêmes différenciées encore plus que dans le passé : il faut parler du public au pluriel et essayer de le saisir à travers des cercles multiples, de compétence inégale et à visées divergentes. »⁴

La fonction de fréquentation, qui engage un flux financier et une participation sociale (sélection-légitimation, stimulation et socialisation), ne s'arrête pas seulement à la représentation. Le théâtre peut parfois se prolonger ou se préparer grâce à des rencontres, des lectures, des conférences, des ateliers, des stages. Toutes ces sorties et ces activités entrent également dans le champ d'action du citoyen qui sait, intuitivement, que sa venue ou son absence influence le travail des artistes et des animateurs de la vie théâtrale. En ne produisant pas l'effort nécessaire (car il y a toujours dans l'indispensable déplacement un effort consenti), il sait qu'il hypothèque, à sa mesure, (plus ou moins consciemment) la réussite immédiate et l'avenir de ce type de manifestations.

En marge de la représentation, le livre et la revue de théâtre attendent eux aussi d'être partagés. Le citoyen s'il a la possibilité d'assumer une fonction de spectateur peut en plus ou par ailleurs être lecteur et client des librairies. Qu'il achète ou non des livres, qu'il les lise ou non par l'intermédiaire des prêts de bibliothèques, il intervient dans la vie de l'édition théâtrale et des médias, la stimule ou la fragilise.

1 . Robert Abirached, Le Théâtre et le Prince, Plon, 1992, p.39-40

2 . Voir également en annexes p.2.34 et 2.36

3 . Voir en annexes p.2.34 et Jean-Michel Guy et Lucien Mironer, Les Publics du théâtre, La Documentation française, 1988, p.83 à 90

4 . Robert Abirached, Le Théâtre et le Prince, Plon, 1992, p.38

3.2.1.2.

action

Deuxième fonction essentielle de la part de la population qui choisit d'assister à un spectacle : celle qui passe par son action pendant la représentation. Dans sa seule présence active, le spectateur façonne l'objet théâtral. Ses réactions sont primordiales dans l'organisation du moment collectif. Le sens qui en émerge naît du comportement de chaque spectateur qui opère dans le jeu interactif confus entre acteurs et public. Ces interactions se déroulent d'ailleurs tant à l'intérieur même du public qu'entre les acteurs et le public. Il faut ajouter que lors de la représentation, le monde extérieur continue de vivre et interagit lui aussi sur la représentation. Ce phénomène est évidemment plus manifeste lorsqu'il s'agit de théâtre de rue ou de théâtre en plein air, mais, dans une salle aussi, les bruits de la ville se font parfois entendre et rappellent l'au-delà de l'autre théâtral.

Contrairement au cinéma, le comportement d'une salle est primordial dans l'élaboration du sens de la représentation. Sans réitérer les propos précédents, le spectateur n'est pas seulement un récepteur, il participe très fortement à la manifestation de l'esthétique.

« La responsabilité en acte de l'acteur provient moins d'une intention éthique que d'une contrainte esthétique. Son corps, le matériau de son énonciation, est aussi, et en même temps, le corps du sujet de l'énoncé, qu'est le personnage représenté. Ce partage du même corps par l'acteur et par le personnage entre dans la structure du drame représenté. La situation du sujet spectateur, la place qui est la sienne dans la réception de l'artefact impose de tenir compte de son altérité. La relation avec le prochain s'accomplit dans le dire. Parce que « dire c'est répondre d'autrui », l'artifice de la représentation introduit une responsabilité pour les libres initiatives du spectateur. Le théâtre comme jeu des hommes pour les hommes implique une idée de l'homme. Idée de l'homme contenu du jeu, représentations de ses conditions d'existence et de son être, de son étant distinct de son être, mais aussi de sa manière d'être avec autrui. »¹

Le théâtre propose une matière scénique non-reproductible, éphémère et fabriquée en partie, dans l'instant de la représentation, par des êtres humains : cela en fait un art vivant. Mais sa vie ne procède pas simplement de cette activité spectaculaire, elle naît également de l'existence palpitante et sensible du public. Chez ce dernier pourtant, cette fonction d'assister le spectacle n'accède pas forcément au stade de conscience. Habitué à la télévision, au cinéma, le spectateur ne mesure pas toujours à quel point son attitude influence l'ensemble des autres personnes (acteurs et public) qui participe à la rencontre, et n'évalue pas ainsi le trouble provoqué par ses comportements parasites supposés discrets mais évidemment déterminants (sorties de salle, discussions, etc.). Il ne s'agit pas là, de manière grincheuse, de regretter cette réalité mais d'y voir le signe d'une prise de conscience insuffisante du rôle du spectateur dans la représentation.² Et si le spectateur ne saisit pas vraiment la portée de son activité, de son attention, de sa participation, il risque de ne pas saisir non plus le sens de la théâtralité, de ne pas être bouleversé par la représentation. De rester sur les positions qui étaient les siennes avant l'expérience. Si le spectateur ne comprend

1. Jean Caune, *Acteur-spectateur : une relation dans le blanc des mots*, Nizet, 1996, p.213-214

2. L'habitude veut que, dès qu'est évoquée l'attitude des spectateurs pendant la représentation, référence soit immédiatement faite au brouhaha des théâtres au XVII^e. Il est vrai que régnait dans les salles à cette époque une agitation importance provoquée certes d'une part par les apostrophes aux acteurs, mais d'autre part également par les mauvaises conditions de séjour (debout au parterre, excessivement serrés, voyant mal et entendant), par le commerce qui inévitablement devait en profiter pour se faire dans la foule et par les effets de présence des nobles (des galeries aux places réservées sur la scène qui ne disparaissent qu'en 1759). Toutes ces manifestations devaient gêner considérablement les acteurs et les spectateurs mais elles construisaient la socialité du théâtre, elles étaient les marques de l'importance (esthétique, populaire, commerciale, sociale) du théâtre dans la cité. Aujourd'hui, les quelques bruits qui gênent la représentation n'ont, à de rares exceptions près, aucune autre signification que l'ennui ou l'impatience - et l'inconscience de l'autre - d'un spectateur.

pas le sens de ce don indispensable (mais également souple et ludique), il passe à côté de la métamorphose qui, seule, donnerait de la valeur au théâtre.

3.2.1.3. commentaire

Sans être commentateur professionnel, le spectateur a aussi pour vocation de prolonger son aventure par le discours qu'il peut être amené à tenir à son entourage. Par ses remarques, le spectateur peut d'une part permettre à des gens qui ne peuvent assister à des représentations de partager indirectement ses enjeux. D'autre part, il est à même de motiver des personnes peu décidées à aller au théâtre - c'est le fameux et efficace bouche à oreille - et enfin, à travers l'expression de son opinion, construire un jugement critique qu'il n'aurait peut-être pas conçu sans ce moment de transmission à autrui.

Le spectateur est un élément fondamental de la vitalité des débats esthétiques. Incriminer toujours les seuls médias, les artistes, les enseignants, lorsqu'il s'agit de dénoncer la pauvreté des questionnements, c'est oublier que le spectateur et plus largement le citoyen a une responsabilité dans cette situation. Perdant le goût et le temps des discussions, victime d'un repli sur soi, le débat esthétique (ni plus ni moins qu'il ne l'a sans doute jamais été) est laissé à la charge des professionnels patentés.

En dehors de son entourage proche, le spectateur a également pour vocation de participer à des rencontres formelles ou informelles (voir 3.2.1.1) durant lesquelles il peut livrer ses impressions, ses réflexions avec les artistes, les directeurs de théâtre, les critiques... Des réflexions susceptibles d'aborder tant des problèmes artistiques que politiques. Car le spectateur est aussi un citoyen...

3.2.1.4. citoyen

Le spectateur, en citoyen et contribuable, est responsable de l'action (ou de l'absence d'action) qu'il entreprend à l'égard de tous les acteurs du réseau, en particulier à l'égard des pouvoirs publics et des institutions publiques et parapubliques. C'est une de ses fonctions que de faire entendre sa voix en s'adressant directement ou indirectement aux responsables de l'activité théâtrale. Tout individu, qu'il soit ou non spectateur habituel de théâtre, a à sa disposition quelques moyens élémentaires pour assumer cette responsabilité : votes aux élections, mouvements associatifs, pétitions, manifestations, tribunes libres dans la presse...

Force est de constater que le citoyen ne prend guère la parole dans les affaires culturelles soit parce qu'il ne se sent pas légitime face à tous les spécialistes, les gestionnaires, les politiques, soit parce qu'il ne parvient pas à utiliser les voies de communication qui permettraient son expression, soit enfin parce qu'il considère que son avis ne sera de toute façon pas examiné et qu'il restera toujours étranger aux décisions qui le concernent pourtant. Du coup, il est souvent oublié dans l'élaboration des politiques ou des projets artistiques. Ça et là, néanmoins, des associations parviennent à se constituer pour faire valoir des revendications d'usagers. Mais le théâtre est évidemment loin de passionner autant la cité que les problèmes de droits de l'homme, de protection sociale, de justice, d'enseignement, de transports ou de voirie... Tant que le théâtre demeurera une pratique culturelle marginale, il ne permettra jamais à l'usager (trop minoritaire) de faire entendre réellement sa voix.

Plus concrètement encore, le citoyen peut également s'investir dans une action sociale en rapport direct avec la vie du théâtre. Là encore des mouvements associatifs de spectateurs destinés à organiser des conférences, des rencontres, des formations (associations d'écoles du spectateur) se développent sur le territoire. Ils sont les témoins encore fragiles d'un besoin grandissant de vivre le théâtre différemment, d'échapper à la consommation passive pour donner davantage de sens à cette pratique.

Parallèlement, il existe en France depuis les premiers temps de la décentralisation, des groupements de spectateurs qui ont plusieurs objectifs : offrir une billetterie à tarif réduit à leurs adhérents, lier des relations privilégiées avec des théâtres et avec les artistes qui les animent, parfois même soutenir le travail des artistes par des souscriptions. Jean-Claude Penchenat raconte ainsi le début de l'année 1970 du Théâtre du Soleil :

« Une association vient de se constituer. Ses membres ont été recrutés en grande partie au moyen des questionnaires distribués à l'issue des spectacles, questionnaires dont les réponses faisaient souvent part d'une volonté d'aider la troupe à continuer son action. Michèle Clergue, qui avait été de la création des Amis du théâtre populaire, Emilie Lefranc, les Marty constituent le bureau. Pendant cinq ans ils vont soutenir le Soleil au moyen de prêts, de souscriptions, de manifestations diverses. »¹

Tous les Comités d'entreprises ont, par exemple, une activité culturelle qui repose sur une tradition lancée par les premiers grands animateurs de ce siècle (le Cartel, Jean Vilar et les pionniers de la décentralisation). Plus activement, un groupement d'associations comme les Amis du théâtre populaire, auquel faisait allusion Jean-Claude Penchenat, a montré combien le travail des citoyens pouvait influencer sur la vie du théâtre. Ce que souligne Jacques-Olivier Durand dans son ouvrage habilement intitulé Spectateurs :

« Il existe [...] une race particulière de spectateurs qui ne se contentent pas de sortir et d'assister aux spectacles qu'on leur apporte sur un plateau municipal, mais qui participent aux choix et à l'élaboration d'une programmation qu'ils ont pris en charge ; qui organisent la diffusion et l'accueil de spectacles qu'ils proposent à d'autres spectateurs, afin de partager ensemble le plaisir du théâtre. Regroupés en associations dont l'appellation varie selon les villes, on les identifie le plus souvent sous le nom d'*Amis du théâtre populaire*, très vite devenus dans ce pays sanglé de sigles, les "A.T.P.". Ces spectateurs engagés consacrent, bénévolement, tout ou partie de leurs loisirs à faire connaître et aimer le théâtre, à défendre et à promouvoir la création contemporaine sous des formes les plus variées et à rassembler autour d'elle le public le plus large. Totalement inconnues dans les villes et les régions où elles n'interviennent pas (là où la programmation est assurée par des structures gérées par des professionnels) et peu considérées dans les corridors officiels, ces associations de spectateurs tiennent pourtant une place essentielle et sans doute irremplaçable dans le paysage théâtral français, comme le soulignent avec force comédiens, metteurs en scène et responsables de compagnie. »²

Le militantisme peut aussi se retrouver à une échelle plus réduite dans l'activité bénévole qui entoure souvent les festivals de théâtre. Il prolonge cette idée que le citoyen peut intervenir au plus près de la création et transformer ainsi son activité de spectateur-consommateur en citoyen responsable et dynamisant.

Les quatre fonctions inventoriées étoffent ainsi le rôle du spectateur. En choisissant de légitimer ou non, par sa fréquentation et sa sélection les aventures artistiques, en accomplissant le projet esthétique, en commentant

1. Jean-Claude Penchenat, « Le Théâtre du Soleil » in *Le Théâtre*, Bordas, 1989

2. Jacques-Olivier Durand, Tous spectateurs : la belle aventure des Amis du théâtre populaire, Éditions de l'aube (le monde en cours), 1992, p.9-10

ses expériences et en s'investissant dans une activité citoyenne et militante, le public est, au même titre que les autres partenaires du réseau, un élément sensible du fonctionnement du réseau (voir fig.17 page suivante). Mais plus que tout autre peut-être, il subit un environnement qui lui échappe immédiatement. S'il peut agir, le résultat de son action n'est jamais instantané et, en attendant, il est l'objet d'une série impressionnante de dépendances.

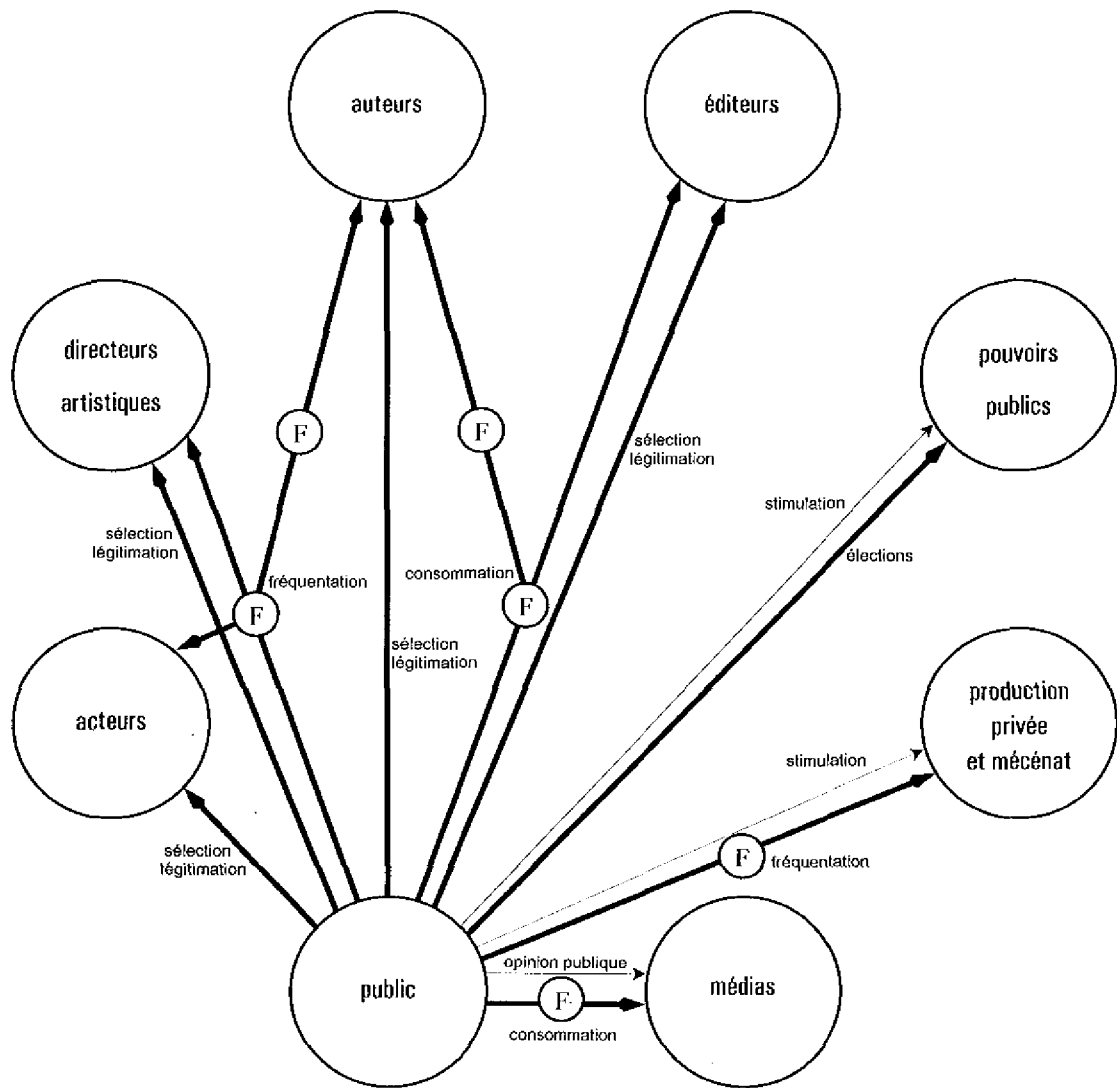
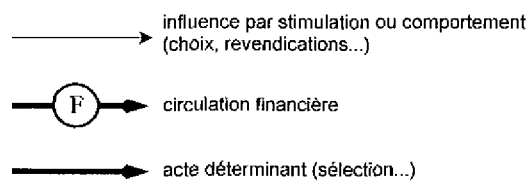


fig. 17 les fonctions du public



3.2.2. désirs et réalités

Le spectateur dans chacune de ses responsabilités, est influencé par les propositions, les comportements et les initiatives des autres partenaires. Six grandes catégories de contraintes peuvent être retenues : le fonctionnement social du théâtre lors de la représentation, la qualité de l'information et de la promotion des événements théâtraux, l'idée du théâtre que façonne la société, l'offre proposée par le circuit de création et de diffusion, la pensée que le théâtre véhicule et enfin la valorisation de l'action du citoyen.

Le désir du spectateur exacerbé d'un côté bute sur les réalités édifiées de l'autre. Autant il est nécessaire, pour lui permettre de remplir ses quatre missions, de réaliser un travail de sensibilisation qui excite la curiosité, l'intérêt et renforce la puissance du jugement critique, autant il est également indispensable d'améliorer l'accessibilité du théâtre et de satisfaire les aspirations du spectateur.

3.2.2.1. représentation sociale et communauté

Parmi les influences qui commandent la fréquentation, la représentation sociale qu'implique la participation à une pratique collective, est primordiale. Tout, en France et en ce domaine, provient du XVIIe, époque marquée par une hiérarchisation des genres correspondant à la hiérarchie sociale. Il continue d'exister ainsi dans la population des idées sur la destination de chaque type de théâtre. A chaque catégorie sociale, une forme particulière éventuellement attachée à un lieu spécifique de représentation. De l'Opéra bourgeois au théâtre populaire forain, les artistes, les architectes et les responsables politiques ont conçu des espaces réservés à des genres différents non seulement pour des raisons esthétiques mais également pour représenter les divisions sociales. L'histoire du théâtre en France associe étroitement l'art de l'acteur et l'art du spectateur à se donner en spectacle.

Au théâtre, voir c'est toujours être vu (voir l'architecture à l'italienne). Le spectateur appartient, par sa simple présence, à un cercle dont il est plus ou moins solidaire dès lors que se développent, à l'occasion de ses sorties, des relations privilégiées. Il aura fallu attendre les années quatre-vingt pour voir disparaître les soirées habillées de la Comédie-Française. A contre-courant, Jean-Laurent Cochet, en reprenant la direction du théâtre des Arts-Hébertot il y a quelques années, avait du reste relancé la formule discriminatoire. Cette pratique dit bien l'extraordinaire signification de la représentation théâtrale dans la constitution et l'organisation de certains cercles sociaux. Le théâtre, parmi d'autres activités, permet de répondre à une quête de distinction afin de composer une identité et de façonner des signes de reconnaissance.

Si certains, comme Jean-Laurent Cochet, pensent que le théâtre doit assumer sa propension à marquer les césures dans la population, d'autres en opposition contre cette ségrégation, ont souhaité depuis plus d'un siècle offrir au théâtre une vocation plus unitariste. De Maurice Pottecher à Jean Vilar, en passant par Romain Rolland, Jacques Copeau, le Cartel ou Firmin Gémier, s'est développée l'idée d'un théâtre populaire qui aboutissait en 1951 au fameux « Petit manifeste de Suresnes » écrit par Jean Vilar à l'occasion du lancement du TNP, dans lequel se trouve cette formule désormais mythique :

« Il nous faut remettre et réunir dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé. »¹

Les jeux sociaux² qui se déroulent lors d'une représentation théâtrale, s'ils échappent en partie aux artistes et aux organisateurs, peuvent néanmoins être influencés par la volonté de diviser ou de réunir. Bien sûr, les stratégies pour faire évoluer les réalités dans un sens ou dans un autre reposent sur un ensemble de mesures qui dépassent la simple déclaration, mais il est important de prendre en compte le fait que, pour les artistes de la scène, le théâtre est un espace de représentation sociale duquel se sentent exclus a priori ceux qui considèrent, influencés par l'histoire des pratiques, qu'ils n'y ont *socialement* pas droit. L'analyse de la composition du public de cinéma et du spectacle vivant laisse apparaître une nette corrélation entre la qualification (niveau de diplôme) et la fréquentation des cinémas et des théâtres. En d'autres termes, plus le niveau de qualification est élevé, plus l'écart de fréquentation entre cinéma et théâtre est faible (voir en annexes p.2-16).

Le tableau de la structure démographique du public en 1981 et 1987 (publié par Jean-Michel Guy et Lucien Mironer et repris dans son ouvrage par Bernard Roux, voir en annexes p.2-20) révèle une très nette distorsion entre les diverses catégories socioprofessionnelles. En 1987, les ouvriers qui représentent 14% de la population nationale (de 15 ans et plus) et les agriculteurs, 5% de cette même population, ne composent respectivement que 4% et 1% du public de théâtre. En revanche, les professions intermédiaires et les employés qui dessinent le quart de la population regroupent 32% du public. La catégorie des cadres supérieures et professions libérales qui s'élève à 5% de la population, compte quant à elle pour 16% dans les rangs du public. Cela témoigne du lien entre catégories socioprofessionnelles (CSP) et pratique du spectateur.

L'observation de trois sorties culturelles (théâtre, cinéma, spectacles sportifs) des ménages selon leur revenu et la CSP témoigne que le théâtre reflète plus que les deux autres loisirs la hiérarchie sociale et demeure une pratique peu populaire (voir en annexes p.2-22 et 2-25).

Par ailleurs, le théâtre jouit de cette vertu propre à tous les rassemblements, de permettre de tisser des liens d'amitiés autour du partage d'un même événement. Et ce même chez les jeunes qui, dans l'enquête de 1994, déclaraient fréquenter les salles de théâtre pour 43% grâce à l'école, pour 26% avec leurs parents, mais pour 35% tout de même avec des amis (voir en annexes p.2-12). Si le cinéma réalise un score de 80% dans ce dernier cas, il est encourageant de constater que le théâtre, pour un jeune sur trois, constitue une sortie fondée sur l'amitié. Cette occasion de socialisation permet, comme toute autre manifestation communautaire (sportive, politique, religieuse, culturelle...), d'offrir au groupe de participants un support de conversation, d'échanges mais aussi de lui faire vivre une expérience esthétique qui, grâce à ses ressorts philosophiques, poétiques, implique chacun d'une manière profonde. Le théâtre est une opportunité de vivre ensemble des moments rares, d'une grande intensité, qui sellent des liens entre individus et donnent envie de les partager.

1. Jean Vilar, « Petit manifeste de Suresnes » in *Théâtre, service public*, Gallimard (Pratique du théâtre), 1986, p.147

2. Voir Éric Berne, *Des jeux et des hommes*, Stock, 1967, 214 p.

3.2.2.2.

notoriété et information

Dans leur étude, Jean-Michel Guy et Lucien Mironer dégagent deux axes de composition du public de théâtre. Ils distinguent ainsi une échelle mesurant la connaissance et le goût du théâtre et une échelle mesurant le goût du boulevard et de la convention. Ces deux axes permettent de cartographier le public de théâtre. Sur cette représentation, peuvent se dessiner différents freins à la fréquentation : « freins d'ordre socioculturel, freins d'ordre pratique, freins d'ordre financier et freins d'ordre artistique ».

Parmi les freins d'ordre socioculturel, l'information sur les spectacles et la notoriété de l'événement sont très importants chez les gens qui aiment moyennement le théâtre et ont des goûts plutôt orientés vers la convention.

Plus la qualité de l'information permet de renseigner la population sur les manifestations, leurs caractéristiques, plus le théâtre est une activité inscrite activement dans le champ social, plus la fréquentation peut être forte. Cette information et cette notoriété ne sont pas seulement produites par les médias, elles sont aussi l'œuvre des théâtres, des organismes parapublics qui utilisent des supports promotionnels allant du simple tract à la publicité affichée. Si des efforts considérables ont été consentis ces dernières années pour améliorer le système d'information, son coût freine ce développement toujours nécessaire en particulier dans les petites villes, les villages et les quartiers où le théâtre n'est pas présent.

Cependant, les médias partagent également cette responsabilité de la qualité de l'information diffusée. Comparée par exemple à l'information distribuée sur les spectacles sportifs, la carence explique en partie la faible fréquentation du théâtre en France. La place qu'il tient dans les journaux, dans les radios, à la télévision ne peut que le laisser stagner autour des 10% auxquels il se situe aujourd'hui, voire le marginaliser plus encore. L'enquête de 1988 du DEP fait apparaître une disparité assez nette entre les spectateurs peu assidus et ceux qui le sont, en fonction de la quantité de journaux lus.¹ Plus le citoyen fréquente la presse, plus il fréquente les théâtres. Même si cette corrélation peut être interprétée comme une conséquence de la précédente relation entre la fréquentation et les catégories socio-professionnelles ou le niveau de qualification, il n'en reste pas moins que la presse semble jouer un certain rôle, grâce à l'information pratique qu'elle transmet. Plus encore, le type d'information offerte est appelé également à influencer la fréquentation et le choix des spectacles. L'information peut être brute et exhaustive, brute et sélective, promotionnelle et sélective, ou critique. La situation du spectateur potentiel n'est pas la même s'il se trouve en rapport avec tel ou tel type de discours.

Mais la transmission d'information et de notoriété ne concerne pas seulement la fonction de fréquentation du spectateur. Plus le citoyen sera informé des activités théâtrales, plus les représentations bénéficieront d'une grande notoriété, plus le militantisme (fonction sociale) pourra se greffer sur des manifestations mieux connues de la population.

Par ailleurs, l'information est également véhiculée par le bouche à oreille. L'enquête de la DEP avance le fait qu'il représenterait 16% des moyens d'information contre 41% pour la presse, 25% pour la publicité et 16% pour la radio et la télévision réunies.² L'entourage informe autant que

1. Voir Jean-Michel Guy et Lucien Mironer, *Les Publics du théâtre*, La Documentation française, 1988, p.45

2. Voir Jean-Michel Guy et Lucien Mironer, *Les Publics du théâtre*, La Documentation française, 1988, p.45

les médias audiovisuels ! Ceci atteste la portée de la relation sociale dans la transmission de l'information théâtrale. Portée qui, si l'organisation de la société, le permettait, pourrait s'étendre davantage. Pourquoi ne pas imaginer dans des structures collectives (entreprises, écoles, casernes, lieux de restauration, etc.), des lieux et des temps de discussion-forum (formels ou informels) propres au partage d'impressions, au commentaire de spectacles ?... Le succès, ces dernières années, des cafés philosophiques montre assez le besoin de parole dans une société qui semble en être privée du fait de l'asphyxie provoquée par la multiplication des canaux d'expression dominants et non-interactifs. Saturé par les paroles médiatiques, l'individu ne parvient plus à faire entendre les siennes à son propre voisin. Les cafés philosophiques sont une tentative de retisser un dialogue immédiat que la télé-communication a désappris à la population.

Dernière source de conditionnement de l'information : la publicité affichée, la publicité diffusée dans les médias et les brochures d'information des théâtres. Le traitement publicitaire, la fréquence des affiches, des annonces, leur localisation déterminent le paysage publicitaire théâtral. Seuls des théâtres riches peuvent payer des campagnes d'affichage d'envergure à la fois sur les supports urbains et dans la presse. L'image drainée par ces affiches est forte : soit un spectacle traditionnel marqué par un affichage stéréotypé (encadrés avec noms des protagonistes en caractère de taille hiérarchisée par la notoriété : le théâtre privé conformiste), soit un spectacle plus créatif avec une affiche qui se veut un écho visuel de l'atmosphère ou du thème de la mise en scène (affiche réalisée par des plasticiens et des graphistes), soit une affiche référencée qui identifie un lieu et exploite, d'une représentation programmée à l'autre, des éléments récurrents (couleurs, types de caractères, emplacements...). Chacun sait l'autorité de ce qui se nomme désormais dans les théâtres comme ailleurs, la communication ou fameuse « com' » (24,4% dans l'affichage, 29% dans la presse et 35,2% dans les brochures et plaquettes). Pourtant, d'après Philippe Dressayre et Nathalie Garbownick qui ont réalisé une étude sur La Communication des théâtres en 1990 pour le Département des Etudes et de la Prospective :

« Aucune corrélation ne peut être clairement mise en évidence entre une augmentation de la part des actions par affichage dans les dépenses de publicité/information et le taux de remplissage moyen sur la saison. En matière de publicité-presse, le constat est à nouveau celui d'une grande dispersion des situations ; le rapport tend cependant à être négatif : dans la plupart des cas, lorsque les dépenses augmentent, le taux de remplissage diminue. Concernant, enfin, l'effort consacré à la réalisation et à la diffusion de brochures, plaquettes et "bibles", l'hétérogénéité des résultats obtenus ne permet pas plus de conclure à une corrélation immédiate entre le niveau de l'investissement financier et le taux de remplissage. »¹

Sans reprendre toute l'argumentation de cette étude captivante, les deux auteurs expliquent la faiblesse d'efficacité de ces moyens d'information d'un côté par une grande difficulté à concilier art et publicité, et d'un autre côté par une mauvaise définition des objectifs ou tout au moins par une inadéquation entre les moyens utilisés et les objectifs réels (et souvent cachés) souhaités. En fait, disent-ils, la communication des théâtres n'est pas efficace parce qu'elle cherche trop à plaire aux tutelles et pas assez à séduire et informer le public...

« L'amélioration de l'efficacité des communications du théâtre avec ses publics ne dépendrait pas uniquement de la sophistication des outils de "pub" dont cherchent à se doter les "nouveaux managers" d'entreprise culturelle. Autrement dit : le problème

1. Philippe Dressayre et Nathalie Garbownick, La Communication des théâtres, Ministère de la culture, Département des Etudes et de la Prospective, 1990, p.35

de communication des théâtres ne serait pas avant tout un problème d'entreprise théâtrale, mais plutôt le problème du théâtre comme art ; un problème par conséquent de politique culturelle. [...] Les politiques de relation des théâtres avec leur environnement semblent relever d'une "communication duale" : orientée à la fois vers un marché plus diffus mais local (le public), elle poursuit à "deux vitesses" des objectifs qui, non nécessairement convergents, exigent une intégration de nature très différente : l'exercice s'avère le plus souvent extrêmement schizophrénique. le facteur essentiel d'inefficacité de la communication des théâtres ne résulterait-il pas d'un effet pervers de la politique théâtrale : le public ne constituerait plus leur principal "partenaire" ? »¹

En attendant cette efficacité, « alors que le budget de communication de certains théâtres ne représente qu'environ 10% de leurs charges d'exploitation, pour d'autres, ces dépenses et charges s'élèvent à près de 50% (moyenne : 21%). De même, la part des charges d'exploitation consacrée à des dépenses directes de publicité et d'information varie entre 1,33% et 26,74%. »²

Tout cet argent³ servira peut-être progressivement à inventer d'autres formes de transmission de l'information et de sensibilisation plus efficaces et moins coûteuses. En attendant, neuf citoyens sur dix ne franchissent pas les portes du théâtre.

3.2.2.3. connaissance et idée du théâtre

La sensibilisation est en effet un moyen beaucoup plus intéressant pour aiguïser l'appétit de la population.

Tous ceux qui aiment le théâtre et ont conscience qu'il ne s'agit pas de le vendre pour qu'il vive mieux mais de préserver ses enjeux en le faisant découvrir, considèrent que la voie essentielle d'une amélioration de la fréquentation passe par la sensibilisation. Qu'est-ce qui se cache derrière ce mot ? Deux idées essentielles : dissoudre l'image que chacun se fait du théâtre au profit d'une connaissance du théâtre d'une part et d'autre part donner à chacun les moyens de se forger une idée du théâtre qu'il veut défendre et pratiquer. C'est-à-dire former, éduquer à penser le théâtre.

Dans l'étude de Jean-Michel Guy et Lucien Mironer, la connaissance insuffisante est l'un des freins dont se plaignent surtout les gens qui sont peu fréquemment des spectateurs. Moins les gens vont au théâtre, moins ils connaissent ses codes, ses usages, ses textes, ses références... et moins ils ont envie d'y aller... L'image du théâtre n'est pas seulement entachée par la division sociale qu'il a longtemps donnée en représentation mais aussi par la division culturelle. Le premier élément d'activation des fonctions du spectateur est donc de prouver au citoyen, par l'expérience, que le théâtre est praticable par tous, quel que soit son degré de connaissance : chacun, à sa mesure, peut "travailler" lors d'une représentation. L'histoire de tout individu se projette dans l'échange que fait survenir la représentation. Si certaines formes de spectacles, pour que quelque chose travaille, nécessitent un réel apprentissage, d'autres peuvent d'emblée activer le spectateur *quelle que soit son histoire*.

1. Philippe Dressayre et Nathalie Garbownick, La Communication des théâtres, Ministère de la culture, Département des Etudes et de la Prospective, 1990, p.76-77

2. Philippe Dressayre et Nathalie Garbownick, La Communication des théâtres, Ministère de la culture, Département des Etudes et de la Prospective, 1990, p.24

3. Voir également un dossier sur les coûts de la publicité : Nicolas Marc, « Publicité : combien coûte une campagne à Paris ? », La Scène, n°4, mars 1997, p.102 à 105

La sensibilisation doit donc commencer par une première représentation choisie, voire préparée si cela est éventuellement nécessaire. Depuis une vingtaine d'années, un énorme travail en ce sens a été accompli en direction des jeunes publics. Il s'est même formé un réseau dans le réseau qui est celui du "Théâtre Jeune public". Malgré les critiques formulées à l'égard de la qualité inégale des œuvres qui sont offertes dans ce cadre, il ne se dira jamais assez combien ce travail est essentiel pour changer les rapports entre le théâtre et la population et combattre, entre autres, les mauvais effets du syndrome "Classiques Larousse" éprouvé par des générations de collégiens et de lycéens. Tous ceux qui travaillent en ce sens (enseignants, animateurs, metteurs en scène, directeurs de théâtre, acteurs) savent l'importance de cet engagement dans une aventure qui privilégie le rapport à l'art plutôt que d'entretenir des comportements de consommation. L'ANRAT, en particulier, a mené quelques recherches et de nombreuses actions pour améliorer les modes d'approche du théâtre. Les CEMEA (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active) eux aussi œuvrent pour que l'éducation artistique permettent une autre insertion de l'art dans la cité. Par ailleurs, un certain nombre de compagnies, militantes, passionnées, rivalisent d'intelligence ces dernières années pour mieux intégrer la question du spectateur dans leur travail par des interventions en milieu scolaire (notamment) qui, en relation directe avec leur création, permettent de tisser des liens nouveaux entre l'école et le théâtre.¹

Bien sûr, ce travail de sensibilisation ne s'accomplit guère qu'auprès de publics captifs au moins dans un tout premier temps. Les expériences tentées auprès d'adultes sont beaucoup plus rares. Cependant, depuis quelques années, une grande majorité de compagnies ont compris qu'il était nécessaire d'aller au devant de la population pour couper court au système de consommation médiatique. Toute l'ambiguïté de l'intervention des compagnies sous formes de stages, d'ateliers est qu'elle procède souvent d'une demande des pouvoirs publics qui voient là un moyen de donner un sens à l'existence de populations désemparées, bouleversées et désœuvrées par les ravages du chômage. La fameuse "fracture sociale", cible privilégiée de nombreux hommes politiques, concentre les regards. Pour la réduire, les pratiques culturelles semblent, aux yeux des stratèges politiques, un moyen efficace et finalement peu coûteux. Pourtant, le problème des compagnies dramatiques ne doit pas être de *donner un sens à la vie* des gens mais de leur donner l'occasion de *réfléchir, par l'art, au sens de leur vie...* ce qui n'est pas du tout la même chose... Comment le théâtre, dans ses actions de sensibilisation destinées aux adultes ou aux adolescents habitant souvent des quartiers où il n'existe, dans le meilleur des cas, pas d'autres pratiques théâtrales que celles défendues par une petite compagnie, peut-il être découvert en tant qu'art et non en tant qu'occupation-pour-éviter-la-délinquance ? C'est toute l'épineuse difficulté de la sensibilisation que de préserver les enjeux esthétiques tout en mettant en avant la dimension ludique, festive et fraternelle de l'art dramatique.

Plus simplement, toute une série de vecteurs de sensibilisation libre peut également être mise en place par les théâtres : rencontres avec les artistes dans les établissements d'enseignement, dans des lieux publics, les librairies, au théâtre, initiation aux problématiques et à l'histoire du théâtre

■ ■ ■ ■

¹ Voir par exemple Dominique Bérody, « L'Enfant spectateur », *Du théâtre (la revue)*, n°7, hiver 1995, p.77 à 79. Cet article rend compte du rapport d'une enquête menée auprès des écoles d'Ile-de-France pour mieux connaître les rapports entre école et théâtre. Sur les 1066 écoles ayant répondu à l'enquête (sur 2567 écoles existantes), 93,2% d'entre elles déclaraient proposer des spectacles aux enfants.

grâce à des conférences, des lectures, des rencontres chez l'habitant, voire possibilité d'accès à des répétitions publiques.

Avec les enfants, les adolescents, les adultes, si rien ne remplace l'expérience de spectateur, il est aussi primordial d'éveiller les sens de chacun à la pratique du jeu de l'acteur pour mieux comprendre, de l'intérieur, les enjeux esthétiques de la théâtralité et pour mesurer les spécificités de l'art théâtral. Là encore, le travail est complexe et les recherches entreprises depuis une trentaine d'années montrent la délicatesse d'un travail qui doit absolument préserver la dimension créatrice. Même s'il existe, selon les âges des participants, des différences d'approches importantes, l'essentiel est de construire pour chaque expérience une dimension artistique qui dépasse l'apprentissage technique ou l'exercice socialisant. Le théâtre amateur, en marge des activités de sensibilisation des professionnels, est aussi un atout dans un pays qui cherche à rapprocher sa population de l'art dramatique. Même si théâtre amateur et théâtre professionnel n'entretiennent pas forcément de bons rapports (leur public est du reste différent), leur travail est complémentaire et rien ne sert de les opposer. C'est plutôt dans une synergie - qui évite que les "pros" croient avoir tout à apprendre aux amateurs - qu'il faut penser ces pratiques conjointes de sensibilisation.

Cette formation du spectateur, en outre, ne devrait pas seulement être artistique mais aussi politique. Le citoyen devrait être informé des conditions économiques de la création et mieux averti des enjeux des différents modes de production. La connaissance du théâtre passe aussi par un rapport politique que chacun se doit de construire avec cet événement collectif. Si cet apprentissage, jugé trop engagé idéologiquement, devait en choquer d'aucuns, il suffirait de faire valoir que l'ignorance dans laquelle la population est remarquablement tenue est, elle aussi, idéologique, et que, dogme pour dogme, il vaut peut-être mieux choisir celui dans lequel le citoyen est le moins éloigné des enjeux de pouvoir et des débats.

Le rôle du système éducatif, dans cette aventure de la formation du public, est essentiel. Peut-être même devrait-il avoir une place à part entière dans le réseau de la création théâtrale. Cette place, il est en train de la gagner et il y a fort à parier que demain, elle ne lui sera plus contestée.

Pour tous ceux que les actions de sensibilisation, telles qu'elles sont actuellement pratiquées, ne parviennent pas à atteindre et qui ne sont jamais spectateurs, l'image et la connaissance du théâtre restent fermées autour des concepts de tradition voire d'archaïsme, d'imitation, d'emphase, d'ennui et de luxe. Les manifestations susceptibles de désagréger cette image sont utiles pour que la population tente d'en recomposer une autre : celle d'un art contemporain pratiqué par des artistes en prise avec leur société et désireux d'inventer des formes pour mieux penser le monde. Un vaste travail symbolique reste encore trop souvent négligé à l'égard de la frange de population que l'action culturelle, dans les années soixante et soixante-dix, appelait du curieux vocable de non-public. Parce que le théâtre apparaît comme un loisir bourgeois, élitiste, prétentieux et intellectuel ou au contraire qu'il reste attaché à une image (propagée par exemple par *Au théâtre ce soir*) d'un divertissement boulevardier vieillot, il est boudé par une part considérable de la population qui lui préfère sorties cinématographiques, musicales ou sportives.

Là encore, les médias devraient avoir un rôle important à jouer pour, non pas seulement informer, mais changer l'image du théâtre en évitant la triade explicitée plus haut : vedettariat, parisianisme et institutionnalisme. Jacques Nerson, lui-même, se plaignait en 1989 de cette situation dommageable :

« Le théâtre a acquis ces dernières années une image de marque désastreuse. Il s'est fait la réputation d'un art où l'on s'ennuie, d'une forme de spectacle désuète et poussiéreuse, plus culturelle que distrayante, une espèce de prolongement de la salle de classe, d'annexe de l'université. C'est cette réputation qu'il faut combattre. En formant et en informant le public. Mais aussi en réformant le répertoire. Jamais nous ne parviendrons à attirer et à retenir un nouveau public en l'entretenant toujours du temps passé. L'hypocrisie et l'avarice sont éternelles, oui, mais celles de Tartuffe et d'Harpagon ne sont pas les nôtres. Il faut à tout prix mettre un terme à cette morbide surconsommation de classiques à quoi nous assistons. Même s'il paraît plus facile, dans l'immédiat, d'avoir du monde en affichant Molière plutôt qu'un auteur moderne. [...] Serions-nous devenus nécrophages ? Arrêtons de fixer nos rétroviseurs, regardons devant nous et autour de nous. »¹

Le critique a bien des raisons de s'inquiéter de l'image du théâtre. Divertissement bourgeois et mondain pour les uns, coquetterie intellectuelle ou univers de stars mielleuses pour d'autres, l'art théâtral souffre d'une désaffection - ou d'un malentendu - qui s'ancre dans l'histoire de ses pratiques mais aussi dans des réalités contemporaines auxquelles Jacques Nerson, comme tous les responsables médiatiques, n'est pas étranger ! Que la place de théâtre soit chère et semble donc réservée à un public aisé (ce qui constitue une contrainte étudiée plus loin), que les horaires ne permettent pas toujours, comme le cinéma, des sorties familiales, que l'imposante histoire - revendiquée par l'architecture datée - de certains théâtres renvoie certaines catégories de la population à d'anciennes réalités, que le langage du théâtre reste exigeant pour qui ne l'a jamais pratiqué, soit, mais il n'en reste pas moins qu'une grande partie de l'image du théâtre se construit au jour le jour par l'action des médias. Et que fait donc Jacques Nerson pour édifier un nouveau rapport de la population au théâtre ? A-t-il décidé de boycotter les classiques que montent tous ceux qui cherchent précisément une couverture médiatique qu'ils obtiennent moins facilement avec des auteurs contemporains pour les œuvres desquels Jacques Nerson lui-même, dans ce même article, n'a que quatre adjectifs dédaigneux : « timorées, intemporelles, vagues, abstraites » ? A-t-il décidé de rompre avec les habitudes paresseuses du métier en allant voir ailleurs (qu'à Paris) si le théâtre y est ? A-t-il choisi de montrer que certaines formes de théâtres sont précisément tout sauf ce qu'une grande partie de la population croit ? Pense-t-il que c'est en siégeant à la tribune du *Masque et la plume* et en s'y déchaînant sur les productions parisiennes fatiguées, qu'il change l'image du théâtre ? Qu'il renvoie cette obligation aux artistes qui, pour nombre d'entre eux, ne font rien pour améliorer la situation, soit également. Mais qu'il n'oublie pas que, tous et y compris lui, sont responsables de ce problème actuel qui, malgré tout, ne doit pas faire oublier la contrainte majeure qu'est l'offre de théâtre.

3.2.2.4. l'offre

L'ordre croissant des freins à la fréquentation tel qu'il est exposé par Jean-Michel Guy et Lucien Mironer se compose ainsi : médiocrité des spectacles (2%), inconfort des théâtres (2%), horaires (4%), manque de connaissances (5%), garde des enfants (6%), information insuffisante (6%), fatigue, effort (7%), concurrence des autres loisirs (7%), location difficile (7%), rareté de l'offre (10%), coût de la sortie (18%) et éloignement des théâtres (23%).² Si les freins socioculturels sont loin d'être négligeables, il

¹ . Jacques Nerson, « Passisme ou nécrophagie ? » in *Acteurs*, n°69, mai 1989, p.8

² . Jean-Michel Guy et Lucien Mironer, *Les Publics du théâtre*, La Documentation française, 1988, p.41

apparaît clairement néanmoins que ce sont les freins financiers et les freins d'ordre pratique qui contraignent le plus la fréquentation.

Plusieurs éléments façonnent ainsi les modalités d'accès au théâtre :

- le prix des places,
- l'accessibilité géographique des théâtres (lieu d'implantation, accessibilité par transports publics),
- les horaires des représentations et leur durée,
- l'accueil et toutes les conditions pratiques de séjour du spectateur : parking, vestiaire, hôtesse, confort de la salle (chauffage, fauteuils, qualités acoustiques, visibilité), équipement technique - handicapés moteurs, sourds -, absence de pourboire, places numérotées ou libres, programme gratuit ou payant, librairie, restauration, garderie d'enfants, etc.,
- le répertoire joué,
- la notoriété et la réputation du théâtre et des artistes présentés,

Toutes ces données forment en partie l'identité d'un théâtre et la politique qu'il défend. C'est sur elles que devrait s'établir le contrat de service public. Un contrat, dont il sera question ultérieurement, qui permette aux théâtres publics de limiter les freins à la fréquentation et de développer ce qui au contraire l'encourage dans le respect d'autres charges d'ordre artistique.

Si aujourd'hui, en France, la fréquentation est aussi basse, c'est que ses freins n'ont pas été réduits et que globalement l'offre n'a pas su cristalliser de nouveaux désirs de théâtre. Ces aspects du fonctionnement du réseau ayant déjà été abordés dans la partie réservée aux directeurs ou l'étant dans la partie dévolue aux pouvoirs publics, il convient juste de signaler à propos du prix des places combien il est aujourd'hui nécessaire de le repenser dans les institutions du secteur public. Une étude a d'ailleurs récemment été réalisée sous la direction de Jean-André Bouchand pour le Département des Etudes et de la Prospective afin d'analyser l'offre en matière de prix des places.¹ Elle montre que le tarif moyen des Théâtres Nationaux, Centres Dramatiques Nationaux et scènes nationales est environ de 100F avec des tarifs réduits (ou des abonnements) qui ramènent le prix moyen du billet aux alentours de 80 F.² Tous ceux qui considèrent que le théâtre n'est pas plus cher que d'autres loisirs ont donc raison. Des spectacles sportifs aux concerts de musique actuelle ou de variétés, les tarifs pratiqués sont largement aussi élevés sinon plus. Chacun sait que pour les grandes rencontres sportives, de nombreux spectateurs sont prêts à payer très cher leur place, au marché noir s'il le faut. Le problème n'est malheureusement pas résolu une fois cette comparaison établie qui voudrait sous-entendre qu'un loisir en vaut un autre et que la population, ayant les moyens de se payer telle sortie, peut pareillement trouver les moyens de s'offrir des places de théâtre. Mais qui aujourd'hui pourrait - en dehors de très rares événements - pratiquer la revente de billets de théâtre en réalisant des bénéfices substantiels ?... Le désir de théâtre n'est pas assez fort pour que le théâtre se permette de pratiquer les mêmes prix qu'un marché beaucoup plus porteur. La comparaison ne vaut rien. L'accord est à trouver entre le désir et le prix maximal au niveau duquel le désir provoque encore l'achat. Dans l'économie de marché,

¹ . Le Prix des places de spectacle : analyse de l'offre, sous la direction de Jean-André Bouchand, Ministère de la culture, Département des Etudes et de la Prospective, 1995, 70 p.

² . Le Prix des places de spectacle : analyse de l'offre, Département des Etudes et de la Prospective, 1995, p.46

le prix d'un bien s'établit dans un rapport entre l'offre et la demande. Ceux qui comparent les prix des différents biens ne peuvent dès lors que constater que les prix des places de théâtre sont surévalués par rapport au désir.

Dans l'enquête du DEP sur le public, 37% des personnes interrogées ont renoncé à venir au théâtre, dont 8% pour des problèmes financiers. En somme aujourd'hui, il y a presque autant de gens qui désirent le théâtre et qui achètent des places que de gens qui désirent le théâtre et qui n'achètent pas de places. Si les niveaux de prix baissaient, s'ils s'accordaient à la force du désir¹, nul doute que cette partie au moins de la population ferait remonter les taux de fréquentation.

En fait, l'argumentation ne devrait pas prendre en compte le rapport entre la demande, l'offre et les coûts de production car le marché du théâtre public n'a pas à être un marché libéral. Le théâtre public ne doit tenir compte, pour le calcul du prix des places, ni des coûts de production, ni de la demande. La seule vraie question concernant le prix du billet de théâtre public est de savoir quel est le niveau qui permet de répondre aux exigences d'un service public. C'est à lui que les directeurs devraient penser en premier et non à établir des prix qui leur permettent de recueillir la part des recettes propres nécessaire au respect du contrat de décentralisation.

Stanislas Nordey et Olivier Py, dans un entretien avec Brigitte Salino, s'en prenaient ainsi récemment au ministère de la Culture :

« Si les budgets de la culture ont été augmentés en 1981, ce n'était pas seulement pour permettre aux décorateurs et aux metteurs en scène de développer leur imaginaire - ce qui s'est trop souvent passé. L'apport d'argent aurait dû servir aussi à subventionner le public. Le ministère n'a pas suffisamment assumé. Il aurait dû faire le gendarme pour empêcher les dérives, contraindre les théâtres à respecter leur cahier des charges. »²

L'une des premières mesures attendues lors de l'arrivée de Stanislas Nordey à la tête du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis (3 janvier 1998) était de ramener toutes les places à 50 F. Il a au moins prouvé par cette mesure que le prix des places aujourd'hui est arbitraire. Il ne provient que d'une décision. A charge ensuite de pouvoir gérer le théâtre avec ce niveau de prix... A charge en fait aux pouvoirs publics d'assumer ou non cette volonté fondamentalement politique... et non économique.

Quant à l'accessibilité géographique, l'analyse des subventions du ministère qui manifeste des inégalités territoriales énormes, dit assez bien (voir 4.2.1.3.) les variations de l'offre de théâtre en fonction du lieu d'habitation. Le résultat est navrant dès que l'on compare la fréquentation du cinéma, des spectacles sportifs et du théâtre en fonction de la taille de la commune de résidence. Si pour le cinéma, la fréquentation varie effectivement en fonction de cette donnée pour les gens qui ne vont jamais au cinéma (la plupart habitent des petites communes) et pour ceux qui en sont des fervents (ils habitent surtout Paris), pour le théâtre, ces variations sont encore plus fortes : quand 20 à 40% de la population de Paris et de sa banlieue va au théâtre plus d'une fois par an, moins de 5% de la population des communes rurales fait de même (alors qu'à ce niveau de fréquentation, il n'y a guère de différence pour le cinéma). Quant aux spectacles sportifs, ce critère de variation est pratiquement inopérant. (Voir en annexes p.2-23)

¹ . Et non pas forcément aux niveaux de revenus des individus intéressés car, il est probable que parmi les 8% de gens qui ne viennent pas au théâtre, il y en a beaucoup qui auraient les moyens d'y investir mais qui considèrent que le rapport investissement/plaisir est défavorable au théâtre.

² . Cités par Brigitte Salino dans *Le Monde*, 7 mars 1997.

Chiffres plus éloquents encore : alors que la population est composée de 28% d'habitants de communes rurales, le public de théâtre, lui, n'en compte que 10%. A l'opposé, la population parisienne, si elle ne représente que 3% de la population française, forme 14% du public théâtral. (Voir en annexes p.2-20 et également p.2-27)

Là aussi, un énorme travail est encore à mener même si le développement de l'implantation de nouvelles salles ces dernières années permet d'espérer qu'à terme, les inégalités territoriales de l'offre de spectacles seront réduites. Peut-être ces nouveaux équipements, à condition d'être animés, financés et intégrés dans la ville avec intelligence, permettront-ils de satisfaire progressivement les populations actuellement privées de théâtre. La fréquentation, alors, connaîtra-t-elle un accroissement grâce au développement de nouvelles pratiques ?

Avec Didier Daenincks, quels que soient les résultats de cette revendication, il faut penser que le théâtre porte toujours en lui un espoir. L'espoir de réussir, par sa proximité, à bouleverser les hommes :

« J'habitais Aubervilliers. J'étais fait pour devenir ouvrier. Et puis, il y a trente ans, il s'est ouvert un théâtre là, le Théâtre de la Commune. Et c'est comme ça que j'ai découvert le théâtre, le cinéma, la chanson, le music-hall. C'est comme ça que je m'y suis intéressé. Ça m'a décloisonné. »¹

Les compagnies théâtrales se sont ouvertes également depuis les années soixante à des types de représentations particuliers qui multiplient intelligemment l'offre. Abandonnant les abris et les édifices, le théâtre de rue est une démarche à la fois esthétique et sociale qui permet de repenser les rapports du théâtre et de la cité et d'aller au-devant de populations soit réfractaires non pas à l'art théâtral mais aux lieux de théâtre, soit n'ayant pas le loisir de profiter d'équipements accessibles, soit ne concevant pas que le théâtre puisse les concerner. L'immense succès populaire d'une troupe comme Royal de Luxe a prouvé ces dernières années la vivacité de la demande d'un théâtre qui parvienne à échapper aux formes traditionnelles.

Enfin, l'idée d'aller au-devant du public, qui supposait (au moins dans un premier temps de la recherche) de façonner des formes légères de théâtre, des spectacles facilement et rapidement transportables, a permis d'ouvrir des possibilités jusqu'alors peu exploitées. Progressivement, de nombreuses compagnies s'ouvrent ainsi à l'idée qu'il est nécessaire de transporter le théâtre vers des lieux dans lesquels des personnes séjournent sans pouvoir en sortir. Les hôpitaux et les prisons sont devenus ainsi avec succès de nouveaux lieux de théâtre. Les témoignages de patients comme ceux de détenus prouvent combien cette démarche répond à un désir qui, à lui seul, laisse penser que, lorsque le théâtre est imaginatif et qu'il sait, dans un projet esthétique cohérent, renouveler ses pratiques, il peut rencontrer une population pourtant apparemment largement indifférente à ses propositions.

3.2.2.5. excitation de l'action

La fréquentation n'est pas la seule fonction du spectateur qui subit de fortes contraintes. Son rôle actif lors de la représentation dépend évidemment de la proposition esthétique qui lui est faite et de sa capacité également à répondre à cette sollicitation.

¹ . Didier Daenincks in *Un été d'écrivains*, France inter, 29 juillet 1997

Si le théâtre aide parfois à penser, le monde, à réfléchir aux enjeux de la vie collective, au rapport de l'homme avec son environnement, cette pensée ne s'élabore que dans la tension qui s'opère entre la salle et la scène. Pour parvenir à cette alchimie, à cette condition de l'activation mentale du spectateur, il faut nécessairement un théâtre qui se fonde sur cette recherche. Tout le théâtre de boulevard et une part non négligeable d'un théâtre traditionnel n'ont d'autres ambitions que de divertir le public - en lui présentant certes parfois une fable qui propose une réflexion - et non de jouer sur la théâtralité pour provoquer l'activation du spectateur.

Ainsi, le public est dépendant du style de théâtre qu'il est amené à fréquenter. Or, la médiocrité parfois des représentations offertes ne permet pas au spectateur de tenir pleinement son rôle. Sans juger, ce qui est impossible, la qualité globale de la création française contemporaine, il faut bien reconnaître qu'une part substantielle de l'offre, parce que l'imagination ou le talent ne sont pas toujours au rendez-vous, parce que la tendance à l'uniformisation des produits édulcore toutes les aspérités souvent essentielles, ne permet pas ce fonctionnement.

3.2.2.6. valorisation de l'engagement

Enfin, la fonction citoyenne du spectateur dépend largement de la façon dont elle est valorisée par le réseau. Qu'il s'agisse d'un engagement militant au sein d'un mouvement associatif, qu'il s'agisse de revendications auprès des directeurs de théâtre ou des pouvoirs publics, l'attitude que choisit d'adopter le partenaire visé influence non seulement le résultat de la démarche du citoyen mais aussi son désir de réitérer son principe.

Sans doute cette valorisation n'est-elle suffisante aujourd'hui et il n'est pas interdit d'imaginer une société et un théâtre en son sein qui encourageraient les initiatives citoyennes des spectateurs et organiseraient une partie de l'activité théâtrale autour de ce développement.

Les dépendances que la population rencontre sur le chemin du théâtre sont donc considérables et relèvent tant de l'action des pouvoirs publics, des médias, des artistes de la scène, des auteurs que du système éducatif. La fréquentation, en particulier, est le produit de nombreuses variables (information, notoriété, connaissance, image du théâtre, offre) qui sont, elles-mêmes, le résultat d'actions menées interactivement dans tout le réseau. (voir fig.18 page suivante)

■ ■ ■ ■ ■

Qu'attendre du public ? Un renouvellement des pratiques théâtrales ? Un combat pour s'affranchir des contraintes qui lui rendent parfois difficile l'accès au théâtre ? Dans le contexte actuel, il est peu probable que le faible intérêt rencontré dans la population soutienne des projets audacieux. Si la population est dépendante, elle ne considère pas vraiment cette situation comme préjudiciable.

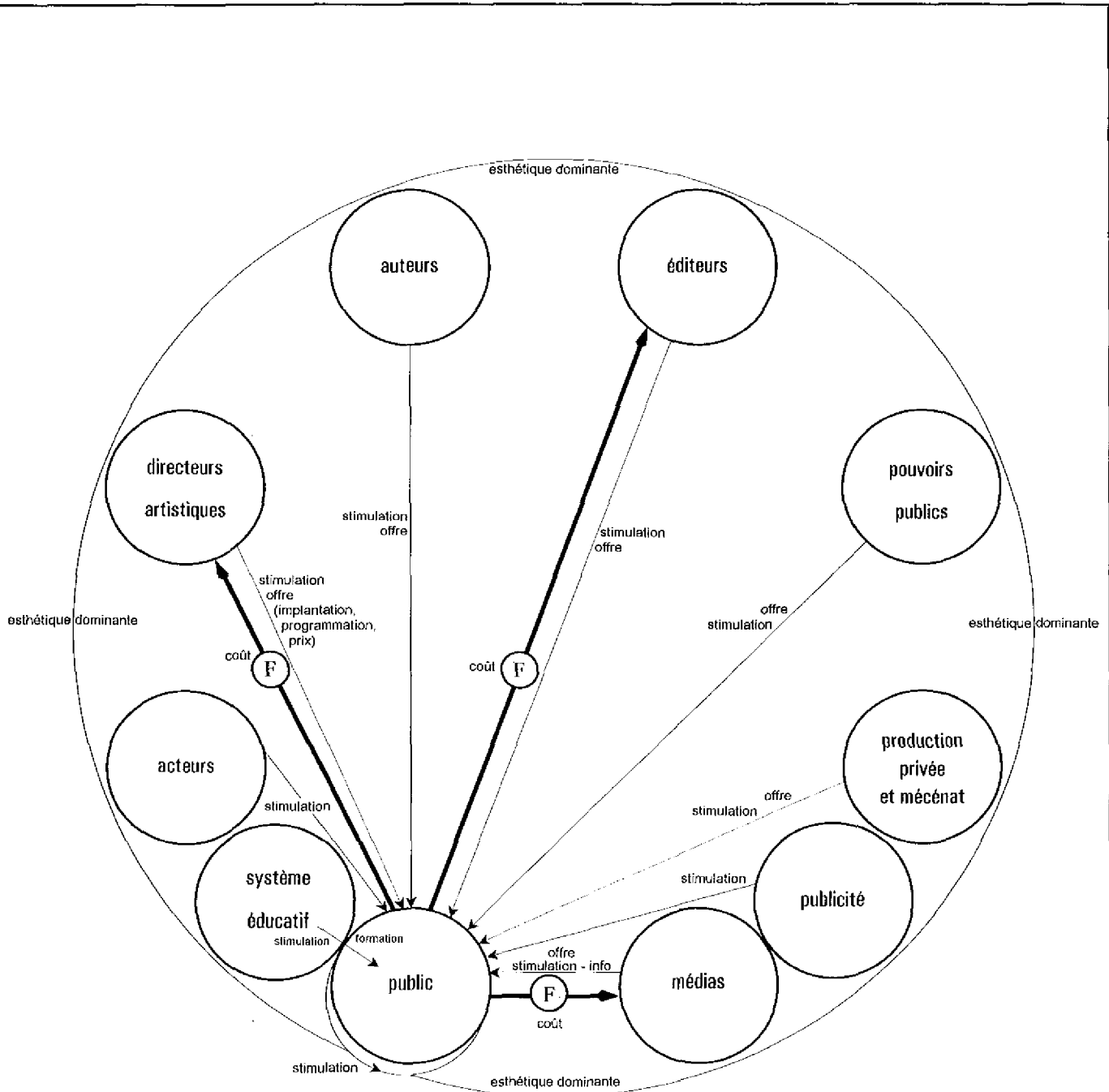


fig. 18 les dépendances du public

- influence par stimulation ou comportement (choix, œuvres, discours, éthique...)
- (F) → circulation financière

1000
 900
 800
 700
 600
 500
 400
 300
 200
 100
 0
 100
 200
 300
 400
 500
 600
 700
 800
 900
 1000

Faut-il se satisfaire pour autant des rapports qu'entretient le théâtre avec la population française ? Sans vouloir faire du théâtre un art de masse, il reste que la faible fréquentation ne répond pas aux désirs qui paraissent exister et qui, dans un contexte plus favorable, seraient peut-être encore exacerbés. Deux choix possibles pour la société et le politique qui la conduit : tenter de modifier ce rapport ou considérer que ce changement n'est pas une priorité. L'argumentation permettant de soutenir qu'il est utile, voire urgent, pour la société, d'entreprendre des actions pour changer la relation entre le théâtre et les citoyens pourrait être la suivante.

Les économistes ont montré que si les pouvoirs publics s'étaient désengagés du théâtre, les coûts n'auraient plus permis de maintenir des conditions d'accès autorisant une exploitation rentable des lieux (voir 4.1.2.1.). Il ne s'agit donc pas de baser une appréciation de la situation en fonction des désirs actuels puisque, sans l'intervention de l'Etat, l'économie les aurait tout simplement ignorés. En finançant le théâtre, l'Etat puis avec lui les collectivités locales ont permis de maintenir une activité qui continue aujourd'hui à être désirée. Le maintien de cette activité est donc artificiel (si la loi économique du marché peut être considérée comme la loi naturelle...) et sans rapport réel avec un hypothétique désir "naturel" de théâtre. Toute décision politique qui ne tiendrait compte que du désir actuel oublierait qu'il ne s'agit pas désormais, dans ce secteur, d'évaluer les forces en présence, mais de les inventer, de projeter la société que l'on souhaite avant de se demander si ce souhait peut se réaliser. Le mot projet, en politique, a un sens. Il s'agit de projeter une idée de la société qui n'est pas forcément celle qui est actuellement à l'œuvre. Qu'il faille accorder dans une certaine mesure le projet avec le possible ou le probable, cela s'appelle le pragmatisme, mais le pragmatisme ne doit pas empêcher les desseins plus ambitieux. Ce n'est qu'en projetant suffisamment loin que des évolutions lentes et difficiles peuvent se produire.

Par ailleurs, si la politique d'aujourd'hui veut avoir un sens, elle doit accorder les réalités à ses discours. Or, le service public, tel qu'il est encore organisé, présente trop d'inégalités vis-à-vis de chaque citoyen pour qu'il puisse, en cohérence avec les principes républicains, se satisfaire de cette situation. La diversité territoriale de l'offre des spectacles, la diversité de proximité des lieux de théâtres sont, en particulier, une carence grave du réseau. Serait-il possible d'imaginer que le système éducatif souffre autant d'inégalités ? La logique républicaine voudrait donc que les pouvoirs publics et les artistes qui servent la collectivité ne puissent pas refuser d'engager des actions visant à améliorer les rapports du théâtre et de la population, tant parce qu'il est légitime et urgent de réduire les inégalités du service que parce qu'il convient de ne pas réfléchir en termes de désir mais en terme de volonté politique.

La seule véritable question qui doit se poser dès qu'il a été répondu à la précédente est de savoir si la société aujourd'hui veut encore croire à la nécessité du théâtre. Si la réponse des pouvoirs publics est positive, elle implique qu'ils engagent un nouveau processus de réforme.

Dans leur étude, Jean-Michel Guy et Lucien Mironer avancent « quelques options stratégiques » qui tracent parfaitement les trois axes de la politique à mener :

« La visée la plus ambitieuse consisterait à conquérir, c'est-à-dire en fin de compte à former un nouveau public : l'enquête accrédite l'hypothèse selon laquelle l'habitude d'aller au théâtre se prend tôt et demeure une fois acquise, qu'elle est liée à la "culture théâtrale générale" dont on dispose, en un mot qu'elle exige une initiation précoce. Cette mission étant dans notre société particulièrement dévolue à l'école, toute stratégie de conquête passe par l'instauration de nouveaux rapports entre le théâtre et les écoliers. Une enquête récente sur l'image du cinéma montre que les

adolescents fréquentent les salles de cinéma notamment pour marquer une rupture avec le système scolaire, et les interviews de jeunes non-spectateurs de théâtre que nous avons conduits parallèlement au sondage laissent penser que l'école parfois peut "dégouter" du théâtre : pour lever le paradoxe qui veut que l'étude des pièces de Corneille encourage et dissuade à la fois la fréquentation du théâtre, c'est-à-dire forme ségrégativement le public, ne faudrait-il pas "déscolariser" le théâtre, du moins réhabiliter auprès des enfants le jeu dramatique, le syncrétisme du langage théâtre, le travail de gens de théâtre et son actualité sociale ? »¹

Cette première ambition est essentielle et délicate. Oui, il est nécessaire de penser une action de formation de la population et en particulier en milieu scolaire. Mais il faut faire très attention aux méthodes et aux cadres utilisés. Le résultat des enseignements artistiques au collège (musique et arts plastiques) a-t-il réellement fait progresser la connaissance de ces deux arts ? Il ne s'agit pas seulement de décréter un programme de formation théâtrale en milieu scolaire pour que cela fonctionne favorablement. Pour le dire comme Pierre Arditi qui témoigne dans un entretien de ses cauchemars de théâtre au lycée, « Le théâtre n'a pas besoin d'instituteurs » (voir en annexes p.3-53). Les politiques d'éducation artistique en matière de théâtre ont tenté, ces dernières années, de systématiquement privilégier l'emploi de professionnels du spectacle. L'idée est nécessaire mais pas suffisante. Pierre Longuenesse dans un article récent, exposait ainsi les dysfonctionnements rencontrés dans l'enseignement du théâtre en milieu scolaire et en appelait à une redéfinition des statuts d'enseignant et d'intervenant.² Depuis longtemps, les problèmes d'éducation artistique soulèvent de nombreux débats et quelques spécialistes comme Pierre Voltz, Jean-Pierre Ryngaert³ ou Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias⁴ de l'ANRAT, à partir de leur expérience et de leur analyse, ont déjà chacun tracé les voies d'un développement. Reste à donner les moyens à tous les partenaires de réussir cette vaste ambition éducative, à tous les niveaux d'intervention.

Quel que soit l'état actuel de l'éducation en matière de théâtre, ces préoccupations sont de plus en plus présentes dans tous les esprits, les publications se multiplient⁵, les expériences également, et malgré d'énormes difficultés, il faut reconnaître que le chemin accompli est déjà très considérable. En vingt ans, les mentalités ont évolué très nettement et ces questions sont au cœur de tous les projets éducatifs ambitieux.

La seconde option stratégique de Jean-Michel Guy et Lucien Mironer est « celle de la reconquête » :

« Fondée sur le constat de la frustration des spectateurs et de leurs récriminations, elle consisterait essentiellement en une lutte contre les obstacles matériels à la fréquentation. Arguant de la popularité d'autres loisirs aussi chers - comme les concerts rock ou les rencontres sportives - on a longtemps interprété les freins à la sortie qu'évoque le public comme des alibis propres à le disculper tantôt d'un manque d'intérêt tantôt d'une ignorance et, quoi qu'il en soit, d'une mauvaise conscience à l'égard d'une haute culture dont l'art dramatique serait le fleuron. Honteux, le public l'est indubitablement, et doublement : d'aller trop rarement au théâtre et de se laisser rebuter par les obstacles matériels. De là à conclure que ces obstacles sont imaginaires et non réductibles, il n'y a qu'un mauvais pas. »⁶

1. Jean-Michel Guy et Lucien Mironer, Les Publics du théâtre, La Documentation française, 1988, p.131-132

2. Pierre Longuenesse, « Culture/éducation : l'enjeu pédagogique » in Théâtre/Public, n°126, novembre-décembre 1995, p.78 à 82

3. Voir notamment Jean-Pierre Ryngaert, Le Jeu dramatique en milieu scolaire, De Boeck, 1996, 190 p. et Jouer, représenter, Cedic, 1995

4. Voir Jean-Claude Lallias et Jean-Louis Cabet, Les Pratiques théâtrales à l'école, Rectorat de Créteil, 1985, 167 p.

5. Gilbert Caillat, Raymond Citerio, Denise Gaspard-Huit, Catherine Marion, Du théâtre à l'école, Hachette-CRDP de Lyon (Ressources formation), 1994, 126 p.

6. Jean-Michel Guy et Lucien Mironer, Les Publics du théâtre, La Documentation française, 1988, p.132

Cette reconquête passe donc par une lutte contre tous les freins à la fréquentation (information, notoriété, connaissance, image du théâtre, offre). Elle dépend en grande partie d'une volonté des pouvoirs publics, d'une reconsidération de l'action des médias et d'un engagement plus fort des artistes dans le respect des missions de service public. Plus généralement, il s'agit de fonder de nouveaux rapports entre le théâtre et la cité, de ne pas seulement considérer le théâtre comme un commerce mais de lui offrir une place dans la vie quotidienne, de le remettre au centre des pratiques qui fondent la vie sociale.

« Le théâtre n'est pas un produit, fût-il culturel, mais un événement, une expérience partagée. Les spectateurs ne se perçoivent pas comme clients - ce qui ne signifie nullement qu'on ne doive les traiter comme des rois. Au-delà des questions matérielles d'accès, d'information, de prix, qui concernent finalement tout bien ou service mis en marché, se pose le problème plus global de communication, particulièrement sensible pour le théâtre, c'est-à-dire des relations que le théâtre entend nouer et entretenir avec la société. L'aspiration profonde du public n'est probablement pas que le théâtre se vende mieux, mais qu'il se mette à sa portée. A portée urbaine, qu'il soit un lieu familial ; à portée sociale, un lieu où des gens travaillent ; à portée intellectuelle, un lieu d'apprentissage ; à portée humaine, un lieu de rencontre. »¹

Portées urbaine, sociale, intellectuelle et humaine. Le programme est riche et ambitieux. A la mesure des ambitions d'un art qui, par essence, porte ses quatre dimensions. Une politique culturelle en direction du public doit savoir les prendre en compte toutes les quatre et les activer en synergie. Parce qu'il est à la fois un lieu public structurant les territoires, un laboratoire d'expérimentation, un temps de pensée et enfin un événement communautaire, le théâtre est irremplaçable. Cette spécificité en fait un enjeu fort pour la vie de la cité, à condition qu'il ne reste pas marginalisé par des modes de vie et d'organisation sociale qui ne parviennent plus à intégrer ensemble tous les aspects de la vie démocratique, à préserver l'épaisseur de l'humanité.

■ ■ ■ ■ ■

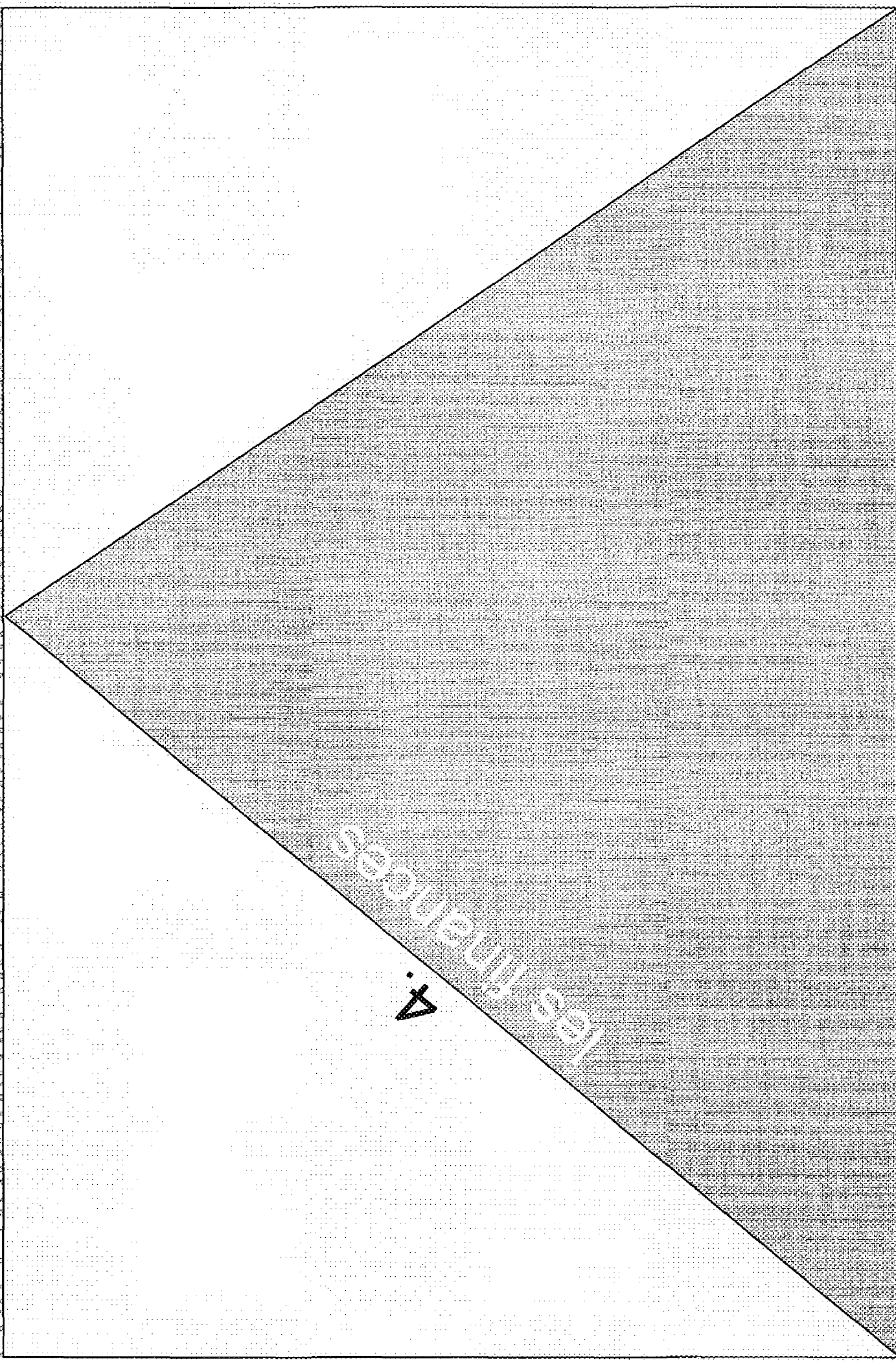
Dans la salle, sont réunis deux groupes de personnes qui n'ont absolument pas les mêmes fonctions et ne connaissent résolument pas les mêmes dépendances. Les médias d'un côté ont acquis une importance considérable dans le fonctionnement du théâtre d'aujourd'hui en étant parvenu à un niveau de pouvoir légitimant jamais atteint et en ayant sacrifié en grande partie la critique au profit de la promotion. Mais, dans le même temps, le public, lui, a perdu l'intérêt qu'on pouvait encore lui porter quand l'économie du théâtre dépendait essentiellement de ses désirs. Écarté des enjeux de la création, il ne fait que résister aux freins qui continuent encore de lui fermer les portes des théâtres. Un demi-siècle de décentralisation aurait pu laisser espérer que le théâtre redevienne populaire, mais les bouleversements rencontrés par la société dans cette même période ont neutralisé tous les effets de l'engagement public sur la fréquentation. Le réseau de la création théâtrale n'a pas su être suffisamment dynamique pour surmonter

¹ Jean-Michel Guy et Lucien Mironer, *Les Publics du théâtre*, La Documentation française, 1988, p.133

ces obstacles. Le progrès rêvé s'est soldé, sous l'impact du développement des loisirs, des médias audiovisuels, de la crise du libéralisme économique et d'une nombrilisation de l'art théâtral, par un amer constat qui doit aujourd'hui exciter encore la réflexion. Sans doute l'économie du spectacle vivant est-elle à repenser en même temps que les questions d'éducation et de "proximisation". Peut-être faut-il cesser de raisonner en terme de public et se pencher davantage sur les publics. Non pas en sectorisant la population en fonction de son âge, de son origine, de sa classe sociale, mais en travaillant davantage sur la proximité du théâtre et des habitants qui l'entourent. L'idée d'une territorialisation de l'activité dramatique doit être au cœur d'une nouvelle politique culturelle. Les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix auront montré que le financement du théâtre, s'il est primordial, n'est pas suffisant. Que les finances ne sont jamais que la face visible de l'action des pouvoirs publics qui, en amont, doivent viser à les utiliser dans un dessein politique ambitieux.

4.

les financements
seulement sur



4. les finances

Le théâtre est une activité intrinsèquement politique. Non pas en raison de ce qui s'y montre, ou s'y débat - ce n'est pas sans lien - mais, de façon plus originale, avant tout contenu, par le fait, la nature du rassemblement qui l'établit. Ce qui est politique, au principe du théâtre, ce n'est pas le représenté, mais la représentation : son existence, sa tenue, "physique" si l'on veut, comme assemblée, réunion publique, attrouplement. L'objet de l'assemblée n'est pas indifférent : mais le politique est à l'œuvre avant la position de tout objet, par le fait que des individus se sont rejoints, rapprochés, publiquement, ouvertement, et que leur confluence est affaire politique.

Denis Guénoun, L'Exhibition des mots : une idée (politique) du théâtre, éditions de l'aube (Monde en cours), 1992, p.8-9

4.1. les producteurs privés et les mécènes
4.2. les pouvoirs publics

croire au théâtre :

art, argent, commerce, politique et public

L'idée de financer la création artistique, dans une société essentiellement basée sur le profit marchand relève du paradoxe dans la mesure où le spectacle vivant n'est souvent pas rentable. Elle repose toujours sur un pari difficile. Le plus ardu étant de sauvegarder la liberté de l'artiste et l'audace de sa recherche tout en permettant à la représentation de rencontrer un public seul capable de lui donner un sens esthétique. Le marketing, le conformisme doivent être résolument combattus pour maintenir un dynamisme indispensable. Croire à la création, c'est précisément faire confiance aux hommes qui créent et à ceux qui participent à l'assemblée. Faire confiance à leur rencontre sans qu'il soit nécessaire de présumer des goûts du public.

Du côté des finances, se côtoient, des producteurs privés, des mécènes et les pouvoirs publics. Aurait pu se joindre à eux le public qui, lui aussi subventionne la création en achetant son droit d'entrée. Tous, en offrant aux artistes de quoi supporter les frais de la création et de leur propre subsistance, influencent le sort de l'activité artistique. Mais si le public n'intervient qu'en répondant à une offre de représentation, producteurs privés, mécènes et pouvoirs publics anticipent l'œuvre en *misant* sur des artistes. Ils projettent l'avenir du théâtre en sélectionnant, en jugeant. Ils construisent la vie de la cité en intervenant en amont de ses manifestations. Financer le théâtre est toujours un geste politique, une réponse à une conception forgée à l'écoute des auteurs, des acteurs, des metteurs en scène et des directeurs. Mûrie aussi au soleil médiatique.

L'action des financeurs ne peut donc être résumée à une simple circulation d'argent. D'autres phénomènes s'inventent dans cet échange. D'autant que les pouvoirs publics, pour leur part, n'ont pas seulement un rôle de subventionneur, ils façonnent également un cadre juridique et institutionnel susceptible d'influencer en les stimulant et en les contraignant tous les autres partenaires du réseau. Ils conditionnent l'environnement de la création en pensant l'inscription du théâtre dans la communauté. Ils dessinent les liens fragiles et brûlants entre l'art, l'argent, le commerce, la politique et le public. Association périlleuse mais essentielle.

4.1. les producteurs privés et les mécènes

Les producteurs privés sont traditionnellement nombreux dans le music-hall ou les variétés, genres encore peu subventionnés par les pouvoirs publics. Dans ce type de spectacles, règne le show-business qui cache sous un apport anglophone la part strictement commerciale de ses jeux de paillettes et de lumières. En revanche, pour des raisons économiques et politiques, les producteurs privés sont progressivement moins présents dans le théâtre.

Excepté des tourneurs qui permettent au théâtre de divertissement essentiellement, de parcourir la France de théâtres municipaux en salles privées (spectacles 2000, Théâtre Actuel, les anciens et emblématiques galas Herbert-Karsenty et tournées Charles Baret...), les producteurs privés sont principalement concentrés sur Paris où existe encore une cinquantaine de théâtres privés dont certains sont adhérents du syndicat des théâtres privés (voir liste en annexes p.2-253). Il est largement connu que des personnalités fortunées, par passion du théâtre, ont souvent mis leur argent au service de la création, avec pour seule exigence de ne pas trop en perdre. C'est ainsi que des gens comme Jacqueline Cormier ou Lars Schmitt, ont permis à nombre de grands théâtres parisiens de continuer à vivre alors que l'économie du théâtre privé, comme l'a démontré Michèle Vessillier-Ressi¹, entré dans une crise profonde.

Quant au mécénat, il reste en France très marginal dans le domaine théâtral. En dehors de la banque CIC Paris, aucune grande entreprise ne s'est réellement engagée dans l'aventure. Seuls les grands événements, à l'instar du Festival d'Avignon, réussissent à attirer des investisseurs privés ou parapublics comme le Crédit local de France. Localement, les commerçants ou les entrepreneurs aident bien sûr les manifestations en leur offrant matériels, locaux ou finances. Mais il s'agit là plus d'un partenariat qui se solde souvent par un espace publicitaire plus ou moins négocié comme tel. Entre le mécénat, par nature discret et citoyen, et le sponsoring, par nature intéressé et ostensible, il y a une différence notable.

La question essentielle est de savoir quelles sont les dépendances et les stimulations que peuvent entraîner ces apports de capitaux privés ou d'aides promotionnelles.

¹. Michèle Vessillier, La Crise du théâtre privé, P.U.F. (Paris I Panthéon-Sorbonne, Sciences économiques), 1973, 227 p.

4.1.1. financer le théâtre

4.1.1.1. la loi de Baumol

Longtemps, l'intervention publique (voir 4.2) s'est contentée de l'entretien de quelques Théâtres Nationaux pour l'Etat et des théâtres municipaux pour les grandes villes. Le théâtre, essentiellement parisien, fonctionnait sur des capitaux privés introduits par des producteurs. Encore au début du siècle, ce secteur d'activité, s'il était risqué, s'avérait parfois un placement au rendement intéressant dès que le succès était au rendez-vous (voir les diatribes de Charles Dullin contre le mercantilisme au théâtre).

Aujourd'hui, les conditions d'exploitation des théâtres privés ont beaucoup changé. Excepté les tourneurs qui continuent à prospérer en s'assurant par avance la vente de spectacles dans la province, il est extrêmement difficile de gagner de l'argent dans ce secteur sinistré.

Sans reprendre l'analyse complexe que nombre d'économistes ont successivement affinée - en France : Dominique Leroy¹, Alain Busson², Xavier Dupuis³, Xavier Greffe⁴, Dominique Sagot-Duvauroux⁵, Françoise Benhamou⁶, Bernard Roux⁷, Alain Herscovici⁸... -, la démonstration inaugurée par William J. Baumol⁹ a fait date dans l'histoire du spectacle vivant. A la fin des années soixante, étudiant la situation du théâtre et du théâtre lyrique aux Etats-Unis, il vérifie l'hypothèse que, dans le capitalisme, les arts du spectacle vivant sont condamnés à être de moins en moins rentables. Jusqu'à ne plus pouvoir se passer, dans un premier temps, d'un apport financier complétant leurs recettes propres et, dans un second, d'une augmentation infinie de cet apport d'argent extérieur. Le déficit croissant du théâtre est devenu, dans la démonstration de Baumol, une fatalité avec laquelle doivent désormais compter tous les partenaires du réseau. Mais, si les explications de la loi de Baumol peuvent paraître claires (voir en annexes p.2-58), les interprétations de ses conséquences et des interrogations qu'elle suscite le sont beaucoup moins. Chaque auteur ayant développé un certain nombre de critiques de la loi, en particulier, Dominique Leroy, Xavier Dupuis et Dominique Sagot-Duvauroux¹⁰.

-
1. Dominique Leroy, Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale, L'Harmattan, 1990, 392 p. et Economie des arts du spectacle vivant : essai sur la relation entre l'économique et l'esthétique, L'Harmattan, 1992, 330 p. (première édition : Economie des arts du spectacle vivant, Economica, 1980, 330 p.)
 2. Alain Busson, « le théâtre en France : contexte socio-économique et choix esthétiques », La Documentation française (Notes et Etudes Documentaires n°4805), 1986, 140 p.
 3. Xavier Dupuis, « Le Spectacle vivant en quête d'une nouvelle légitimité : contradictions et compromissions » in et avec F. Rouet, « L'Economie au risque de la culture » in Economie et culture. Les outils de l'économiste à l'épreuve tome 4 : IVe conférence internationale d'économie de la culture, La Documentation française, 1990, p.13 à 23.
 4. Xavier Greffe, Economie publique, Economica, 1978
 5. Dominique Sagot-Duvauroux, Structure de financement et organisation d'un système : l'exemple du théâtre, Thèse de doctorat sous la direction de Xavier Greffe, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1985, 274 f. ; Joëlle Farchy, Dominique Sagot-Duvauroux, Economie des politiques culturelles, Presses Universitaires de France (Economie), 1994, 183 p.
 6. Françoise Benhamou, L'Economie de la culture, La Découverte (repères, 192), 1996, 120 p.
 7. Bernard Roux, L'Economie contemporaine du spectacle vivant, L'Harmattan, 1993, 192 p.
 8. Alain Herscovici, Economie de la culture et de la communication : éléments pour une analyse socio-économique de la culture dans le « capitalisme avancé », L'Harmattan, 1994, 267 p.
 9. William J. Baumol et William Bowen, Performing arts, the economic dilemma : a study of problems common to theater, opera, music and dance, The M.I.T. Press, 1968
 10. Voir Joëlle Farchy, Dominique Sagot-Duvauroux, Economie des politiques culturelles, Presses Universitaires de France (Economie), 1994, p.30 et suivantes.

Dans le secteur progressif de l'économie capitaliste, des gains de productivité compensent une augmentation des salaires et permettent de maintenir les prix stables tout en assurant une croissance. Dans un secteur non progressif comme les arts du spectacle (mais aussi l'artisanat ou les productions de luxe), l'absence de gains de productivité (rapport entre volume de production et volume de moyens mis en œuvre) à qualité égale conjuguée à l'augmentation des salaires répercutée du secteur progressif au secteur non progressif, entraînent une augmentation des coûts du travail. D'où l'idée que le spectacle vivant est obligé, à consommation égale et à coûts de production croissants, d'augmenter ses prix en risquant non pas de maintenir la consommation mais de la faire baisser. Quel que soit le comportement de la demande, l'augmentation indispensable des prix condamne à terme le spectacle vivant à un déficit structurel croissant.

Si la rentabilité financière est encore possible, elle ne peut survenir que de plus en plus tardivement dans l'exploitation du fait de l'augmentation des coûts fixes et des frais variables d'exploitation (voir en annexes p.2-59).

Dominique Leroy a vérifié en 1980 les hypothèses de Baumol dans une France marquée par les déficits de grandes institutions comme l'Opéra de Paris. Réfutant ou minimisant un à un les objections qui pouvaient être faites à la théorie de l'économiste américain, il affirme :

« Pour Baumol, toutes ces causes n'atteignent pas la racine du problème, même si on les additionne. Les pressions économiques et financières que subissent les organisations de spectacles ne sont pas temporaires et ne peuvent être dépassées. Elles sont chroniques et on ne peut espérer, par des méthodes énergiques ou des instruments énergiques, les faire disparaître aisément. Le mal dont il s'agit est ce que certains économistes étrangers appellent le "mal de Baumol", que nous qualifierons parfois personnellement de "loi d'Airain", tant sa nécessité se fait sentir avec force dans sa longue période. »¹

Dominique Leroy ajoute, dans sa vérification méticuleuse de la loi de Baumol que le théâtre ne peut absolument pas prendre à son compte les avancées technologiques dont il est appelé à se servir :

« Certes, quelques avancées technologiques ont profité aux arts du spectacle et ont accru le produit moyen par heure de travail dans ce secteur : les vols par avion (qui ont notamment permis l'abaissement des frais de transport et de déplacement), les progrès techniques dans l'administration et la gestion (mécanisation des tâches, introduction de l'informatique, ...), le machinisme et l'électricité et d'autres innovations encore. Pourtant, tous ces progrès restent périphériques et ont fait peu accroître le "rendement" horaire du comédien (or, les salaires des artistes constituent la masse la plus lourde des dépenses d'une entreprise de spectacles quelle qu'elle soit...). Du point de vue de l'ingénieur, le spectacle vivant est technologiquement stagnant. Et sous l'angle de la productivité, la situation est plus ou moins immuable. [...] Si la loi de Baumol est qualifiée par nous de "loi d'airain", c'est parce que l'on s'aperçoit à partir d'elle de l'impossibilité d'échapper à des conclusions dramatiques : précisément l'impossibilité pour les recettes et les prix de suivre le même rythme que la hausse des coûts. [...] L'élévation du prix des tickets aurait un effet désastreux sur la demande de spectacles, et les recettes totales n'arriveraient que de plus en plus difficilement à combler un passif qui s'accroît à la même vitesse que les coûts. L'écart entre les dépenses et les recettes ne peut dès lors que grandir, nécessitant un concours financier de plus en plus élevé. [...] Le problème est le suivant : est-ce que les problèmes financiers qui assaillent de toute part les arts du spectacle pourront devenir un jour une question obsolète ? Selon Baumol, les arts deviennent plus coûteux à mesure que la productivité du travail social augmente, mais « en même temps nous accumulons les moyens avec lesquels nous pouvons payer... Si la société choisit de prendre contact avec ses responsabilités, elle aura les moyens de le faire. En clair, si la société ne veut pas perdre ses arts vivants, un volume croissant d'aide financière se trouve être

■ ■ ■ ■

¹ . Dominique Leroy, *Économie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, 1992, p.159

dans la nécessité et dans la nature du défi. Rien de moins ne suffira », conclut Baumol. »¹

Pour Xavier Dupuis, la loi de Baumol ne peut vraiment s'appliquer qu'au secteur strictement privé et ne devient plus vraiment pertinente dès qu'une intervention publique vient interrompre les transformations du système induites par le marché. Dès qu'elle est utilisée dans le secteur institutionnel, la loi de Baumol devrait tenir compte des effets externes de la subvention qui accroissent le déficit dit structurel :

« Le déficit n'est pas nécessairement le résultat de l'activité des entreprises du spectacle vivant, mais il peut être interprété comme un mode de gestion. Le responsable évalue *ex ante* le maximum de subventions espérées et fixe sa production en fonction de ce montant. La concurrence se déplace de ce fait de l'aval vers l'amont, et les établissements culturels tentent de conquérir des parts de subventions supplémentaires par la constitution de monopoles dans des domaines très étroits et particulièrement innovants. Cette stratégie permet à la fois de mener des politiques de discriminations par les prix et de reporter sur l'Etat la charge de couvrir les déficits structurels. »²

Cette critique du modèle de Baumol appliqué au secteur public, rapportée par Françoise Benhamou, tient compte du fait que ce déficit structurel est sans doute aggravé par l'existence de subventions qui conduisent les producteurs à anticiper l'aide publique et même à provoquer son accroissement. Mais, dans le cas des théâtres de Broadway que Baumol a commencé par étudier, la question des subventions ne justifie pas ce déficit structurel. Ce que Xavier Dupuis admet, tout en relativisant les conclusions de Baumol qui

« ne fournit aucune réponse à plusieurs questions : pourquoi des activités comparables enregistrent-elles des déficits d'ampleur très différente ? Pourquoi, de façon paradoxale, des gains de productivité se traduisent-ils dans le spectacle vivant par un surenchérissement des coûts ? L'approche micro-économique conduit à la conclusion que Baumol et Bowen renversent le problème de l'économie du spectacle. Ce n'est pas parce que les coûts relatifs d'une activité augmentent que le déficit est inéluctable. En revanche, un différentiel de ressources devient inéluctable à partir du moment où il a été institutionnalisé par l'intervention de l'Etat qui est venue bloquer la régulation du marché en maintenant un niveau de production supérieur à celui nécessaire pour équilibrer la demande sur long terme. Autrement dit, le déficit ne peut plus être considéré comme un déficit : il est constitué par des subventions, négociées à l'avance, assimilables à l'expression monétaire d'une demande confuse émanant des pouvoirs publics. L'économie du spectacle vivant serait donc, d'un point de vue micro-économique, en situation de surproduction et serait davantage une économie de la capture des ressources (en premier lieu des subventions) qu'une économie du déficit. Cela n'est guère étonnant puisque les pouvoirs publics sont historiquement intervenus en réponse à des motifs politiques et non pas économiques. »³

La théorie de Xavier Dupuis consiste à admettre que, dans un premier temps, une inadaptation des modes de production du spectacle vivant a provoqué un déficit structurel. Mais il souligne que l'intervention des pouvoirs publics a empêché ensuite le secteur de se métamorphoser. Sans doute, sans l'intervention de l'Etat, le spectacle vivant aurait-il supprimé ses formes de productions trop coûteuses ou aurait, comme à Broadway, uniquement fonctionné sur des rentabilités à très long terme (parfois plus de dix ans). Les prix eux-mêmes auraient probablement augmenté massivement, faisant du théâtre un objet de luxe comme le sont devenus des artisanats (secteur non progressif) ayant conservé la qualité de leur production (confection, maroquinerie, restauration, bijouterie...). Ces nécessaires transformations du marché auraient été le prix à payer d'une adaptation indispensable de

1. Dominique Leroy, *Economie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, 1992, p.160 à 162

2. Françoise Benhamou, *L'Economie de la culture*, La Découverte (repères, 192), 1996, p.35

3. Xavier Dupuis, « Loi de Baumol » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1995, p.552

l'offre à l'augmentation des coûts de production. Quoi qu'il en soit, le secteur se serait évertué, à force de sacrifices, à réduire ce problème de déficit pour faire perdurer l'exploitation des théâtres. Mais l'intervention des pouvoirs publics (voir 4.2), motivée par des questions politiques (accessibilité large des œuvres artistiques et maintien d'une qualité de la création) a bloqué ces transformations en imposant sur le marché culturel des biens artificiellement (publiquement) financés, parvenant à maintenir qualité et faible prix de vente. L'intercession publique a placé en concurrence des objets inadaptés aux réalités du marché mais soutenus par l'argent de l'Etat et des objets qui, du coup, n'ont pu s'adapter aux nécessités du marché et ont continué à provoquer des déficits dans les entreprises privées.

Ainsi, Xavier Dupuis, à partir de la loi de Baumol, explique l'impossibilité d'exploiter correctement un secteur privé par le fait qu'un secteur public a pu maintenir des coûts élevés en ne sacrifiant ni la qualité ni la faiblesse du prix de vente.

Sans entrer davantage dans les débats que fait naître la loi de Baumol quant à sa projection dans le capitalisme avancé (ce que fait par exemple Alain Herscovici) et à la politique culturelle la mieux adaptée à ses conclusions, il s'avère aujourd'hui que le producteur privé est plongé dans un contexte extrêmement défavorable. Pourtant, un secteur privé continue d'exister en tentant de concilier entreprise commerciale et entreprise culturelle. Mais à quel prix ?

4.1.1.2. entreprise commerciale et culturelle

La première fonction de la production privée est de permettre à la création d'offrir au public des objets d'art en avançant l'argent nécessaire à leur confection et en espérant la rentabilité de ces investissements dès lors que des recettes s'accumulent grâce aux entrées des spectateurs.

Le rôle du producteur est de financer le coût de production initial (salaires des répétitions et de l'installation de la scénographie, coûts des costumes, des décors, location de salle de répétition, publicité, etc.) et les coûts d'exploitation qui sont en général proportionnels à la longévité de l'exploitation (coût d'entretien du théâtre, du chauffage, de l'électricité, salaires du personnel, salaires des artistes et des techniciens, éventuellement coût de location du théâtre, etc.).

Les producteurs privés projettent une exploitation longue en espérant que les recettes accumulées, au bout d'un certain nombre de représentations, dépasseront l'accumulation des coûts (de production et d'exploitation). Le succès se détermine en fait en fonction de ce nombre de représentations. Si ce nombre est atteint, la production devient bénéficiaire, si ce nombre n'est pas atteint (parce que chaque représentation éloigne un peu plus les producteurs de la rentabilité et qu'il vaut mieux arrêter l'exploitation), la production est déficitaire.

Le talent du producteur, aidé par le directeur du théâtre, est de savoir quand poursuivre une exploitation malgré le déficit croissant en espérant une amélioration des entrées grâce au travail des médias ou du bouche à oreille, et quand arrêter une exploitation qui ne ferait à terme que fragiliser inconsidérément les moyens de production des spectacles ultérieurs.

Si le théâtre privé est une entreprise commerciale, il est aussi une entreprise culturelle dans la mesure où ces producteurs choisissent d'investir dans un secteur réputé extrêmement dangereux pour aider les artistes à créer le théâtre d'aujourd'hui. Il ne faut pas minimiser, chez les producteurs pri-

vés, ce désir parfois passionné d'offrir à la cité des moments de rencontre avec un texte, un acteur. Beaucoup d'entre eux ont le goût du théâtre et n'auraient jamais investi dans les arts vivants s'ils n'avaient été animés d'un plaisir profond d'être au plus près de la création. La plus grande difficulté pour eux est de maintenir les exigences artistiques malgré les contraintes de l'exploitation commerciale.

Grâce à des stratégies habiles basées sur des concessions rentables permettant l'exploitation d'œuvres moins populaires, un certain nombre de producteurs privés ont su rendre des services inestimables au théâtre, en particulier en faisant découvrir des auteurs.

Si le temps des petits théâtres privés de la rive gauche, fers de lance du théâtre d'avant-garde des années cinquante, est bien révolu¹, il n'empêche qu'il perdure une tradition du théâtre privé de création qui n'a que plus de mérite d'exister lorsque, à ses côtés, se répandent des entreprises devenues ostensiblement commerciales et n'ayant plus aucune ambition artistique.

4.1.1.3. se valoriser

Apporter son aide à la création, c'est toujours se sentir un peu appartenir au cercle de ceux qui créent, de ceux qui partagent l'aventure de la création. C'est vouloir stimuler les créateurs (auteurs, artistes de la scène) et recueillir dans ce geste une valorisation de soi. Il est donc souvent gratifiant de s'engager dans cet accompagnement. D'autant que le sentiment de l'aventure existe encore au théâtre. La dimension artisanale et humaine y sont toujours largement présentes et il s'agit de se battre pour défendre une création collective dont personne ne peut réellement savoir à l'avance quel sera son destin.

Il existe ainsi une exaltation liée à l'aventure artistique qui valorise encore un peu plus celui qui, au moins financièrement, accepte d'être à l'origine du voyage.

4.1.1.4. faire des bénéfiques

Si l'exploitation des théâtres privés est devenue une opération très délicate, il ne faut pas, néanmoins, minimiser la part commerciale de ce secteur d'activités. Pour un théâtre qui ferme ses portes, il demeure des théâtres qui réalisent des bénéfiques et permettent d'enrichir une partie des employeurs et des employés.

Le tarif des cachets pratiqués aujourd'hui dans le théâtre privé essentiellement soutenu par le vedettariat, est au contraire le signe que, dans le déficit crucial démontré par Baumol, un certain nombre d'individus se servent au passage. S'il y a déficit, si les coûts de production et d'exploitation augmentent, ce n'est pas seulement parce que le coût du travail augmente dans le secteur progressif, c'est aussi et surtout parce que l'inflation a été déclenchée par la nécessité de trouver des vedettes attractives. Ce déficit-là sert à ceux qui n'ont aucun scrupule à être payés, comme c'est le cas depuis longtemps au cinéma, des sommes disproportionnées par rapport à la quanti-

¹ . Voir Petites scènes grand théâtre : Le théâtre de création de 1944 à 1960 ; ouvrage collectif conçu et réalisé sous la direction de Geneviève Latour, Délégation à l'Action Culturelle de la Ville de Paris, 1986, 303 p.

té de travail fourni. Ce qui se vend dans cette transaction, ce n'est plus la main d'œuvre, même ultra-qualifiée, c'est le prestige, la marque, le nom qui sonne. Il serait intéressant de comparer l'augmentation du SMIC à l'augmentation de la moyenne des cachets dans le théâtre privé depuis une vingtaine d'années... Malheureusement, le théâtre privé garde trop jalousement ses comptes d'exploitation même si, ça et là, quelques éléments d'information prouvent que les difficultés économiques des théâtres privés réussissent plutôt bien à quelques acteurs qui font littéralement fortune en restant quelques années à l'affiche.

« Outre un pourcentage élevé sur les recettes, certains de ces comédiens réclament des minimums garantis faramineux. Ainsi Jean Lefebvre, comique troupier du boulevard, demanderait-il plus de 20 000 F par soirée. D'autres, comme Christian Clavier ou Josiane Balasko, cumulent les fonctions d'adaptateur et d'interprète pour le premier, d'auteur, de metteur en scène et de comédienne pour la seconde. Soit, pour chaque représentation, jusqu'à 40 000 F et plus. « Il est normal que des artistes comme Christian Clavier prétendent à des cachets importants car ce sont eux qui font venir le public. A nous, producteurs, de savoir s'ils valent ce qu'ils exigent et jusqu'où on peut aller » explique Gilbert Coulier, producteur de spectacles de variétés et dont *Panique au Plaza* est la deuxième expérience théâtrale. Avec Marc Soustras, venu du cinéma et coproducteur de *Un Mari idéal*, au Théâtre Antoine, il est l'un de ces nouveaux producteurs qui s'intéressent au théâtre. L'art dramatique serait-il devenu un bon investissement ? « Avec des noms comme Belmondo ou Clavier, les risques sont calculés », répond Coulier. »¹

Que penser alors de ce théâtre qui tend à se confondre avec le show-business ou l'ouvreuse est encore payée grâce à ses pourboires et où certains acteurs-adaptateurs, en deux cents représentations (neuf mois d'exploitation), réalisent un chiffre d'affaires de huit millions de francs à eux seuls ?!...

Jusqu'où la loi commerciale peut-elle être compatible avec une idée de l'art ? Jusqu'où le spectateur est-il prêt à payer pour enrichir aussi démesurément des vedettes ? Jusqu'où le théâtre privé ira-t-il en espérant remplir ses fonctions avec dignité ? (Voir fig.19 page suivante)

D'autant que désormais, se glisse dans les budgets de nombre de théâtres privés de l'argent public qui complique encore un peu la situation d'un secteur où se côtoient des pratiques très différentes.

¹ Pierre Notte et Jacky Paillet, « Le Théâtre malade de l'argent » in *L'Événement du jeudi*, 1^{er} au 7 février 1996, p.69-70

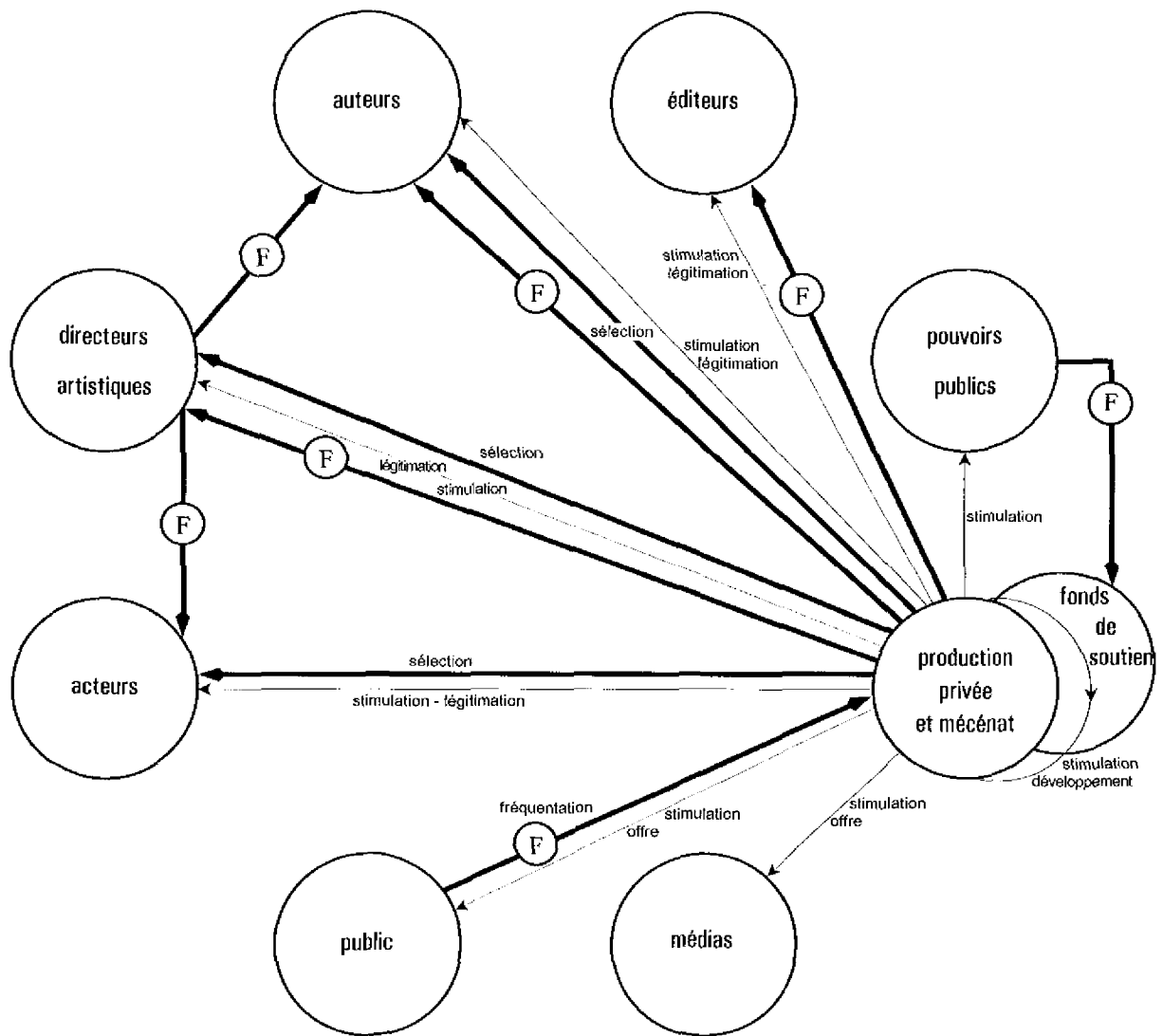


fig. 19 les fonctions des producteurs privés et des mécènes

- influence par stimulation ou comportement (choix, discours, construction du cadre de travail)
- (F) circulation financière
- acte déterminant (sélection...)

4.1.2. activité du théâtre privé

En fait, il est très délicat désormais de circonscrire précisément l'activité du théâtre privé. Le théâtre privé pur n'existe plus vraiment hormis quelques grands théâtres peut-être. Très peu de spectacles ne sont en effet montés qu'avec des capitaux privés et ceci pour deux raisons : le théâtre privé est alimenté, d'une part, par de l'argent public par l'intermédiaire du Fonds de soutien au théâtre privé géré par l'Association pour le soutien du théâtre privé et, d'autre part, de nombreux lieux privés coproduisent désormais avec des lieux ou des compagnies subventionnés, voire même accueillent purement et simplement des productions du service public (structures ou compagnies).

4.1.2.1. le privé subventionné

Face aux contraintes formalisées par la loi de Baumol, les théâtres privés, depuis 1964, ont réagi au danger qui les menaçait tous en créant, après la disparition d'une grande quantité des petits théâtres de création des années cinquante, un Fonds de soutien qui fonctionne sur le prélèvement d'une taxe parafiscale calculée sur le chiffre d'affaires des théâtres adhérents (3,5% des recettes). Ce fonds redistribue aux théâtres en déficit les sommes capitalisées. Il s'agissait en fait d'un organe de redistribution permettant, de saison en saison, aux théâtres essuyant un échec d'être soutenus par ceux qui avaient connu le succès. Ce fonds de soutien existe toujours mais il est en plus, depuis 1972, subventionné par l'Etat et la ville de Paris.

« Deux faits symptomatiques sont là pour marquer la mutation récente de l'économie théâtrale privée. Le premier qui a consisté à créer un « fonds de soutien » des théâtres de Paris démontre que, dans les années 60, il était devenu impossible d'auto-réguler le profit dans le cadre de l'entreprise unique, et donc qu'il fallait centraliser les pertes. A la suite de quoi, comme la centralisation des pertes s'avérait insuffisante pour maintenir le profit moyen, il a fallu franchir une seconde étape en 1972 en subventionnant les entreprises de théâtre et en créant un nouveau fonds de soutien du type fonds de coproduction. Cette nouvelle organisation prouve que l'on a atteint une seconde phase car, le profit moyen s'avérant insuffisant de façon durable, il s'agit non plus de centraliser mais bien de socialiser les pertes par l'appel à l'aide financière de l'Etat. Cette aide n'est évidemment pas conjoncturelle ; elle n'a d'ailleurs pas cessé d'année en année depuis la dernière réforme du fonds de soutien... Or, cette réforme ne pose pas uniquement des problèmes d'éthique ou de déontologie économique : en l'occurrence le subventionnement par l'Etat d'entreprises se disant commerciales ! Il y est surtout question de la survie de nombreuses salles de théâtres de Paris, et du maintien d'un niveau minimum de production et d'emplois liés à l'art vivant »¹

Depuis que Dominique Leroy a écrit ses lignes en 1980, la lutte contre le chômage a entraîné beaucoup d'autres mesures aussi surprenantes dans une économie qui se veut toujours capitaliste : la récente loi De Robien par exemple a instauré le subventionnement d'emplois privés, de la même manière que le subventionnement du fonds de soutien au théâtre privé à partir de 1972 a instauré le subventionnement d'emplois commerciaux.

Malgré ce financement public des théâtres privés, l'association des théâtres privés a dû prendre des mesures pour viabiliser l'ensemble du parc d'exploitation en interdisant l'accès des salles de moins de 200 places jugées

¹. Dominique Leroy, *Economie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, 1992, p.232-233

non rentables (en dehors de celles comme le Poche-Montparnasse qui avait adhéré à l'association avant cette décision).¹

L'association pour le soutien du théâtre privé gère un fonds désormais conséquent puisqu'il s'élevait en 1995 à 73,9 millions de francs dont 23,3 millions de francs de l'Etat et 16,5 millions de francs de la Ville de Paris. La dotation globale de l'association (qui reçoit elle-même des subventions pour son fonctionnement) était en 1993 de 96 millions de francs (voir en annexes p.2-254). Pour opérer une comparaison instructive, la subvention de l'Etat au théâtre privé d'un montant de 23,3 millions de francs pour les 2 152 400 habitants de Paris produit une subvention par habitant de 10,82 F. En 1996, toutes subventions de l'Etat confondues (DTS et DRAC), la Bretagne, région peuplée de 2 795 600 habitants, recueillait 26,571 millions de francs soit 9,50 F/habitant... Autrement dit, le théâtre privé est plus subventionné à Paris que le théâtre public ne l'est en Bretagne !...

Avec un fonctionnement assez complexe², le fonds de soutien est parvenu ces dernières années à maintenir à flot la grande majorité des théâtres privés même si de fréquents changements de direction (les directeurs qui sont souvent producteurs paient en général un bail et ne sont que très rarement propriétaires du bâtiment : seules les banques, les assurances ou les sociétés immobilières peuvent s'offrir dans leur portefeuille ces lieux coûteux mais prestigieux et aidés par des subventions d'entretien) interviennent d'une saison à l'autre et si, parfois, comme c'est le cas à la fin de l'année 1997 pour le Théâtre de la Main d'Or dirigé par Jean-Christian Grinevald, certains sont en faillite.

Le fonds de soutien, par l'intermédiaire de l'association, a également permis de développer des actions destinées à faciliter l'accès du public comme les kiosques de la Madeleine et de Montparnasse où, pour le jour même, sont mis en vente des billets à demi-tarif. L'association œuvre également à l'organisation de la cérémonie des Molières et a édité en 1992 un guide des théâtres privés offrant tous les plans des salles.

Mais le subventionnement du théâtre privé ne s'arrête pas là, la Ville de Paris a développé depuis de nombreuses années une politique en faveur du théâtre qui, dans la capitale, hormis les Théâtres Nationaux et quelques théâtres municipaux (dont le Théâtre de la Ville, le Théâtre Paris-Villette, le Théâtre 13, le Théâtre 14, le Théâtre Mouffetard, le Théâtre Paris-Plaine ou le Théâtre Silvia-Montfort) reste essentiellement privé. En 1991, sur les 100 millions de francs de son budget consacré au théâtre, un peu moins de la moitié est destiné à soutenir d'autres théâtres que ceux directement dépendant de la ville, comme le Théâtre 18, le Théâtre de la Bastille, le Théâtre de la Cité Universitaire et des théâtres privés comme le Théâtre du Marais, le Théâtre du lierre, Le Lucernaire ou le Théâtre Essaïon.

Dans le même sens, la municipalité a lancé une opération réitérée chaque année qui a beaucoup de succès : « Paris sur scène : Prenez une place, venez à deux ». Pour le prix d'une place, l'acheteur bénéficie de deux places dans une grande majorité des théâtres de la capitale et ce pendant trois jours au mois de mai. La place supplémentaire est payée par la Ville de Paris. C'est une manière de subventionner le spectateur en lui permettant de découvrir des théâtres qu'il ne fréquente peut-être pas habituellement, en particulier les théâtres privés dont les prix élevés éloignent les catégories sociales les moins fortunées.

1. Voir Raymonde Temkine, *Le Théâtre en l'État*, Théâtrales, 1992, p.170

2. Voir Raymonde Temkine, *Le Théâtre en l'État*, Théâtrales, 1992, p.170 à 172

L'une des raisons essentielles du subventionnement direct et indirect accordé aux théâtres privés parisiens, au-delà du travail de création ou de diffusion qui s'y réalise, reste la sauvegarde du patrimoine architectural. Trop de théâtres ont été démolis dans les années soixante et soixante-dix pour être transformés en parking ou en bureaux par des promoteurs immobiliers, pour que les pouvoirs publics ne réagissent pas face à cette perte patrimoniale. La contradiction intrinsèque au subventionnement du théâtre privé trouve là une de ses justifications les plus profondes. Si personne, comme ce serait le cas sans soutien, ne se porte locataire des baux vacants, le risque est de voir ces joyaux envahis par des activités dévastatrices. Le classement des bâtiments (parfois très long et très difficile) et le soutien financier public qui leur est accordé a été et est toujours le seul moyen de résister à la flambée immobilière qui s'est produite à Paris dans les années quatre-vingt.

4.1.2.2. le secours du théâtre public

Au-delà du simple subventionnement du fonds de soutien, de l'aide accordée à certains théâtres par la ville de Paris ou d'opérations ponctuelles que cette dernière finance, le théâtre privé bénéficie également du secours du théâtre public sous d'autres formes tout aussi discrètes.

Beaucoup de théâtres dits privés sont en effet subventionnés par l'intermédiaire des compagnies qui y travaillent. Le Théâtre de Poche-Montparnasse par exemple coproduit ses spectacles avec la Compagnie Bierry¹. La proximité de Renée Delmas et d'Étienne Bierry en fait un lieu privé subventionné... Même situation au Théâtre Essaïon qui se présente comme un Théâtre privé dirigé par Alida Latessa et reçoit des subventions par l'intermédiaire de la compagnie dirigée par José Valverde et Alida Latessa (et éventuellement par d'autres compagnies coproductrices comme en 1992 la compagnie Jean Bois qui produit intégralement *Titre provisoire* ou en 1991-92 puis 1992-93 la compagnie Alain Rais), ou au Théâtre de la Madeleine dirigé par Simone Valère et Jean Desailly auquel la Compagnie Valère-Desailly² apporte régulièrement son concours, ou encore au Théâtre du Marais³ dirigé par Jacques Mauclair qui est également à la tête d'une compagnie subventionnée portant son nom. C'était aussi le cas du Théâtre de la Main d'or jusqu'à son dépôt de bilan.

En dehors des grands noms de directeurs de compagnie qui coproduisent systématiquement leurs spectacles avec des lieux privés (comme Robert Hossein⁴ ou Alfredo Arias), de nombreux théâtres fonctionnent grâce à

■ ■ ■ ■

- ¹ . *Les Emigrés* de Slawomir Mrozek, mise en scène de Georges Werler avec Jean-Claude Durand et Jean-Jacques Moreau au Théâtre de Poche-Montparnasse (production Compagnie Eroc, Compagnie Bierry, Théâtre de Poche, 1992)
- ² . Par exemple pour *Long voyage vers la nuit* d'Eugène O'Neill avec Simone Valère, Jean Desailly au Théâtre de la Madeleine (production Théâtre de la Madeleine, Compagnie Valère-Desailly, 1992) ou *Le Cardinal d'Espagne*, mise en scène de Raymond Gérôme avec Simone Valère, Jean Desailly au Théâtre de la Madeleine (production Théâtre de la Madeleine, Cie Valère-Desailly, 1993-94).
- ³ . Par exemple : *Les Chaises* d'Eugène Ionesco avec Jacques Mauclair, Tsilla Chelton (production Théâtre du Marais, Cie Jacques Mauclair, 1993-94). Le Théâtre du Marais coproduit également avec des structures publiques comme par exemple le Festival de Sarlat pour *Pat et Sarah* de Bernard Da Costa, mise en scène de Monique Mauclair, en 1991.
- ⁴ . La Compagnie Robert Hossein coproduit aussi d'autres spectacles (privés/publics) que ceux mis en scène par Robert Hossein comme par exemple Michel Fagadau (*La Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams, mise en scène Michel Fagadau avec Bernard Fresson, Candice Patou, Claire Maurier au Théâtre Marigny, production Théâtre Marigny, Spectacles 2000, Cie Robert Hossein, 1994) ou Bernard Murat (*Tailleur pour dames* de Georges Feydeau, mise en scène de Bernard Murat avec Jean-Paul Belmondo, Béatrice Agenin, Annik Alane, Ticky Holgado, Philippe Korsand, Virginie Pradal, Pierre Vernier au Théâtre de Paris, production Théâtre des Variétés, Annabel Productions, Productions du Rocher, Jacor, Cie Robert Hossein, 1993-94). La Cie Robert Hossein a perçu en 1996 une subvention de la DTS de 2,137 millions de francs.

l'argent public que leur apportent sous forme de coproduction leurs partenaires artistiques :

- Le Lucernaire accueille des spectacles presque systématiquement coproduits avec des compagnies et des lieux subventionnés (par exemple *Entre l'est et l'ouest* de Richard Nelson, mise en scène de Micheline Kahn, production Compagnie Pierre Barayre, Michel Simon Arts Production/Ville de Noisy-le-Grand, Le Lucernaire, 1993 ou *Les Peuples d'Étreta* de Jean Menaud, mise en scène de Jean Menaud, production Théâtre du Verseau, Espace Théâtre de Tourcoing/Cie Jean-Marc Chotteau, Le Lucernaire, 1992-93),

- le Théâtre Montparnasse (*Le Golem*, mise en scène de Bruno-Abraham Krémer, au Petit-Montparnasse, production Théâtre Montparnasse, Compagnie de l'Invisible, 1993),

- le Petit Montparnasse (*Le Chasseur de lions* de Javier Toméo, mise en scène de Jean-Jacques Préau avec Charles Berling, production Les Gémeaux/Sceaux, Théâtre de Lyon, La Maison du boulanger/Troyes, Studio-Théâtre de Vitry, Thalie Production, Théâtre Montparnasse, 1993-94)

- le Théâtre d'Edgar (*Il faut que Cléopâtre parte* de Bob Lampion, mise en scène de Carole Nugue, production compagnie du Préau, Spectacles Edgar, 1993),

- le Théâtre de la Renaissance (*Le Roman d'un acteur*, de Philippe Caubère, production La Comédie Nouvelle/Philippe Caubère Productions, Théâtre de la Renaissance, 1992 ; *La Java des mémoires*, mise en scène de Roger Louret, production Compagnie Roger Louret, Ptiloup, Jean-Marc Dumontet, Compagnie Robert Hossein, Théâtre de la Renaissance, 1992-94),

- le Théâtre du Ranelagh (*Jeux de masques*, mise en scène de Mario Gonzalez, production Compagnie Joker, Théâtre du Ranelagh, 1992 ; *Les Mille et une nuits d'Alatiel* d'après Boccace avec Laurent Gauthier, mise en scène de Mario Gonzalez, production Compagnie Mario Gonzalez, 1993 ; *La Surprise de l'amour* de Marivaux, mise en scène de Christophe Thiry, production L'Attrape Théâtre, 1993),

- le Théâtre Silvia Montfort, le Théâtre Artistic-Athévains (*Surprises de l'amour*, mise en scène Monique Hervouët ; production Théâtre de l'Ephémère/Centre Dramatique du Maine, Théâtre Artistic-Athévains, 1992),

- le Tourtour (*Voyage au centre de la Terre* d'après Jules Verne, mise en scène de Jean-Louis Crinon, production Cie Saturne pas rond, théâtre du Tourtour, 1992-93 ; *Verlaine* de Jacky Cana, mise en scène Yvan Garouel, production Cie Yvan Garouel, Tourtour, 1993),

- le Studio des Champs-Élysées (*Les Jours se traînent... Les nuits aussi* de Léandre-Alain Baker, mise en scène de Gabriel Garran avec Isaach de Bankolé, production Studio des Champs-Élysées, Théâtre International de Langue Française, Fondation Jacques Toja, 1991-1992),

- la Comédie des Champs-Élysées (*La Nuit de Valognes* d'Eric-Emmanuel Schmitt, mise en scène de Jean-Luc Tardieu, production Comédie des Champs-Élysées, Maison de la Culture de Loire Atlantique, Fondation Jacques Toja, Conseil Supérieur du Mécénat Culturel, 1991),

- le Théâtre Hébertot (*Les Silences du quatuor* Conrad de Claude Delarue, mise en scène de Gabriel Garran avec Jean-Claude Dreyfus, production Théâtre Hébertot, Théâtre International de Langue Française, 1992).

C'était aussi régulièrement le cas avec

- Le Théâtre de la Main d'or (*Les Événements* de Joël Pommerat, mise en scène de Joël Pommerat, production Théâtre de la Main d'or, Cie Louis Brouillard, 1994).

Longue liste à laquelle il faudrait ajouter le Roscau Théâtre, le Guichet-Montparnasse... et beaucoup d'autres lieux qui ne sont que des salles d'accueil dans lesquelles les compagnies jouent à la recette partagée ou en louant la salle aux propriétaires... Plus que des lieux de création privée de spectacles produits par des producteurs privés, ces théâtres sont devenus, sous la pression économique, des espaces privés de diffusion ou de création de spectacles majoritairement subventionnés.

Certains théâtres, comme le Théâtre de Proposition installé dans le XI^e arrondissement de Paris, essaient de lutter contre cette tendance du hangar. Stéphane Boubil, son directeur et fondateur, s'explique sur ses objectifs, ses contraintes et ses aspirations :

« Lorsque j'ai débuté dans ce métier, dans les années 70, nous avions la possibilité de bénéficier de l'expérience des anciens : nous passions notre vie au théâtre, on dormait sur place ! Aujourd'hui, c'est inimaginable. Les jeunes compagnies, les auteurs contemporains et les metteurs en scène débutants s'épuisent des mois durant à trouver des financements pour monter des projets qui les laissent totalement exsangue. [...] Après avoir monté mon propre cours de théâtre, j'ai enchaîné avec la création de ce théâtre, avec la volonté d'en faire un laboratoire. L'existence même de ces petites salles est une nécessité. Il en va de l'avenir du théâtre et, malheureusement, les pouvoirs publics n'ont pas pris la mesure de cet impératif. Il n'existe pas d'aide spécifique à une mission comme la nôtre. [...] Je ne serai jamais un loueur de salles ! Nous passons un accord de coproduction avec les compagnies qui nous versent un minimum garanti. Nous sommes devenus un des rares lieux où les compagnies peuvent monter une pièce à Paris, sans avoir à débours des sommes énormes auprès d'un théâtre, souvent plus préoccupé par leur solvabilité financière que par leur qualité artistique. [...] La solution est entre les mains des pouvoirs publics. Avec l'ouverture d'une ligne budgétaire modeste, correspondant à un label de petites salles, le ministère permettrait à ces jeunes, aux forces vives du théâtre de demain, de faire leurs premières armes dans des conditions acceptables. »¹

Quant aux tourneurs privés, ils travaillent régulièrement avec des structures de théâtre public. Outre tous les spectacles de compagnies qui sont appelés à voyager grâce à un tourneur privé (dans des lieux publics et privés...), il existe quelques grandes institutions comme le CADO, la Maison de la Culture de Loire-Atlantique ou... la Comédie-Française qui n'hésitent pas à faire appel aux services de Théâtre Actuel. Pour 1991-92, cet organisme affichait : *Héritage* de Ruth et Augustus Gtetz, mise en scène de Gildas Bourdet avec François Périer, Marianne Epin, Christiane Minazoli, production CADO ; *La Nuit de l'an 2000* de Philippe Avron avec Philippe Avron, Marianne Sergent, Claude Evrard, production CADO ; *Volpone* de Jules Romains, mise en scène Robert Fortune avec Guy Tréjan, Francis Perrin, production CADO ; *La Trilogie marseillaise* de Marcel Pagnol, mise en scène de Jean-Luc Tardieu avec Jean-Pierre Darras, Geneviève Fontanel, Jacques Morel, production MC Loire-Atlantique ; *La Nuit de l'iguane* de Tennessee Williams, mise en scène de Brigitte Jaques, pro-

¹ Cité par Bruno Icher in « Stéphane Boubil : "Je ne serai jamais un loueur de salles" », *Le Journal du théâtre*, n°12, 22 septembre 1997, p.16.

duction Comédie-Française, à côté de spectacles produits par des théâtres privés (Théâtre Saint-Georges, Théâtre de la Madeleine, Théâtre des Mathurins, Théâtre Montparnasse, Théâtre La Bruyère).

En résumé, il est aujourd'hui abusif de parler de théâtre privé. S'il demeure une catégorie à part de lieux et des structures de tournées, celle-ci ne peut plus être considérée comme une catégorie rigoureusement réglée par le jeu du commerce.

Ceci pose le problème du contrôle de l'utilisation des subsides publics car, si dans le théâtre public, des contrats engagent théoriquement précisément les structures commerciales subventionnées (comme les SA ou SARL pour les CDN), la contre-partie des théâtres dits privés est encore moins claire dans la mesure où le fonds de gestion est seul habilité à redistribuer l'argent collecté en fonction des règles fixées et ce, quelle que soit la programmation proposée par le théâtre déficitaire.

Autrement dit, les pouvoirs publics, dans le soutien qu'ils apportent au théâtre privé, n'ont aucun moyen de pression pour orienter le travail réalisé. C'est une subvention collégiale qui est accordée sans qu'il soit jamais question de critères de qualité...

4.1.2.3. répertoire

Or, le répertoire du théâtre privé s'est longtemps cantonné au théâtre de boulevard à succès avec des auteurs bien connus qui exploitaient les schémas narratifs traditionnels (le trio amoureux avec son lot de relations adultères ou polygames, l'escroquerie, le meurtre...) et les dialogues construits sur une mise en valeur des rôles réservés aux vedettes. Des pièces originales de Barillet et Grédy, Marc Camoletti, Jean Barbier ou André Roussin, à toutes les adaptations du théâtre anglo-saxon à succès (Neil Simon, William Douglas Home, George-Bernard Shaw, John Chapman, Arthur Watkin, etc., mais aussi adaptations de pièces plus ambitieuses découvertes en particulier par Laurent Terzieff, Stephan Meldegg ou Georges Wilson comme celles de Tom Stoppard, Edward Albee, James Saunders ou Ronald Harwood), le théâtre privé et son public se sont traditionnellement accommodés d'un éventail assez réduit. D'autres auteurs sont ensuite apparus dans les années soixante-dix, quatre-vingt qui ont renouvelé l'approche du théâtre de divertissement. De Rémo Forlani à Françoise Dorin en passant par Loleh Bellon, une génération d'anciens écrivains attirés par la comédie, ont permis au théâtre privé de sortir de ces poncifs éculés. Par ailleurs, plus récemment, des acteurs comme Ginette Garcin et Maria Pacôme ou des scénaristes comme Francis Veber, ont également réussi à alléger un peu les lourdes recettes utilisées jusqu'à satiété dans les années soixante, soixante-dix (les beaux jours d'"Au théâtre ce soir") et de dépasser les thèmes surannés de la pantalonnade.

L'esthétique essentiellement développée par ces textes est celle du réalisme. Le théâtre privé, répondant à un besoin d'évasion, cherche toujours à présenter une fiction la plus crédible possible pour permettre l'identification tout en laissant libre cours aux codes du surjeu boulevardier.

Au cours des dix dernières d'années, deux nouvelles tendances sont apparues : la pièce d'auteur accessible mais à la langue et au thème assez ambitieux et les classiques. Devant le développement du théâtre classique monté dans le théâtre public, le théâtre privé s'est en effet progressivement rendu compte qu'il pouvait lui aussi exploiter les goûts d'un public qu'il présumait jusque-là réduit aux seules comédies boulevardières. Depuis, le théâtre privé remonte Shakespeare, Molière, Racine, Corneille, Marivaux,

Musset, Feydeau, Labiche, Rostand, Claudel, Pirandello, Montherlant, Camus qu'il avait longtemps délaissés estimant que le public bouderait des pièces anciennes sans rapport direct avec le quotidien. Par ailleurs, plusieurs auteurs créés dans le théâtre privé ont réussi à imposer des textes marqués du sceau de leur écriture qui tranchent incontestablement avec les comédies habituées à alimenter les scènes parisiennes : Yasmina Réza, Jean-Claude Brisville, Jean-Noël Fenwick, Jacques-Pierre Amette, Fatima Gaffaire, Victor Haïm, Jean-Claude Grumberg, Jean-Michel Ribes, Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui, Eric-Emmanuel Schmitt, Jean-Marie Besset, Coline Serreau, Jacques Rampal, Didier Van Cauwelaert...

4.1.2.4. vedettes et médias

Le théâtre privé, s'il repose souvent sur un répertoire peu ambitieux, a surtout développé une stratégie de vedettariat pour attirer le public. L'équation idéale des producteurs privés est donc : un texte au thème attrayant plus un metteur en scène efficace qui permet de mettre en valeur les comédiens plus une, deux ou trois vedettes accompagnées d'un minimum de seconds rôles plus éventuellement un décor tape-à-l'œil égalent une couverture médiatique qui permettra au moins d'amortir les investissements voire d'assurer un succès si la pièce et les acteurs séduisent le public.

Michel Fagadau, directeur du Studio des Champs-Élysées et de la Comédie du même nom, essaie de réagir contre cette domination du star-system : « Nous devenons des esclaves du star-system, de la médiatisation à outrance. Nous perdons notre identité. Ce ne sont plus l'auteur ni le metteur en scène qui contribuent au succès d'un spectacle, pas même le théâtre. Seule compte la présence de la vedette. »¹

Lorsque tous les ingrédients sont réunis, la couverture médiatique dépasse largement les émissions réservées au théâtre et, si les attaché(e)s de presse sont efficaces, les jeux télévisés et radiodiffusés, les émissions de divertissement de toute nature ouvrent leur antenne pour assurer la promotion du spectacle.

Mais le vedettariat plombe l'économie du théâtre :

« S'il y a eu beaucoup d'échecs [au cours de cette saison 1988-89], c'est à ces vedettes qu'on le doit, soit qu'elles aient imposé une pièce d'une qualité insuffisante, soit qu'elles aient détourné le sens d'une pièce parfaitement valable. Soit encore que leur cachet exorbitant obère sans espoir un montage (jusqu'à 20 000 F par soir de cachet minimum garanti, mais oui, au théâtre on gagne maintenant plus qu'au cinéma). Il y a peu, on amortissait une pièce à la cinquantième représentation, aujourd'hui on y parvient rarement avant la centième ou la cent cinquantième. Et cela vient pour beaucoup du cachet des acteurs. C'est ruineux. Voilà pourquoi, par exemple, Jacqueline Cormier, qui avait fait d'Édouard VII le premier théâtre de Paris, a dû s'en séparer. Les chances de perdre sont, de beaucoup, supérieures à celle de gagner. Et il y a inflation ! »²

La plupart des directeurs de théâtres privés s'est résigné à cette situation. Le star-system y règne en maître et le public vient surtout pour y voir "pour de vrai" les vedettes du petit et du grand écran. Il a ainsi le sentiment de figurer parmi les privilégiés qui se paient le luxe de disposer deux heures durant d'une vedette pour eux seuls. Il jouit de cette exclusivité qu'offre le théâtre, comme s'il s'agissait, en quelque sorte de posséder à un moment

1. Cité par Jean-Marie Clavier in « Studio et Comédie des Champs-Élysées : la carte de l'abonnement », *Le Journal du théâtre*, n°12, 22 septembre 1997, p.16.

2. Pierre Laville, « Editorial » in *Acteurs*, n°72, octobre 1989, p.4

précis ce que les autres ne peuvent avoir. De les priver de ce qui s'offre d'habitude à tous. De s'approprier un instant l'idole d'ordinaire partagée.

« Une des raisons des difficultés du théâtre privé réside dans le fait qu'il y a beaucoup moins d'acteurs-vedettes de comédie qu'il y a vingt ans. Il y a là un vrai problème. Ce qui nous a fait certainement le plus de mal, c'est la télévision. La télévision ne nous aide pas du tout ; elle nous prend nos comédiens, et elle nous prend nos auteurs. Evidemment, quand les émissions passent des extraits, les spectateurs disent : « Ah, c'est pas mal » et ils sont prêts à dépenser 200 F pour aller au théâtre. Mais ils ont parfois peur... Ils ont tellement vu de choses où ils devaient en plus se torturer l'esprit... Si on vient au théâtre et qu'on dépense 200 ou 240 F pour une place, c'est avant tout pour voir des vedettes en chair et en os ; sinon on va au cinéma et on dépense 40 F. »¹

Denise Moreau-Chantegrès résume bien la situation : ne pas se torturer l'esprit et voir en chair et en os ce que l'univers industriel n'a coutume que de nous offrir en virtuel.²

Sans doute existe-t-il dans le théâtre de boulevard, une esthétique de l'acteur-vedette-qui-en-fait-trop. L'acteur de boulevard, lorsqu'il a du talent, lorsqu'il a atteint un degré d'ironie voire de cynisme sur son métier commercial, lorsqu'il jubile de cette absurdité, peut devenir un théâtre à lui seul, un double de lui-même, un regard en abîme sur la vacuité du plaisir qu'il offre. Qui n'a pas vu Jean Poiret s'embarquer avec jubilation dans les quinze minutes de cabotinage qu'il se débrouillait toujours pour glisser dans les adaptations des pièces qu'il interprétait, n'a jamais assisté à l'exercice périlleux de l'acteur de boulevard se parodiant tout en donnant le change à ceux qui sont venus pour ce numéro. Le théâtre de boulevard est là, dans le vertige de l'acteur qui ne joue aucun personnage sinon lui-même se moquant avec autant de tendresse que de cruauté de ce qu'il consent à faire d'une part et de ce public d'autre part qui se complaît dans ses pitreries.

4.1.2.5. créativité

Quelle part de créativité les metteurs en scène peuvent-ils développer dans le théâtre privé ? A y regarder de près, les metteurs en scène qui œuvrent dans le théâtre privé font des carrières basées sur leurs qualités de directeurs d'acteurs ou de négociateurs mais peu sur leur recherche esthétique. Excepté Laurent Terzieff, Stephan Meldegg, Jacques Mauclair, Georges Wilson voire Patrice Kerbrat, rares sont les artistes qui se signalent par un univers personnel. Comme si le théâtre privé en était resté à des conceptions anciennes de l'art de la mise en scène, celles d'un âge où, en France, les metteurs en scène se voulaient au service d'une œuvre écrite et d'une efficacité scénique discrète (voir le travail de Pierre Franck, Jean-Claude Brialy, Annie Blancheteau, Michel Roux, Pierre Santini, Jacques Rosny, Pierre Mondy, Bernard Murat, Jean-Luc Moreau, Jean-François Prévand, Gérard Caillaud, Michel Fagadau, Georges Werler, Francis Joffo, Raymond Gérôme, Daniel Colas, François Guérin, Gérard Maro, Gérard Vergez, Raymond Acquaviva, Stéphane Hillel, Gérard Savoisien...)

« Aujourd'hui le boulevard a ses metteurs en scène attitrés, souvent acteurs eux-mêmes : Jacques Charon, Michel Roux, Pierre Mondy, Jean-Luc Moreau, Jacques Rosny, Bernard Murat. Il serait un peu facile et injuste de dire que leur mise en scène

¹ Denise Moreau-Chantegrès in Pierre Laville, Eric Belloc, « Théâtre des Nouveautés, une famille de théâtre : entretien avec Maurice et Denise Moreau-Chantegrès », *Acteurs*, n°84-85, novembre-décembre 1990. - p.72

² Voir sur le théâtre de boulevard : Michel Corvin, *Le Théâtre de boulevard*, PUF (Que sais-je ? n°2442), 1989. 127 p. En particulier sur le public, voir p.115 à 118.

est inexistante parce qu'elle ne se voit pas ou, à l'inverse, de ne reconnaître leur "patte" qu'à une insistance qui souligne à gros traits tous les effets. Disons que, par souci d'expressivité, leur mise en scène se veut avant tout efficace : se mettant au service exclusif du texte (même si l'on peut douter que ce soit vraiment le servir que de l'asséner de la façon), elle rejoint indirectement, malgré sa touche inflationniste, un classicisme qui peut paraître désuet aujourd'hui mais qui fut justement la grande loi de l'esthétique de Copeau, Jouvet et autre Vilar. Les acteurs-vedettes ne font pas seuls la pièce : un François Périer chez Roussin, un J. Duby chez Marceau et tant d'autres, n'ont donné toute leur mesure que dans la rencontre de leur talent naturel et d'une direction de jeu qui tirait le meilleur d'eux-mêmes. »¹

Sans doute faudrait-il distinguer dans le théâtre privé ceux qui ne fonctionnent qu'avec des comédies sans aucune ambition artistique et ceux qui, accueillant des compagnies, mènent un travail de recherche d'auteurs doublé d'une qualité d'interprétation soignée.

Rares toutefois sont les mises en scène qui parviennent à innover. L'audace n'est évidemment pas compatible avec le commerce. En revanche, les directeurs sont très heureux d'accueillir des metteurs en scène du secteur public qui réalisent souvent dans des conditions acceptables des spectacles propres dans lesquels ils font valoir leur savoir-faire avec loyauté et conformisme. Malheureusement pour le théâtre privé, ces metteurs en scène ne font souvent que passer pour exécuter leur coup. Le théâtre privé ne parvient pas vraiment à retenir des artistes qui souhaitent, pour la plupart, avant tout diriger leur compagnie et développer leur art au sein du service public plutôt que de répondre en permanence aux sirènes du privé.

Hormis des opérations que sont les reprises dans les théâtres privés de spectacles créés (et financés) dans le secteur public (parmi les plus connus de leurs metteurs en scène : Jean-Pierre Vincent avec *Les Fourberies de Scapin*, Jérôme Savary avec *Cabaret*, Régis Santon avec *Les Affaires sont les affaires*, Jacques Weber avec *Tartuffe*, Roger Planchon avec *No man's land*, Roger Louret avec *La Java des mémoires* ou *Les Années Twist*, Gildas Bourdet avec *Les Jumeaux vénitiens*, en y ajoutant presque toutes les productions du CADO dont par exemple *Un Cœur français*²), le théâtre privé ne parvient que très difficilement à s'attacher durablement les services de metteurs en scène confirmés. A moins de permettre à des directeurs de compagnie, comme Laurent Terzieff, Robert Hossein, Alfredo Arias ou Jean-Michel Ribes, d'associer producteurs privés et compagnie subventionnée pour monter un spectacle dans un théâtre privé³.

Néanmoins, la situation évolue et la frontière entre privé et public est de plus en plus floue. Ces dernières années un certain nombre de metteurs

-
1. Michel Corvin, *Le Théâtre de boulevard*, PUF (Que sais-je ? n°2442), 1989, p.113-114
 2. *Un Cœur français* de Jean-Marie Besset, mise en scène de Patrice Kerbrat avec Maïa Simon, Judith Magre au Théâtre Hébertot (production CADO, 1996-97)
 3. Quelques exemples récents : *Temps contre temps* de Ronald Harwood, mise en scène de Laurent Terzieff avec Laurent Terzieff, Michel Etcheverry, Pascale de Boysson au Théâtre la Bruyère (production Théâtre La Bruyère, Compagnie Laurent Terzieff, Stephan Meldegg, Théâtre de l'Atelier, 1993) ; *Les Bas-fonds* de Maxime Gorki, mise en scène de Robert Hossein au Théâtre Mogador (production Spectacles Lumbroso, Gilbert Coullier Organisation, Théâtre Mogador, Compagnie Robert Hossein, 1992-93) ; *Je m'appelais Marie-Antoinette* d'André Castelot et Alain Decaux, mise en scène de Robert Hossein avec Caroline Sihol, Robert Hossein, Paul Le Person, Michel Robin au Palais des Sports (production Société de Production de Palais de Sports, Compagnie Robert Hossein, Top Télé, Gilbert Coullier Organisation, 1993-94) ; *La Nuit du crime* d'après Steve Passeur, mise en scène de Robert Hossein avec Robert Hossein, Philippe Laudénbach, Jean-Marie Proslie au Théâtre de Paris (production Théâtre de Paris, Compagnie Robert Hossein, 1994-95) ; *La Vie en bleu* comédie musicale de Pascal Stive, Jean-Michel Bériat et Raymond Jeannot, mise en scène de Robert Hossein au Théâtre Mogador (production Gilbert Coullier Productions, Compagnie Robert Hossein, Théâtre Mogador, Promotion et spectacles d'Europe 1, 1997-98) *Batailles* de Jean-Michel Ribes et Roland Topor, mise en scène de Jean-Michel Ribes avec Claire Nadeau, Franck Lapersonne, Laurent Gamelon au Théâtre Tristan Bernard (production Théâtre Tristan Bernard, Compagnie Jean-Michel Ribes, Faisage Music, Comédie de Paris, 1992-93) ; *Cirque à deux* de Barry Crayton, mise en scène de Jean-Michel Ribes avec Jean-Pierre Cassel, Carmen Maura au Théâtre du Palais-Royal (production Artémis Diffusion/Pascal Héritier, Théâtre du Palais-Royal, Compagnie Jean-Michel Ribes, 1994) ; *Mortadella* d'Alfredo Arias, mise en scène d'Alfredo Arias à La Cigale puis au Théâtre Montparnasse (production Groupe T'sé, Théâtre Montparnasse, 1992-93)

en scène, directeurs de théâtres ou de compagnies subventionnées ou encore acteurs de la Comédie-Française, ont accepté de diriger les représentations de spectacles entièrement produits par le théâtre privé : Patrice Kerbrat¹, Jean-Luc Boutté², Jean-Louis Martinelli³, Jacques Echantillon⁴, Jean-Louis Martin-Barbaz⁵, Francis Huster⁶, Andréas Voutsinas⁷, Yves Gasc⁸, Simone Benmussa⁹, Jean-Claude Penchenat¹⁰, Brigitte Jaques¹¹, Jacques Lassalle¹², Jérôme Savary¹³ ou Jean-Pierre Miquel¹⁴... ce qui n'est tout de même pas rien....

Mais, dans la grande majorité des cas, ce sont surtout des metteurs en scène habitués au secteur qui travaillent presque sans discontinuer, enchaînant spectacle sur spectacle, de lieu en lieu. Ainsi, en dehors des metteurs en scène attachés à un théâtre (Etienne Bierry au Poche-Montparnasse, Georges Wilson au Théâtre de l'Œuvre lorsqu'il était dirigé par Georges Herbert, Gérard Caillaud lorsqu'il dirigeait le Théâtre des Mathurins, Stephan Meldegg au La Bruyère, José Valverde au Théâtre Essaiion, Jacques Mauclair au Théâtre du Marais, Jean-Christian Grinevald au Théâtre de la

-
- ■ ■ ■
1. Patrice Kerbrat : mises en scène de *L'Une et l'autre* de Loleh Bellon avec Nelly Borgeaud, Yvonne Clech, Jean-Paul Muel au Studio des Champs-Élysées (production Studio des Champs-Élysées, Jacqueline Cormier, Fondation Jacques Toja, 1992) ; *Long voyage vers la nuit* d'Eugène O'Neill avec Simone Valère, Jean Desailly au Théâtre de la Madeleine (production Théâtre de la Madeleine, Compagnie Valère-Desailly, 1992) ; *Ce qui arrive et ce qu'on attend* de Jean-Marie Besset avec Marie-France Pissier, Sabine Haudepin, Christophe Malavoy à la Gaîté-Montparnasse puis au Théâtre des Mathurins avec Judith Magre et Patrice Kerbrat (production Gaîté-Montparnasse, Jacqueline Cormier, Théâtre Saint-Georges, Théâtre de l'Atelier, Grisélidis Productions, 1993) ; *Passions secrètes* de Jacques-Pierre Amette avec Pierre Vaneck, Catherine Frot, Stéphane Freiss, Clotilde de Baysse au Théâtre Montparnasse (production Théâtre Montparnasse, CIC Paris Théâtre, 1993) ; *Quand elle dansait...* de Martin Sherman avec Anny Duperey, Catherine Rich à la Comédie des Champs-Élysées (production Comédie des Champs-Élysées, 1994) ; *Art* de Yasmina Reza avec Pierre Arditi, Fabrice Luchini, Pierre Vaneck, puis Michel Blanc à la Comédie des Champs-Élysées (1994-95).
 2. Jean-Luc Boutté : mises en scène de *L'École des femmes* de Molière avec Jacques Weber, Isabelle Carré au Théâtre Hébertot (production Théâtre des Célestins, Théâtre Hébertot, Jacqueline Cormier, 1992-93) ; *La Volupté de l'honneur* de Luigi Pirandello avec Gérard Desarthe, Patrice Kerbrat au Théâtre Hébertot (production Théâtre Hébertot, Théâtre de l'Atelier, Fondation Jacques Toja, 1993-95)
 3. Jean-Louis Martinelli : mise en scène de *Le Jugement dernier* de Bernard-Henri Lévy avec Pierre Vaneck, Arielle Dombasle, Gisèle Casadessus, Jacques François, Jean-Yves Châtelais au Théâtre de l'Atelier (production Théâtre de l'Atelier, 1992-1993)
 4. Jacques Echantillon : mise en scène de *Une Folie* de Sacha Guitry avec Robert Hirsch et Michel Laroque au Palais-Royal (production Palais-Royal, 1993)
 5. Jean-Louis Martin-Barbaz : mise en scène de *Pendant que vous dormiez* de Robert Poudérou au Théâtre de l'Œuvre (production Théâtre de l'Œuvre, Prodajep, avec le soutien de Thécif, 1993)
 6. Francis Huster : mises en scène de *Putzi* de Francis Huster avec Francis Huster, Cristiana Réali au Théâtre Antoine (production Théâtre Antoine, 1991-92) ; *Le Misanthrope* de Molière avec Robert Hirsch, Francis Huster, Danièle Lebrun, Robert Manuel, Jacques Spiesser au Théâtre Marigny (production Théâtre Marigny, Spectacles Lumbroso, Europe 1, 1992) ; *Suite royale* d'après Crébillon Fils et Diderot avec Francis Huster, Cristiana Réali, Jacques Spiesser au Théâtre Marigny (production Théâtre Marigny, Spectacles 2000, 1992-93) ; *Le Cid* de Corneille avec Francis Huster, Cristiana Réali, Jacques Spiesser au Théâtre Marigny (production Théâtre Marigny, Cie Francis Huster, 1993-94) ; *Hamlet* de Shakespeare avec Geneviève Casile, Critiana Réali, Michel Aumont, Francis Huster, Jacques Spiesser, Guy Tréjan (production Théâtre Marigny, Cie Francis Huster, 1994) ; *Faisons un rêve* de Sacha Guitry avec Francis Huster, Cristiana Réali, Jacques Spiesser au Théâtre Marigny (production Théâtre Marigny, Cie Francis Huster, 1995)
 7. Andréas Voutsinas : mise en scène de *Passagères* de Daniel Besnehard avec Valérie Kaprisky à la Gaîté Montparnasse (production Gaîté-Montparnasse, Jacqueline Cormier, Pierre Franck, 1992)
 8. Yves Gasc : mise en scène de *Richard II* de Shakespeare avec Pascale de Boysson, Michel Etcheverry, Philippe Laudénbach, Laurent Terzieff au Théâtre de l'Atelier (production Théâtre de l'Atelier, Cie Laurent Terzieff, Théâtre des Célestins, 1991)
 9. Simone Benmussa : mise en scène de *Fièvre romaine* et *Christopher* d'Edith Wharton avec Danièle Lebrun, Macha Méril au Théâtre Marigny (production Espace Théâtral, Théâtre Marigny, 1993)
 10. Jean-Claude Penchenat : mise en scène de *Le Bateau pour Lipaia* d'Alexei Arbutov avec Jean Desailly et Simone Valère au Théâtre de la Madeleine (production Théâtre de la Madeleine, 1994-95)
 11. Brigitte Jaques : *Partage de midi* de Paul Claudel avec Didier Sandre
 12. Jacques Lassalle : mise en scène de *Tout comme il faut* de Pirandello avec Olivier Perrier, Dominique Blanchard au Théâtre Hébertot (1997)
 13. Jérôme Savary : mise en scène de *Dérapiage* d'Arthur Miller avec Guy Bedos, Clémentine Célerié, Catherine Rich au Théâtre de Paris (production Théâtre de Paris, 1997)
 14. Jean-Pierre Miquel : mises en scène de *Le Souper* de Jean-Claude Brisville avec Claude Rich et Claude Brasseur au Théâtre Montparnasse (production Théâtre Montparnasse, 1991-92) ; *L'Antichambre* de Jean-Claude Brisville avec Suzanne Flon, Henri Virlojeux, Emmanuelle Meyssignac au Théâtre de l'Atelier (production Théâtre de l'Atelier, Fondation Jacques Toja, Jacqueline Cormier, 1991-1992) ; *Contre-jour* de Jean-Claude Brisville avec Didier Sandre, Nelly Alard au Studio des Champs-Élysées (production Studio des Champs-Élysées, 1993)

Main d'or, Marcel Cuvelier au Théâtre de la Huchette, Pierre Franck au Théâtre de l'Atelier, Marc Camoletti au Théâtre Michel...), les "3 M" (Pierre Mondy, Jean-Luc Moreau et Pierre Murat) auxquels se sont joints depuis quelques années Alain Sachs, Jean-François Prévand, et Patrice Kerbrat font les succès du théâtre privé. On pourrait y ajouter peut-être Benno Besson et Régis Santon qui, eux aussi, ont réussi à dynamiser ce secteur sans toutefois y apporter une audace créatrice marquante.

Sans nier qu'il puisse exister dans le secteur privé d'œuvres intéressantes, force est de constater que le succès obligé impose un calibrage en accord avec les goûts du public. Or, les goûts du public sont en grande partie déterminés par l'ordre médiatique dénoncé précédemment. Ce que Pierre Laville notait ainsi en 1995 :

« Pour *Les Palmes de M. Schutz* en particulier, une des raisons du succès peut tenir à l'écriture de la pièce (rythmée par séquences, comme sur le petit écran), en phase avec la demande d'un public de télévision (le plus populaire, c'est un fait), habitué maintenant à une certaine forme de divertissement. »¹

4.1.2.6. accessibilité

Autant l'intervention de l'Etat et l'existence d'un secteur public concurrent obligent le théâtre privé à réduire autant qu'il le peut le prix des places, autant le règne des vedettes et l'augmentation des coûts de production l'empêchent de pratiquer des tarifs abordables. De 200 à 300 F la place correctement située... Un niveau qui devient prohibitif pour une grande partie de la population qui ne considère pas suffisamment le théâtre comme une priorité pour dépenser autant d'argent. Le réservant à d'autres sorties tout aussi chères mais plus appréciées, elle boude les théâtres parisiens qui, pour un nombre de représentations quasiment constant depuis 1990 (autour de 11 500 représentations) voit sa fréquentation nettement et régulièrement diminuer : entre 1990 et 1995, le nombre d'entrées est passé de 3,475 millions à 2,434 millions soit une baisse de 30% (voir en annexes p.2-254). Si dans le même temps, les recettes ne diminuaient pas, c'est bien la preuve d'une augmentation importante des prix.

Tout se passe ces dernières années comme si la loi de Baumol reprenait le dessus malgré les subventions octroyées : hausse des prix et recours massif au vedettariat qui déclenche une inflation des cachets et augmente encore davantage les coûts, etc. Quelles que soient les critiques qui puissent être avancées à l'égard des travaux de l'économiste américain notamment concernant les effets externes des subventions, force est de constater que trente ans après ses recherches, sa loi continue de se vérifier, le théâtre privé nécessitant sans doute à l'avenir de plus en plus de subventions...

Et toutes les solutions-pansement ne font que signifier plus fortement cette fragilité structurelle : après le kiosque de la Madeleine et celui de Montparnasse ou l'opération de la Ville de Paris "achetez une place, venez à deux", un assez grand nombre de théâtres ont décidé depuis cinq ans de jouer à demi-tarif les quinze premiers jours. Avec là aussi une formule commerciale à la clé : « Soyez les premiers aux premières ». Traditionnellement, les premières représentations sont toujours peu fréquentées dans la mesure où ni le bouche à oreille ni la médiatisation n'ont produit leur effet. L'idée de vendre à demi-tarif les premières permet de lancer une pièce

¹ Pierre Laville, *L'Année du théâtre 1994-95*, Editions Sand, 1995, p.194

éventuellement un peu plus tôt en lui permettant de se rôder les quinze premiers jours devant un public moins exigeant...

D'une certaine façon, le théâtre passe de la promotion médiatique à la promotion tout court. Il ne s'agit plus de la promotion précieuse et prestigieuse des grands médias mais de celle plus ordinaire et plus inquiétante que pratiquent habituellement les hypermarchés, temples modernes de la consommation utilitariste. Comme si le théâtre privé, malgré ses ambitions légitimes, à force de résister, ne parvenait plus, même dans ses défenses les plus audacieuses, qu'à reconnaître la puissance de ses dépendances (voir fig.20 page suivante).

Quelle que soit la santé et la créativité du théâtre privé, il demeure une part importante de l'activité théâtrale en France. Comparé aux Théâtres Nationaux, CDN et scènes nationales, les représentations du théâtre privé représentaient pour la saison 1994-1995 26% de l'activité soit beaucoup plus que les CDN et Théâtres Nationaux réunis (20%). En fréquentation, sa part est encore plus imposante puisqu'il rassemble à lui seul 33% des entrées payantes du secteur défini (soit autant que toutes les scènes nationales). (Voir en annexes p.2-255)

La grande question qui se pose désormais à l'égard du théâtre privé, c'est son statut par rapport aux pouvoirs publics. En constatant que chaque représentation était subventionnée en 1994 par la DTS à hauteur de 2 208 F, quelle peut être désormais l'exigence de l'Etat à l'égard d'une activité dite commerciale et pourtant aussi largement subventionnée ? (Voir en annexes p.2-133) Est-il possible que l'Etat consente à laisser le théâtre privé pratiquer des prix élevés en s'obstinant à y investir de l'argent public ? Est-il possible que l'Etat persiste à accorder son soutien sans qu'il lui soit garanti une certaine qualité de création ? En fait, l'avenir du théâtre privé, bien que lié à la responsabilité de certains artistes-vedettes, dépend surtout de la politique des pouvoirs publics. Dès que ces derniers décideront de réévaluer leurs objectifs, ils ne pourront se satisfaire plus longtemps d'une situation aussi ambiguë dans laquelle ne prévaut aucune condition politique.

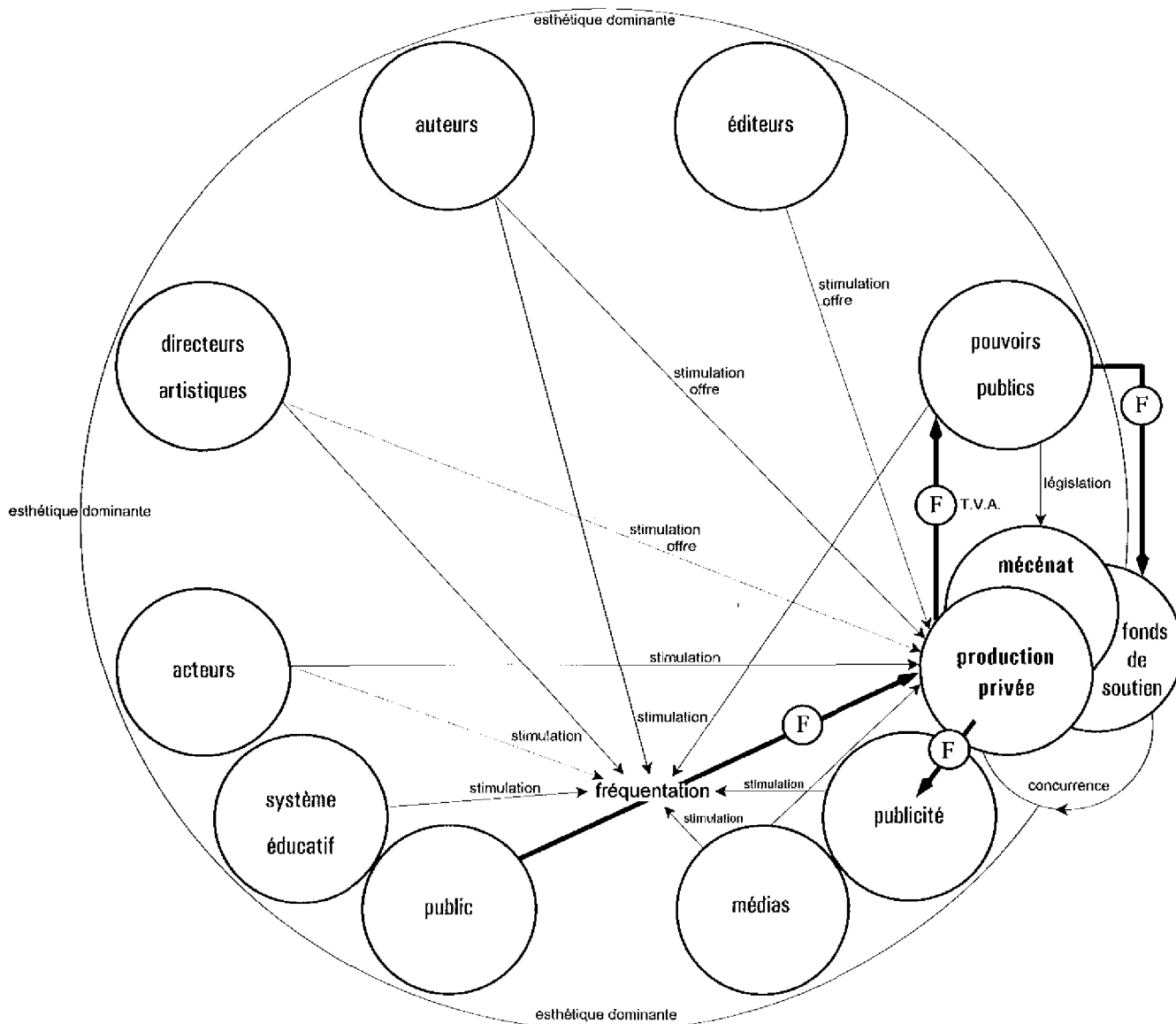


fig. 20 les dépendances des producteurs privés et des mécènes

—> influence par stimulation, offre ou construction d'un cadre législatif
 —(F)—> circulation financière

4.1.3. activité du mécénat

« Etymologiquement, un mécène est un personnage qui *consacre librement* une part de sa vie et de ses moyens à la protection et à l'épanouissement de *la vie artistique et littéraire*. Par extension, on désigne aussi aujourd'hui sous ce terme toute personne (physique ou morale) qui intervient dans le champ culturel, dans le sens de l'intérêt général, et sans que cette intervention soit liée à son activité normale, ou imposée par elle. [...] Ces démarches relèvent à vrai dire de la philanthropie, ou du civisme. Il peut y avoir de l'un et de l'autre dans l'acte de mécénat, mais celui-ci ne s'y réduit nullement. Il se singularise en procurant (quelles que soient par ailleurs les motivations du mécène) une "valeur ajoutée" à l'état culturel de la société. »¹

Dans cette définition, Guy de Brébisson lâche les mots-clés qui alimentent depuis une vingtaine d'années le débat sur le mécénat en France : intérêt général, philanthropie, civisme, valeur ajoutée. Le mécénat a pour objectif d'apporter quelque chose de plus sur le plan culturel à une société dans laquelle se fait sentir un besoin non assouvi. Mais cette définition serait incomplète s'il n'était pas fait immédiatement référence à la contrepartie que le mécène espère de son acte civique. Le mécène n'est jamais *totallement* désintéressé.

« A ce sujet s'est institué un débat sémantique, teinté d'arrière-pensées moralisatrices, dont il faut rendre compte en quelques lignes : le terme de "mécène" gêne, il est évocateur de richesses occultes et de caprices déplacés dans notre société de rigueur affichée. L'idée de "mécénat d'entreprise" trouble d'autres consciences : peut-on démontrer que l'entreprise est compétente en matière de culture (autant que les fonctionnaires, les élus et les amateurs d'art affirment l'être), et, surtout, qu'elle est aussi animée d'intentions "pures" ? On aurait alors affaire à du véritable mécénat, cas de figure improbable par définition. Tout le reste ne serait que "sponsoring", forme affiniée de la publicité vulgaire, à laquelle on se livrerait comme on se livre à la débauche, faute de savoir de naissance prendre plaisir à l'art courtois. A vrai dire, *comme tous les mécènes de l'histoire*, l'entreprise se faisant mécène *cherche à briller*. »²

Le débat est posé. Mécénat ou sponsoring, le choix entre les deux termes n'est pas crucial, l'essentiel est d'admettre qu'au travers du mécénat se joue un éclat, celui que le mécène cherche à produire dans son acte civique. Le mécénat est à la publicité ce que le théâtre d'art est au boulevard : une élévation d'une technique projetée vers la cité. Si débat il y a, il se situe plus dans la manière d'accorder la publicité et le civisme que dans l'intention promotionnelle. Cette dernière existe mais elle peut se mettre au service de la cité pour peu que le mécène consente à penser son action. (Voir en annexes p.2-95 à 2-103 l'enquête sur le mécénat réalisé par le DEP)

« Le parrainage n'est pas une opération philanthropique, par définition même : s'il se distingue de la publicité, destinée à vanter et à faire vendre un produit, il n'en est pas moins conçu, dans tous les cas, comme une opération destinée à valoriser l'image de l'entreprise qui l'a décidé, tout en rendant service au partenaire qu'elle a choisi. »³

Comme les pouvoirs publics, le mécène doit imaginer des objectifs et ajuster son investissement en évaluant continuellement ses résultats tant du côté du service civique que du côté de sa publicité. Le premier problème pour le mécène réside dans cette évaluation artistique toujours délicate. Le second problème est de trouver une rentabilité promotionnelle qui ne sacrifie pas la qualité du service civique.

1. Guy de Brébisson, *Le Mécénat*, PUF (Que sais-je ? n°2331), 1986, p.5-6

2. Guy de Brébisson, *Le Mécénat*, PUF (Que sais-je ? n°2331), 1986, p.7-8

3. Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince*, Plon, 1992, p.104

4.1.3.1. la rentabilité

L'engagement d'entreprises privées ou parapubliques dans le théâtre est de plus en plus fréquent. Même si les exemples sont encore peu nombreux, il est rare aujourd'hui de participer aux activités d'un festival ou de franchir les portes d'un CDN sans y découvrir (à quelques exceptions près comme chez Jean-Pierre Vincent à Nanterre), dans le coin d'un dépliant, le logo d'un mécène. Certes, l'investissement en argent n'est que rarement au rendez-vous de ces participations qui se limitent la plupart du temps à des dons en nature (alimentation pour les cocktails, transports, hôtellerie...). Plus substantiellement, quelques banques ont choisi depuis quelques années de financer des manifestations théâtrales.

Mais comme le théâtre n'est pas très populaire, soit ces entreprises misent précisément sur le prestige du théâtre (entreprises du commerce du luxe), soit elles se détournent des représentations trop confidentielles. Dans l'un et l'autre cas, elles privilégient en fin de compte les manifestations bénéficiant déjà d'une certaine notoriété. Il en est ainsi du Crédit local de France qui parraine le Festival d'Avignon ou du CIC Paris qui, depuis cette saison s'est associé à la Comédie-Française. La rentabilité en terme d'image est nécessairement assurée dès lors que le mécénat porte ses suffrages vers les structures renommées. Du coup, les mécènes qui, sélectionnant, légitimement, ne font que renforcer les modalités de sélection et de légitimation déjà existantes.

« Il n'est certes pas exclu que de modestes projets bénéficient de l'aide d'une PME ou de la bienveillance d'une banque, mais le gros de l'argent va aux plus riches, aux plus célèbres et aux mieux soutenus par les médias, dans les régions les plus favorisées (en 1987, 30,4% des opérations de mécénat d'entreprise se sont faites en Ile-de-France, 11,6% en Rhône-Alpes et 9,4% en Provence-Alpes-Côte d'Azur). [Le mécénat] cherche son efficacité en se concentrant sur des coups ponctuels, si ambitieux soient-ils, ou, pour un temps restreint, sur des cycles réguliers de manifestations [...] : dans ce dernier cas, il ne peut jouer qu'un rôle d'appoint dans un budget, ce qui est suffisant pour fragiliser à l'extrême l'entreprise qu'il aide à vivre, puisqu'il est maître de lui retirer son concours pour des raisons qui ne regardent que lui. [...] Par nature, il donne sa préférence à des disciplines artistiques réputées peu dangereuses et propres à réunir l'assentiment général de la clientèle [...]. Le théâtre, au public instable et mal défini, en perte de prestige social, capable de dérapages inattendus, ne rencontre sa faveur que s'il offre prise à des événements susceptibles de faire parler d'eux, sans porter atteinte à l'ordre établi : ainsi le *Mahabharata*, de Peter Brook, au retentissement international, le lancement du Théâtre de la Colline ou le programme du Festival d'Avignon, qui a su s'entourer d'une puissante rumeur. »¹

Pourtant, l'expérience du CIC Paris, plus audacieuse que toutes les autres, semble tracer des voies séduisantes.

4.1.3.2. vers un nouveau mécénat ?

L'exemple du CIC Paris est en effet emblématique d'un nouveau mécénat qui semble naître timidement. Mais, après tout, les lois organisant le cadre juridique du mécénat sont encore récentes (13 mai 1985 et 23 juillet 1987) et il est logique que les premières expériences vraiment intéressantes surviennent seulement à présent.

En quoi la démarche du CIC Paris diffère-t-elle de toutes les autres ? Simplement parce qu'elle n'envisage pas seulement le mécénat comme un

¹ . Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince*, Plon, 1992, p.105-106

don d'argent mais comme une action réfléchie coordonnant financement, sensibilisation et service commercial.

Le plan du CIC Paris peut se résumer en trois points essentiels :

- l'aide à l'écriture. En 1992 est créé le Prix CIC Paris Théâtre. En quatre ans, vingt auteurs (cinq chaque année) choisis par un jury ont reçu une commande (rémunérée) pour l'écriture d'un texte. Chaque année le jury composé d'une dizaine de personnalités dont des metteurs en scène, des comédiens, des spectateurs (éditeurs, banquiers, directeurs d'entreprises publiques) désignés par le Président du CIC, a sélectionné une pièce qui a été montée dans un théâtre parisien grâce à une participation du CIC à hauteur de un million de francs. C'est ainsi qu'ont pu voir le jour les spectacles suivants : *Passions secrètes* de Jacques-Pierre Amette, mise en scène Patrice Kerbrat avec Pierre Vanneck, Catherine Frot, Stéphane Freiss, Clotilde de Bayser au Théâtre Montparnasse (production Théâtre Montparnasse, CIC Paris Théâtre, 1993), *L'Amour en Crimée* de Slawomir Mrozek, mise en scène de Jorge Lavelli (Théâtre National de la Colline, 1994), *Page 27* de Jean-Louis Bauer (Tristan Bernard, 196) et *Dimanche prochain* de Pierre Charras (Théâtre de l'Œuvre, 1996). En 1996, devant les difficultés des auteurs à trouver un théâtre, le CIC Paris a décidé de s'associer à la Comédie-Française pour aider à la production de spectacles au Vieux-Colombier. Pour 1996, c'est la pièce de Normand Chaurette, *Les Reines*, préalablement programmée par Jean-Pierre Miquel, qui a été choisie. A l'avenir, le jury du Prix CIC Paris Théâtre se réunira pour examiner cinq propositions du comité de lecture de la Comédie-Française afin de décerner sa récompense.

- le développement de la fréquentation des salles. La banque a imaginé d'offrir un service à sa clientèle et à son personnel assez inédit. D'une part, des représentations achetées sont proposées gratuitement à la clientèle. Un "Club CIC Paris Théâtre" existe depuis peu et permet de bénéficier de plusieurs avantages : tarif privilégié dans plusieurs théâtres de Paris et d'Ile-de-France, tarif préférentiel sur certains spectacles, invitations à des rencontres et débats, visite de théâtres, invitations spéciales, remise de 10% sur la librairie et la boutique de la Comédie-Française, remise sur des abonnements à des revues de théâtres et sur des livres de théâtre. Les lieux qui ont accepté de collaborer avec le CIC sont nombreux et variés : Le théâtre Dejazet, le Vieux-Colombier, Le Lucernaire, Le Théâtre du Rond Point des Champs Élysées, Le Tristan Bernard, le Théâtre de la Madeleine, le Théâtre Fontaine, l'Athénée Louis Jouvet, le Théâtre de l'Œuvre, le Théâtre Montparnasse, le Théâtre Hébertot, le Théâtre de l'Atelier, le Théâtre National de la Colline, les Gémeaux à Sceaux, Le Théâtre des Amandiers de Nanterre, Le TBB à Boulogne, la MC93 à Bobigny et le Théâtre des Arts de Cergy. Par ailleurs, toujours dans cette mission de sensibilisation, le CIC Paris a élaboré en 1996-1997 une série de manifestations intitulées « Profession spectateur : initiation aux secrets d'un théâtre » destinées à sa clientèle et réalisées en collaboration avec l'Athénée Théâtre Louis Jouvet : une représentation de *L'Illusion comique* de Corneille, mise en scène de Jean-Marie Villégier, suivie d'une après-midi de travail avec la troupe du spectacle, un programme de trois lectures (Jacques Weber sur Molière, Jean-Marie Villégier sur Corneille et Daniel Mesguich sur Racine) et enfin, une visite du théâtre.

- la valorisation du patrimoine théâtral. Trois opérations sont à livrer au crédit du CIC Paris. En 1993, il a organisé une exposition de photographies, de programmes de théâtres d'avant-garde de la fin du XIX^e siècle et de planches « illustrant des pièces de théâtre estampillées par les "Maîtres de l'Affiche" et signées par Mucha, Bonnard, Toulouse-Lautrec. » En 1994, le CIC Paris a coédité avec les éditions Denoël un livre intitulé *Lever de ri-*

deau, histoire des théâtres privés de Paris écrit par Jean-Paul Caracalla. Et en 1996, le CIC Paris a également coédité avec les éditions Norma un ouvrage consacré à l'Athénée Théâtre Louis Jovet.

Il faut reconnaître que, même si cette triple activité respire la renommée et un penchant pour le classicisme (que recherche le public tel qu'il s'exprime dans l'enquête réalisée par le CIC Paris), la banque parisienne fait preuve là d'une ouverture exemplaire.

Mais tout exemplaire qu'il est, le CIC Paris fait surtout figure d'exception. Du reste, même dans cette expérience, sans faire de procès d'intention, les objectifs louables de sensibilisation sont fondamentalement riviés à l'obligation de prestige. Et force est d'admettre que jamais le mécénat, parce qu'il doit concilier service civique et impact promotionnel, ne réussira à accomplir le travail souterrain que seuls les pouvoirs publics, au nom des citoyens, peuvent entreprendre avec l'aide des artistes.

■ ■ ■ ■ ■

Les fonctions de stimulation que le financement privé parvient à remplir sont toujours limitées par la rentabilité implicite de ce type d'investissement. S'il est parfois possible pour le théâtre privé comme pour le mécénat de trouver un accord entre l'ambition artistique et civique et le profit personnel de l'investisseur, le risque est grand de ne pas s'affranchir suffisamment, à terme, des dépendances recensées.

Alors que le théâtre ne jouit pas, dans la population, d'une image porteuse, alors que la faiblesse de la fréquentation fragilise les productions, le culte du prestige (à travers le vedettariat et l'institutionnalisation) renvoie le financement privé à des pratiques qui mettent souvent en péril la qualité des aventures. N'en déplaise à Marc Fumaroli, il est bien difficile de croire que la création serait plus joyeuse si les pouvoirs publics ne visaient pas à enrayer de possibles dérives mercantiles.

4.2. les pouvoirs publics

Le long inventaire des composantes du réseau de la création théâtrale s'achève avec l'un de ses partenaires les plus importants. Pourtant, son importance n'est pas absolue. Excepté le cadre juridique qu'imposent depuis toujours en France les pouvoirs publics, l'examen de leur rôle dans le théâtre aurait été, il y a seulement soixante-dix ans, très bref. A l'époque, à part les subventions des municipalités dédiées à leur théâtre municipal et celles de l'Etat permettant le fonctionnement de quelques institutions (comme la Comédie-Française, l'Opéra, l'Odéon...), l'intervention publique n'était que très limitée.

Aujourd'hui, la situation est bien différente. La grande majorité de la littérature qui s'écrit sur le théâtre cherche, a contrario, à analyser ce que chacun appelle désormais d'une expression générique, les politiques culturelles. A tel point que dans ce concert de commentaires, il devient extrêmement difficile de se frayer un chemin sans devoir nécessairement passer par une étude minutieuse des points de vue successifs. L'histoire de la critique des politiques culturelles est déjà devenue une aventure en soi. Depuis les quinze dernières années, le nombre de documents publiés est impressionnant. Il en est même symptomatique d'un malaise général relatif à toutes les questions liant les arts et l'argent public au sein d'une politique des pouvoirs publics. Un malaise provoqué à la fois par une urgence du questionnement, par le désarroi dans lequel ces problèmes complexes placent le politique et les experts, par les contradictions intrinsèques d'un domaine récent et fragile, et enfin, par la médiocrité d'un bilan de cinquante années de décentralisation théâtrale alors que vont se "fêter" les quarante ans de l'« invention de la politique culturelle »¹.

Probablement cette fièvre du commentaire tient-elle à l'impulsion lancée en 1981 par l'arrivée de la gauche au pouvoir : en souhaitant initier une nouvelle politique culturelle caractérisée, entre autres, par un accroissement considérable de l'argent public consacré à la culture, François Mitterrand et Jack Lang marquaient l'histoire de la République dans ses rapports avec les arts, après une période déjà complexe de construction convulsive de « l'Etat culturel »².

Il est encore tôt sans doute pour faire l'histoire de cette lente amorce d'un débat sur le service public culturel, mais déjà quatre périodes semblent se dessiner depuis le 10 mai 1981.³ Dès le budget 1985 qui fut une année noire sur le plan budgétaire, chacun sentait bien qu'il ne serait pas possible, rapidement, de faire l'économie d'une nouvelle réflexion à un moment où la France avait fait le pari, au début des années 80, d'une intervention brutalement accrue des pouvoirs publics après des années de progression très lente. A la suite des années d'euphorie culturelle (1981-1984), les premiers signes d'un changement de politique générale dans un contexte de rigueur budgétaire ont eu rapidement raison de l'enthousiasme innocent.

Les années 1985-1989 ont été les années de préparation d'une vaste réflexion : interrogations sur les Grands Travaux ; discussion autour des fêtes du Bicentenaire de la Révolution ; fondation par Jack Ralite en 1987

1. Titre du livre de Philippe Urfalino (La Documentation française, 1996, 361 p.)

2. Titre du livre de Marc Fumaroli (Editions de Fallois, 1991, 305 p.)

3. Cette étude visant essentiellement à comprendre la situation actuelle (à la lumière inévitablement de l'Histoire), pour les périodes antérieures à 1981, le lecteur se reportera évidemment à l'histoire de la décentralisation théâtrale sous la direction de Robert Abirached publiée chez Actes Sud-Papiers.

des Etats Généraux de la Culture ; programme européen d'évaluation de la politique culturelle de la France et réactions que ce rapport suscite ; prise de position de certains artistes, comme Ariane Mnouchkine ou Jean Jourdhueil, à l'encontre de la politique des pouvoirs publics et des rapports que celle-ci induit ; fondation en 1988 de L'Observatoire des politiques culturelles dirigé par René Rizzardo et actuellement présidé par Robert Abirached qui fut Directeur du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture de 1981 à 1988.

Les années 1990-1996, ensuite, ont été celles de la remise en cause des relations entre l'art et les pouvoirs publics et la dénonciation d'une culture de consommation dirigée par l'ingénierie et le marketing : colloque « L'Artiste, le Prince : pouvoirs publics et création » dirigé par Emmanuel Wallon (Grenoble, 6-7 décembre 1989 et publication des Actes en 1991) ; publication de nombreux ouvrages sur la politique culturelle comme L'Etat et la culture de Rémi Caron (1989), Libre culture de Jacques Rigaud (1990), La décentralisation culturelle de René Rizzardo (1991, rapport de 1990), L'Etat culturel de Marc Fumaroli (1991), La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu de Jean Caune (1992), L'Aménagement culturel du territoire de Bernard Latarjet (1992), Le Théâtre et le Prince de Robert Abirached (1992), Le Théâtre en l'état de Raymonde Temkine (1992), La Comédie de la culture de Michel Schneider (1993), L'Exception culturelle de Jacques Rigaud (1995), Politique culturelle et décentralisation de Pierre Moulinier (1995), L'Invention de la politique culturelle de Philippe Urfalino (1996). Cette période cherche en somme à écrire l'histoire des politiques culturelles pour mieux comprendre les enjeux actuels d'une refondation de ces questions. C'est ainsi qu'il faut percevoir les multiples recherches qui, au sein des universités et du ministère de la Culture, sont lancées dans ces années-là. Le programme de recherche « Théâtre, politique, société » du laboratoire de Robert Abirached à l'université Paris X-Nanterre est en ce sens emblématique. Reconnu comme équipe d'accueil en 1990-1991, ce laboratoire publie des travaux sous le titre La Décentralisation théâtrale (4 tomes : 1992, 1993, 1994, 1995) qui permettent de saisir un mouvement, de revenir avec précision sur les événements encore récents mais déjà mythifiés et d'éclairer ainsi l'actualité du feu des actes et des discours fondateurs. Enfin, la fin de cette première période des années quatre-vingt-dix a été marquée par des mouvements revendicatifs forts au sein des partenaires de la création théâtrales, plus forts en tous cas qu'ils ne l'avaient jamais été depuis 1981 : constitution de la FédérCies, prises de positions du SYNDEAC dirigé par Christian Schiaretti... Il faudrait ajouter également que pendant toute cette période, sont publiés dans la presse spécialisée de plus en plus d'articles dénonçant les dérives du service public et cherchant à redéfinir les impératifs d'une politique culturelle (voir la revue Commentaires en 1990 (n°48 à 50) sur « La Politique culturelle de la France » par exemple).

Sans doute 1997 et 1998 marqueront-elles un changement : elles voudraient être le temps de l'action. La publication du rapport Rigaud commandé par le ministre de la Culture Philippe Douste-Blazy, intitulé Pour une refondation de la politique culturelle est publié en octobre 1996. Diverses initiatives prises çà et là par les professionnels du théâtre engagent un mouvement de réflexion qui tend à passer du réseau informel à une organisation progressivement structurée. Un tel développement de cellules de réflexion signale la volonté, chez les artistes, de construire un projet politique capable de répondre à ce qu'ils jugent comme une aphasie et une paralysie de la réflexion des pouvoirs publics. Ce premier mouvement de concertation a provoqué et provoque les premiers débats publics : rencontres du Quartz de Brest des 1^{er} et 2 novembre 1997, celles de Saint-Etienne du 16 décembre

1997 et celles de Nanterre prévues en janvier 1998. Les nominations d'Eric Lacascade à la Comédie de Caen en 1997 et de Stanislas Nordey au TGP-Saint-Denis pour le 3 janvier 1998 (avec l'annonce d'une politique d'établissement résolument novatrice) ont été également des signes assez forts d'une volonté de donner prise à une nouvelle définition des besoins et des aspirations du service public de la culture. Si les premiers mois du ministère de Catherine Trautmann paraissaient léthargiques et budgétairement catastrophiques, la nomination de Dominique Wallon à la tête de la Direction du Théâtre et des Spectacles et les missions qui lui ont été confiées, annoncent les débuts d'un vaste chantier de réformes. En effet, Dominique Wallon est chargé d'une réorganisation de l'organigramme du ministère fondée notamment sur la fusion de la Direction du Théâtre et de la Direction de la musique et de la danse pour créer une grande Direction des arts du spectacle vivant (suivant l'avis du Rapport Rigaud), et de la définition d'une charte du service public. Cette nomination et ses missions surviennent à un moment clé de l'histoire du ministère de la Culture puisque celui-ci achève la déconcentration de ses crédits, mouvement qui affectera inévitablement les rapports entre les artistes et les pouvoirs publics, alors que depuis longtemps, les communes, départements et régions jouent un rôle primordial dans la gestion des affaires culturelles du pays.

Par ailleurs, depuis 1996, une attention accrue portée en direction des nouvelles pratiques artistiques permet de penser que l'institutionnalisation sonne la fin de son âge d'or, et que, pour des raisons diverses, chacun, des communes à l'Etat, se tourne avec un peu moins de condescendance vers ceux qui depuis une dizaine d'années au moins, tirent la sonnette d'alarme en dénonçant une confiscation de la culture institutionnelle par une élite sociale et en appelant à un rapprochement entre les pratiques artistiques et la population.

Tous ces éléments récents doivent être perçus comme une étape décisive d'une relégitimation de l'engagement des pouvoirs publics et du travail accompli par les artistes. L'urgence d'une nécessaire concrétisation de cette réflexion menée depuis plus d'une dizaine d'années apparaît de plus en plus clairement et cherche à se traduire par la valorisation croissante de nouvelles pratiques et de nouveaux projets.

S'il n'est pas possible ici, dans un tel contexte de débat brûlant, de reprendre pas à pas l'histoire de la critique des politiques culturelles, il est en revanche une ambition simple qui répond aux besoins d'une analyse des interactions à l'œuvre au sein du réseau de la création théâtrale : définir ce que peuvent être les fonctions des pouvoirs publics à la lumière des grands textes fondateurs et dresser le bilan de l'action engagée depuis cinquante ans en regard des projets dessinés. Le décalage entre le bilan et les projets devra ensuite être expliqué par les contraintes avec lesquelles les pouvoirs publics doivent compter. Il ne faudra pas pour autant faire l'économie d'une réflexion sur les rapports entre le pouvoir central et les pouvoirs décentralisés qui, à Paris comme en province, subissent deux pressions essentielles pour comprendre la situation du politique : la pression électorale et la pression médiatique.

4.2.1. au service de l'artiste et du public : les missions du service public

D'un strict point de vue théorique, avant de comprendre comment historiquement ces notions ont été introduites, il est utile de s'interroger sur ce que peuvent être les fonctions des pouvoirs publics dans la sphère théâtrale.

Si l'idée que l'organisation juridique du cadre de création (autorisations légales de donner des représentations publiques et contrôle de la sécurité des lieux publics, fiscalisation des dépenses et des recettes de ce secteur d'activités, application du droit du travail et des droits de la propriété intellectuelle) paraît indéniablement du ressort de l'Etat, l'idée en revanche que les pouvoirs publics organisent l'activité théâtrale est moins évidente.

Pourtant, depuis les analyses de Baumol qui ont permis d'explicitier scientifiquement la situation du spectacle vivant, il est incontestable que les pouvoirs publics sont placés, face au théâtre, devant une alternative. Soit laisser se produire le phénomène de déficit structurel et les bouleversements qu'il entraîne dans la production d'une part et dans l'accessibilité d'autre part, soit intervenir pour neutraliser les effets d'un tel contexte économique.

Si la loi de Baumol s'énonce à la fin des années soixante, ces effets se font sentir depuis plusieurs dizaines d'années. Même si ce n'est qu'à cette époque que la situation à Broadway inquiète la Fondation Ford, le mouvement n'a fait là qu'atteindre son paroxysme. Le mal couvait depuis longtemps déjà et, en France, l'embourgeoisement du théâtre était devenu, au début du siècle, un fait incontournable.

Au cas où les pouvoirs publics décident d'intervenir, quelle peut être leur ambition ? Quel peut être le projet strictement politique qui peut présider à une intervention des pouvoirs publics ? Voilà les questions apparemment simples auxquelles, avant tout procès, il faut se tenir. Sur ce terrain en réalité complexe et délicat, où chacun croit détenir la vérité, les experts les plus savants ne manquant cependant pas de se contredire, il est sage de suivre le précepte de Robert Abirached :

« Pour qui veut tâcher d'y voir clair dans la situation du théâtre aujourd'hui, il me paraît indispensable, en effet, de renoncer d'entrée aux réquisitoires moraux, prononcés au nom des pères fondateurs, aux vibrants discours adressés à l'Etat ou par lui-même prodigués, aux polémiques rageuses ou aux grands sentiments. On est parfaitement fondé, en revanche, à demander aux collectivités publiques de se prononcer sur ce qui justifie leur intervention en faveur de la culture et, plus précisément, du théâtre, compte tenu des changements advenus et dans la mesure où elles ne s'y sont guère opposées. »¹

4.2.1.1. accessibilité matérielle

Le premier objectif d'une politique culturelle serait de faciliter l'accessibilité matérielle du théâtre à une large part de la population. Considérant que l'esthétique théâtrale est une forme de pensée utile à la vie de la cité, le politique peut en effet estimer qu'il est important pour la santé de la démocratie que chacun puisse assister à des représentations théâtrales.

¹ . Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Plon, 1992, p.42

Les Grecs de la démocratie esclavagiste athénienne ne pensaient pas autre chose lorsqu'ils rendirent les fêtes théâtrales obligatoires en allant jusqu'à payer certains spectateurs pour qu'ils éprouvent, avec l'ensemble des citoyens, la catharsis.

Pour d'autres raisons, il est possible, dans un projet politique, de concevoir le théâtre comme l'un des poumons de la réflexion sociale, comme l'une des activités essentielles au dynamisme de la communauté. Devant la différence de revenus des citoyens, il est alors important de préserver des tarifs d'entrée abordables et des conditions d'accueil qui ne pénalisent pas les plus démunis. Le premier objectif de la subvention, ce serait donc de permettre d'abaisser le prix des places pour maintenir un niveau d'accès que les règles de l'économie privée ne pourraient assurer. C'est, en ce sens, le spectateur qui est subventionné de telle sorte que le public soit le plus diversifié possible et le plus nombreux possible.

Cette idée pose trois questions quant à ses objectifs : quel peut être le seuil d'accessibilité financière (le tarif d'entrée) du théâtre public ? Quelle doit être la part minimale de la population fréquentant le théâtre ? Jusqu'à quel point la composition du public de théâtre peut-elle être différente de la composition de la société française ?

En d'autres termes, quel résultat le subventionnement du théâtre, s'il entraîne un abaissement du prix des places, doit-il produire ? Si les pouvoirs publics disent vouloir aider le théâtre pour faciliter son accessibilité matérielle, ils doivent y ajouter des critères de résultats permettant une évaluation de la politique sans quoi, le seuil de cette accessibilité ne pourra jamais être clairement déterminé. Puisque l'intervention des pouvoirs publics vise à abaisser le prix des places, ce dernier n'a plus rien à voir avec les lois du marché. Seul le politique peut en décider le niveau. Doit-il être gratuit ? Doit-il coûter un kilo de pain ? Cinq kilos de pain ? Un vingtième du SMIC ? Un quarantième du SMIC ?

4.2.1.2. accessibilité symbolique

La seconde exigence d'une politique culturelle serait d'associer cette accessibilité financière à une accessibilité symbolique. Il ne suffit pas de réduire les tarifs d'entrée pour donner envie à la population de venir au théâtre. L'image même du théâtre est, pour certaines catégories de la population, un handicap soit parce qu'elles considèrent que le théâtre ne leur est pas socialement réservé, soit parce qu'elles considèrent que le théâtre n'est pas intéressant.

Un double travail de suppression de toutes les marques de discriminations sociales et de sensibilisation doit donc accompagner tout programme de subventionnement. L'identité des lieux subventionnés doit apparaître clairement en rompant avec les pratiques du théâtre privé qui, si le subventionnement se justifie, doivent être considérées comme jouant sur une disqualification des catégories sociales les plus basses (à moins que le théâtre privé ne calque éventuellement ces pratiques sur celles du secteur public...).

Là encore se pose le problème des objectifs fixés et de leur évaluation. Quand faut-il considérer que les efforts de sensibilisation sont suffisants ? Quand faut-il estimer que le théâtre n'est plus ostensiblement discriminant ?

4.2.1.3. accessibilité géographique

Troisième fonction des pouvoirs publics : permettre une accessibilité géographique du théâtre pour toute la population. Comme pour l'école, le service public doit garantir une égalité du citoyen devant les services offerts par les collectivités. Une des missions capitales est donc de permettre l'équipement de tout le territoire en veillant à répartir les moyens de création également dans tous ces lieux de création et de diffusion pour une équité de l'offre.

Ce projet qui doit nécessairement être associé aux idées d'accessibilités matérielle et symbolique, ne peut se satisfaire que d'une implantation au plus près de la population. Mais, toute politique culturelle doit à ce sujet également se donner des objectifs précis. Quel doit être l'éloignement maximal (en durée de transport) entre le citoyen et le théâtre ? S'agit-il de cinq minutes ? d'une demi-heure ? de deux heures ? de six heures ?...

4.2.1.4. exigence artistique

La quatrième mission n'est pas des moindres. Toute politique culturelle ne peut se développer que si elle a pensé en amont les questions de la qualité artistique, de la diversité des formes et de la vitalité de la création. Si les trois premières fonctions sont directement dirigées vers le public (en contraignant l'offre des artistes), celle-ci concerne plus directement les artistes. Il s'agit de stimuler la création dans le sens d'une recherche de contrastes et de qualité.

L'exigence artistique commandée par les pouvoirs publics peut s'étendre tant au répertoire (et à l'écriture contemporaine comme à l'édition) qu'aux pratiques scéniques et à leur inscription dans la cité. L'idée directrice étant qu'il existe une échelle de valeurs dans la création et qu'une œuvre n'en vaut pas nécessairement une autre. Il est logique de penser que le théâtre public doit se légitimer par un engagement vers d'autres voies de création que celles que la gestion du théâtre privé entraîne. Réagir contre l'embourgeoisement du théâtre - seule justification véritable à une intervention des pouvoirs publics - présuppose également qu'il existe plusieurs formes hiérarchisées de théâtres. Une telle politique doit également admettre que des lieux de recherche moins directement orientés vers le public sont utiles pour penser le renouvellement des formes.

Là encore les questions se bousculent quant aux objectifs. Quelle part doit être réservée à la création de textes contemporains ? De quelle quantité globale de créations doit se satisfaire un pays comme la France ? Quels critères de sélection artistiques déterminent les jugements à l'égard tant de l'écriture que des formes scéniques encouragées ? Quelle part les activités de recherche peuvent-elles prendre par rapport aux activités de diffusion large ?

4.2.1.5. éducation et formation

Cinquième point essentiel d'une politique culturelle qui n'est que la conséquence des quatre premiers : pour permettre l'émergence d'un théâtre public soucieux de faire partager ses créations au plus grand nombre et de produire des œuvres de qualité, il est nécessaire de concevoir un système d'éducation du public et de formation des artistes.

Un tel système doit reposer tant sur l'enseignement scolaire que sur les structures de création et de diffusion elles-mêmes qui, à travers leurs actions de sensibilisation peuvent, à leur mesure, participer à l'éducation du public (scolaire et non scolaire, pouvoirs publics, médias) et à la formation des artistes de la scène.

Voilà en cinq points forgée la définition d'une politique culturelle en direction du théâtre dont l'objectif ultime serait la constitution d'un service public tel que le définissent les juristes. Robert Abirached, dans un article synthétique sur le théâtre service public, se réfère à celle-ci :

« Un organisme ou un ensemble d'organismes créés pour assurer la satisfaction d'un besoin d'intérêt général, qui se manifeste dans la vie sociale et dont l'importance est assez grande pour justifier son exercice direct par une collectivité publique ou sa mise sous le contrôle d'une telle collectivité. »¹

La mission d'un service public procède donc d'une volonté politique de décider qu'une activité est utile à la cité. Ce n'est qu'après avoir formulé cette résolution que les pouvoirs publics doivent envisager des modalités d'application de cette mission. Pour le cas du théâtre, les pouvoirs publics ne peuvent évidemment assurer seuls l'accomplissement des objectifs de création et des actions qui l'accompagnent. Ils doivent s'associer à des agents tiers, chargés de faire fonctionner ce service public. En l'occurrence, les collectivités ne peuvent se passer du talent des artistes. Elles sont donc dans l'obligation de déléguer le service à des personnalités responsables de l'utilisation de l'argent public et de la gestion des outils dédiés aux missions de création, de sensibilisation et de formation. Et cela, quelles que soient les modalités élaborées pour répondre aux exigences du service.

Toute la difficulté pour les pouvoirs publics est alors de parvenir à entretenir des relations avec les artistes qui préservent liberté de création et accomplissement des objectifs.

4.2.1.6. exigence gestionnaire

La sixième fonction d'une politique culturelle est alors de penser cette relation délicate en posant contractuellement les termes de la collaboration et en imposant une exigence gestionnaire qui prévaut dans tous les usages de l'argent public.

Ces six fonctions constituent les principes de base d'une mission de service public : accessibilités matérielle, symbolique et financière, exigences artistique et gestionnaire, organisation de l'éducation et de la formation. En tentant d'appliquer ce programme depuis cinquante ans, les autorités successives, dans leur diversité d'engagement et de conception, ont influencé considérablement le réseau de la création théâtrale (voir fig.21 page suivante). Il reste à dresser le bilan de l'émergence et de l'aménagement de cet office public fondamentalement conçu pour être au service du public et des artistes.

¹ Robert Abirached, « Le Théâtre, service public : les avatars d'une notion » in Les Pouvoirs du théâtre : essais pour Bernard Dort, 1994, p.24

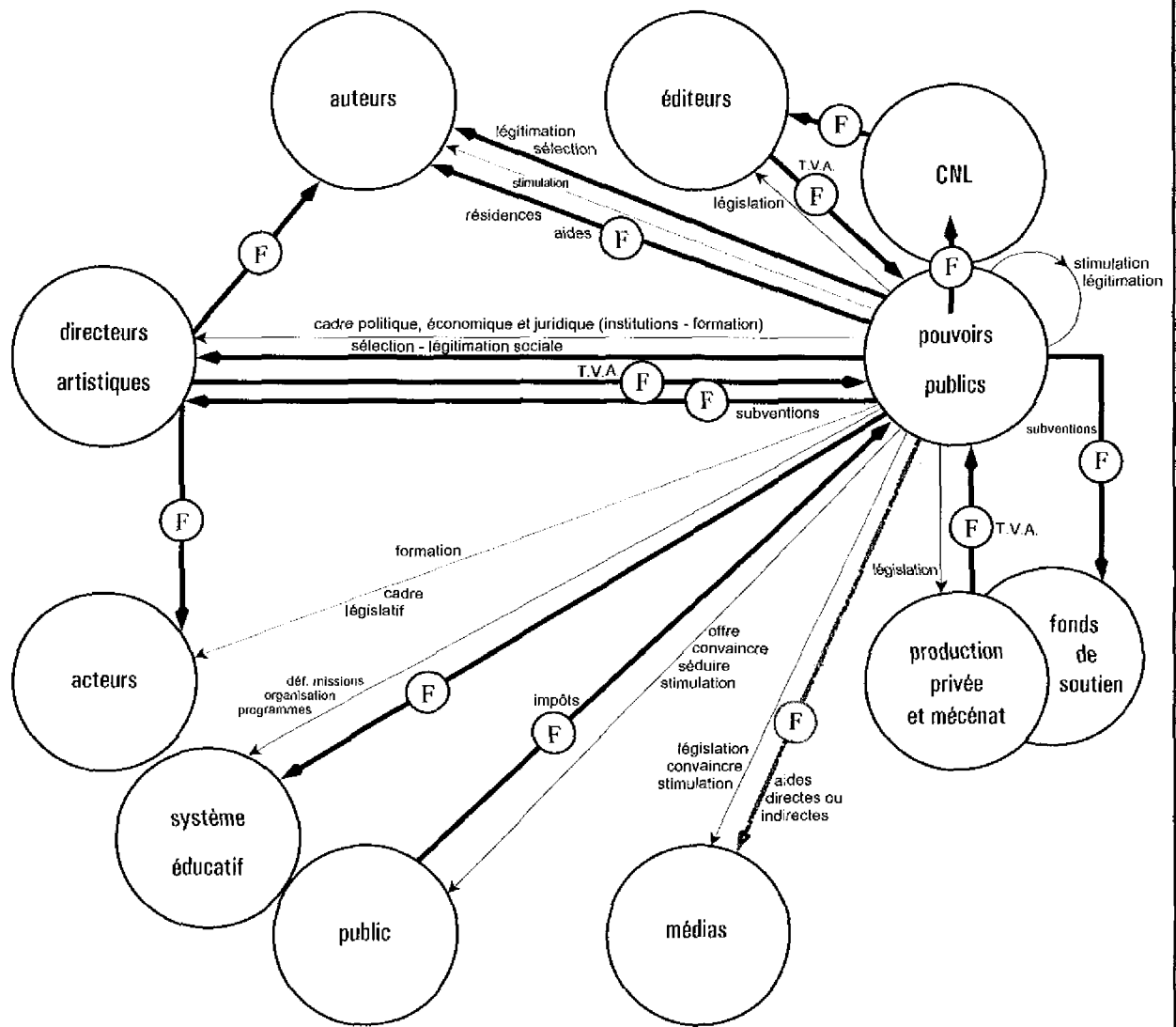


fig. 21 les fonctions des pouvoirs publics

Les Partisanes de la Création théâtrale - Approche théorique

4.2.2. fonctionnement du service public

Comme il a déjà été indiqué, le service public au théâtre est aujourd'hui doté de nombreux instruments qui résultent d'une histoire commencée au lendemain de la seconde guerre mondiale. Une histoire qui a pris le nom de décentralisation théâtrale puisqu'elle se fixa pour premier objectif d'implanter des équipes de création ailleurs que dans la capitale qui jusqu'à cette époque phagocytait le territoire national. Cette instrumentation est d'autant plus complexe qu'elle est évolutive et financée par toutes les collectivités publiques de l'Etat jusqu'aux communes en passant par les régions et les départements.

En préambule, il faut noter immédiatement qu'aujourd'hui en France, le financement de la culture se fait pour moitié via l'Etat (36,4 milliards de francs en 1993) et pour l'autre moitié via les collectivités territoriales (36,9 milliards de francs en 1993) (voir en annexes p.2-65). Ce rééquilibrage fait suite à une situation assez différente en 1990 où l'Etat ne comptait plus que pour 38,2% (voir en annexes p.2-63).

Du côté des collectivités, ce sont les communes qui offrent la plus grande part du financement avec 40,9% du total du budget culturel de la nation, tandis que les départements se contentent de 7,4% et les régions de 2%. Quant à l'Etat, le ministère de la Culture avec un budget de 14,5 milliards en 1993 ne représentait que 19,8% du total alors que les autres ministères totalisaient 27,4% (2,5% restant aux comptes spéciaux). (Voir en annexes p.2-65)

L'engagement de l'Etat dans le domaine culturel est en effet dispersé entre plusieurs ministères (Education nationale, Relations étrangères, Universités, Urbanisme et logement, Défense, Jeunesse et sport, Culture... et Secrétariat Général du gouvernement), le ministère de la Culture n'entrant en 1993 que pour 40% dans le financement étatique de la culture (voir en annexes p.2-67). A l'intérieur du ministère de la Culture, si les spectacles (théâtre, musique, danse) comptent pour 25 à 30% (voir en annexes p.2-73), il existe une Direction du Théâtre et des Spectacles spécifique dotée environ de 10% des crédits du ministère. Par ailleurs des Directions Régionales des Affaires Culturelles gèrent les fonds déconcentrés du ministère de la Culture. Les DRAC recevant une partie des fonds alloués à chaque Direction ont acquis un pouvoir de décision régionale qu'elles exercent indépendamment du pouvoir central.

La DTS octroie l'essentiel des crédits de l'organisation du service public d'Etat. Ce service est organisé en diverses catégories plus ou moins subventionnées et différemment missionnées. Même si leur recensement a déjà été proposé précédemment, il est à présent nécessaire d'en rappeler les grandes lignes. Il existe ainsi des institutions d'Etat (cinq Théâtres Nationaux) qui ont le statut d'établissements publics et d'autres structures révocables, dont quelques-unes, par leur importance, sont parfois abusivement appelées institutions alors que leur pérennité n'est absolument pas assurée et que leurs directeurs, contrairement à ceux des Théâtres Nationaux ne sont pas nommés par le Président de la République sur proposition du Premier ministre en conseil des ministres. Ces autres structures sont divisées en Centres Dramatiques Nationaux (à l'intérieur desquels se loge la sous-catégorie des Théâtres Nationaux de Région), Centres Dramatique Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse, Centres Dramatiques régionaux, Scènes nationales et Théâtres missionnés. Tous ces établissements reçoivent des subventions de l'Etat et de collectivités locales (selon le cas commune et/ou département et/ou région). Par ailleurs, les mêmes partenaires subvention-

nent également des compagnies dramatiques selon trois catégories : les compagnies conventionnées (A1) qui bénéficient d'un conventionnement d'une durée de trois ans, les compagnies à l'aide annuelle (A2) qui voient leur subvention réévaluée chaque année et les compagnies subventionnées au projet (A3) qui ne peuvent compter que sur des aides ponctuelles. L'ensemble de ces trois catégories définit une échelle qu'il s'agit de grimper progressivement. Par ailleurs l'Etat accorde également des subventions dites aides au lieu qui soutiennent des lieux de théâtre autres que les structures précédemment citées. Il peut arriver indépendamment que des compagnies soient implantées dans ces lieux. Il existe également des subventions à la diffusion distribuées à des organismes chargés par les collectivités locales de faciliter la circulation des œuvres. Enfin, l'Etat s'engage à soutenir des festivals qui ont la particularité de ne proposer des activités qu'une courte partie de l'année mais en concentrant la programmation.

D'autre part, l'Etat finance également des organismes de formation (conservatoires, écoles...), d'information (le Centre national du théâtre...) et de recherche (l'Académie expérimentale des théâtres...) et divers établissements vouant tout ou partie de leur activité au théâtre (Centre français du théâtre, etc.).

Les collectivités locales, qui ne disposent de prérogatives en la matière que depuis les lois de décentralisation de 1982 et 1983, ont développé également des aides qui viennent compléter celles de l'Etat dans le cas des structures précédemment citées (excepté les Théâtres Nationaux) ou qui en financent d'autres : compagnies, lieux, aides à la diffusion, festivals. Même s'il est très difficile de faire le compte de tout ce financement, il apparaissait en 1990 que les régions consacraient 9,3% de leurs dépenses culturelles (1,2 milliards en 1990 et 1,5 milliards en 1993) pour le théâtre (voir en annexes p.2-82) tandis que les départements ne lui en offraient que 3,7% de l'ensemble de leurs dépenses culturelles (4 milliards de francs en 1990 et 5,4 milliards en 1993) (voir en annexes p.2-85). Mais, contrairement à l'Etat qui ne consacre que moins de 1% de son budget au ministère de la Culture, les 5,4 milliards de francs des départements représentent 2,5% de leurs crédits totaux. « Pendant que l'Etat, de 1980 à 1990, double son budget, les collectivités le triplent »¹ note René Rizzardo. Les grandes villes réservaient quant à elles en 1990, suivant leur taille, de 7,7% à 14% de leur budget pour la culture (voir en annexes p.2-89). Le théâtre comptant, à l'intérieur de cette dotation culturelle, pour, en moyenne, 3,7% (les villes centres étant concernées à plus de 70%) (voir en annexes p.2-91).

Tout cet argent est donc utilisé pour faire fonctionner ce qui se voudrait un service public, c'est-à-dire un service qui réponde aux six exigences indispensables à toute politique culturelle. Point par point, il convient d'examiner son application.

Globalement, et dans chacun des six domaines recensés, il n'est absolument pas possible de parler de service public aujourd'hui. Aucune des conditions n'est actuellement remplie et, malgré les progrès gigantesques accomplis en cinquante ans, les insuffisances de la décentralisation sont patentes sans être irréversibles.

Dans le concert de commentaires précédemment cités, trois analystes se sont penchés plus particulièrement sur le cas du théâtre et méritent une attention soutenue. Trois spécialistes qui, parmi d'autres, ont fait le bilan

¹ Entretien avec René Rizzardo in Jean-Michel Djian, *La Politique culturelle*, Le Monde éditions/Marabout (Le Monde poche), 1996, p.106

récent de l'engagement public : Robert Abirached, ancien Directeur du Théâtre et des Spectacles de 1981 à 1988, dans son ouvrage Le Théâtre et le Prince¹ (et dans quelques articles), Denis Carot, ancien administrateur du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers et du Théâtre National de la Colline, dans un article en deux volets intitulé « Quand l'Etat oublie son rôle »² et plus récemment Pierre-Etienne Heymann, metteur en scène, directeur de compagnie et ancien directeur du Théâtre du Peuple de Bussang et de la Rose des Vents, scène nationale de Villeneuve-d'Ascq, qui a publié un réquisitoire magistral au titre également sans ambiguïté : « Le Théâtre public saisi par le libéralisme »³. Si d'autres prises de parole (Michel Deutsch, Christian Schiaretti, Jacques Livchine...) doivent également être convoquées dans cette réflexion, ces trois analyses ont la particularité de s'attaquer dans le détail *et* globalement à la question de la politique culturelle dans le domaine théâtral. Elles forgent à elles seules une analyse extrêmement solide de la situation et il est difficile de ne pas se contenter dans un premier temps de reprendre en partie leurs argumentations.

4.2.2.1 la confiscation de l'élite

Sans revenir sur les observations formulées dans la partie consacrée au public, il est incontestable que la décentralisation n'a pas encore réussi à ouvrir les portes des théâtres à tous ceux qui voudraient y entrer d'une part et à tous ceux qui s'en désintéressent d'autre part.

Ce constat d'échec ne manque pas de poser des questions alors que la démocratisation était l'un des premiers enjeux de la décentralisation. En fait, progressivement, l'idée que le théâtre pouvait devenir un art populaire a progressivement reculé, l'utopie cédant le pas devant le pragmatisme imposé par la faiblesse des résultats. Ce que Robert Abirached constate dans l'évolution de la rédaction du contrat-type de décentralisation :

« La première version de ce document, en usage jusqu'en 1982, définissait dans son préambule, dans les termes suivants, la mission de service public impartie aux signataires : « Cette mission vise à étendre la présence du théâtre dans chacune des villes et des régions concernées, sans oublier les campagnes, les petites agglomérations et les quartiers périphériques, où existe souvent un public peu impliqué par l'art et le développement culturel, tels que le monde du travail et les milieux sociaux défavorisés. » Si vingt ans plus tard, ce contrat garde son actualité, il est assez irréaliste d'imaginer qu'il puisse être rempli par des structures peu ou prou institutionnelles : le volontarisme de l'Etat, exprimé en ces termes, n'avait déjà plus de prise sur les faits au début des années soixante-dix, au moment où s'organisait la première relève dans le théâtre public, sans oublier que ses fondateurs eux-mêmes n'avaient que partiellement réussi à appliquer un tel programme. Aussi s'est-on attaché en 1982, dans la nouvelle rédaction du cahier des charges, à prendre en compte la réalité de l'activité théâtrale pour cerner les contours possibles d'une mission d'intérêt général et, toute considération sociale mise à part, pour privilégier le programme artistique du directeur désigné, étant entendu qu'il rechercherait « notamment l'audience d'un vaste public et la conquête de nouveaux spectateurs » : c'était prendre acte de la fin de certaines ambitions, en s'alignant du même coup sur une définition minimale du service public, telle qu'elle est en usage dans les théâtres nationaux. L'achèvement du chantier de la décentralisation aboutissait donc ainsi à sa nécessaire banalisation, tout simplement imposée par les faits. »⁴

1. Robert Abirached, Le Théâtre et le Prince : 1981-1991, Plon, 1992, 206 p.

2. Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du service public », Du théâtre (la revue), n°1, juillet 1993, p.61 à 78 et n°2, octobre 1993, p.41 à 64

3. Pierre-Etienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme », Théâtre/Public, n°134, mars-avril 1997, p.60 à 72

4. Robert Abirached, Le Théâtre et le Prince : 1981-1991, Plon, 1992, p.127

Conformément au schéma avancé précédemment, les directeurs de structures publiques se sont orientés vers le développement de stratégies tournées vers les médias, les pouvoirs publics et les autres directeurs plutôt que vers le public. Alors que l'action culturelle était reléguée au rang d'action sociale incompatible avec les ambitions d'un art libre, et réservée aux "animateurs socio-culturels", le travail de sensibilisation et de recherche de publics nouveaux s'est peu à peu étioilé.

« Les prétendants à la subvention, en l'absence d'incitations compensatoires, sont assez naturellement conduits à mettre en place une politique de séduction des tutelles, qui peut éventuellement être menée au détriment d'une véritable politique de public axée sur le long terme. »¹

Les exigences de la médiatisation (prestige, événements exceptionnels, vedettariat) ont détourné les agents du service public de leur mission en faveur de la population. En renonçant à faire confiance au public, les directeurs ont accepté de solliciter leurs partenaires du réseau au coup par coup.

« C'est aussi la spirale du temps qui s'accélère : on privilégie la gestion à court terme aux dépens d'une réflexion sur le long terme. Or, une succession d'opérations prestigieuses ne permet nullement de fidéliser un public qui fera cruellement défaut lorsque seront présentées des pièces moins attractives, même s'il est vrai qu'un "grand" spectacle de renom peut servir d'appel dans un abonnement. »²

Ce constat de Denis Carot, Robert Abirached l'avait déjà fait en 1992 en dénonçant le nombrilisme des artistes plus préoccupés par leur carrière et un questionnement esthétique qui se passe désormais de la nature du public.

« Le comportement des artistes de la scène, trop souvent repliés sur eux-mêmes et sur la réalisation de leur œuvre coûte que coûte, n'aidait pas spécialement à ébranler la hiérarchie établie entre les arts par les milieux qui donnaient le ton, malgré de loin en loin, quelques retentissantes créations dont les médias faisaient la promotion. »³

Et il ajoute plus loin :

« Le théâtre public, de son côté, s'est laissé porter par les aires du vent, sans états d'âmes exagérés. Il l'a fait à sa manière, paradoxalement plus élitiste que populaire, en cherchant moins à plaire au plus grand nombre qu'au cercle des spectateurs avertis, au demeurant formés en son sein. »⁴

Pierre-Etienne Heymann, considérant lui aussi que le théâtre public s'est dispensé de démocratiser son art, voit dans la politique actuelle des tarifs, le signe manifeste d'un désengagement des établissements de leurs fonctions. C'est selon lui la conséquence de l'emprise de l'idéologie libérale sur un secteur qui devait essentiellement son existence à la nécessaire utilité sociale de couper court à la transformation progressive du théâtre en objet de luxe. Alors que les subventions devaient empêcher le prix d'entrée de se calquer sur les coûts de production, elles ne font aujourd'hui que cautionner un système gangrené par le réalisme économique.

« Comme dans la plupart des services publics, on s'est converti à la politique dite de "vérité des prix", qui consiste à se rapprocher du prix de revient de la prestation, ce qui bien évidemment dissuade les usagers les moins fortunés. Les Scènes Nationales pratiquent le plus souvent cette politique, en modulant le prix des places en fonction

-
1. Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.76
 2. Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°2, octobre 1993, p.45
 3. Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Plon, 1992, p.18
 4. Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Plon, 1992, p.41

du prix auquel elles achètent le spectacle : une place d'opéra, ou de variétés, coûte plus cher qu'une place de théâtre. La hiérarchie du spectacle-marchandise est reproduite - non pas la hiérarchie des prix de revient réels des spectacles au niveau de la production, mais l'échelle des prix de vente à la distribution. Ces prix de vente sont liés aux mécanismes de l'offre et de la demande : Jacques Higelin vaut plus cher que Michel Vinaver, et risque d'en conclure que Higelin est un produit de meilleure qualité que Vinaver. En renonçant au tarif unique qui ne privilégiait pas les usagers aisés, les théâtres s'alignent sur les lois du marché. Il n'est plus question d'un *droit égal* pour tous quelles que soient les ressources. »¹

L'ambition politique en matière d'accessibilité financière et symbolique a cédé devant les exigences gestionnaires. En abandonnant l'idée d'une démocratisation de l'art théâtral, les pouvoirs publics qui n'ont rien fait ou si peu (pour maintenir les quotas de recettes propres, les directeurs ont préféré augmenter les prix) pour obliger les directeurs de théâtre à aller au devant de la population, sont entrés dans l'ère du commerce public. Ils se sont faits les complices d'une confiscation de l'argent public par une élite suffisante pour assurer le fonctionnement apparemment sain d'un marché devenu le marché culturel.

Peut-être des initiatives comme celle de Stanislas Nordey, fixant autoritairement le prix des places à 50 F, sauront-elles redonner sa place à la politique dans une sphère théâtrale où la projection de la cité s'est réduite à l'entretien des médiocres acquis.

4.2.2.2. inégalités territoriales

Non contents d'observer la stagnation de l'accessibilité financière à un niveau insuffisant, les pouvoirs publics ont accepté, contrairement aux termes des contrats de décentralisation, que les CDN et les scènes nationales se contentent de créer et de diffuser des spectacles dans l'enceinte respectable de leurs bastions. Tout ce qui avait fondé l'idée d'un rayonnement de chaque structure dans sa région d'implantation a peu à peu été oublié, là aussi, au nom d'un réalisme gestionnaire qui contredit pourtant les fondements de l'existence d'un service public. Alors que les CDN et les scènes nationales majoritairement implantés dans de grandes agglomérations ne font que s'ajouter aux autres équipements ou aux lieux de compagnie, le territoire rural ou moyennement peuplé a été totalement délaissé.

« Ainsi les CDN de province ont renoncé, à partir des années 70, aux tournées "tréteaux", qui amenaient le théâtre dans les petites villes et les villages. On a préféré concentrer l'activité dans les agglomérations importantes (parfois dans la seule ville-siège), celles qui disposaient d'une salle bien équipée techniquement. Ce "redéploiement" a été justifié par des arguments à la fois d'ordre artistique (le souci de présenter des spectacles plus élaborés sur le plan du décor et des lumières), et d'ordre sociologique (le développement concomitant de la télévision et de l'automobile rendait caducs les circuits "tréteaux"). Tout un secteur de la population a donc été délaissé, pour des raisons en réalité économiques (ces tournées n'étaient pas "rentables") et surtout politiques : à l'opposé de ce qu'affirmait Vilar, l'*art* était devenu prioritaire, au lieu du *public prolétaire* ; et il est plus difficile de faire de l'art dans une salle des fêtes que dans un théâtre équipé. Paradoxalement, à partir des années 80, les collectivités locales ont dans maintes régions mis en chantier d'ambitieux programmes de construction ou de rénovation de salles dans les villes moyennes. Mais le pli était pris : les CDN n'ont que rarement redémarré une action profondément décentralisatrice. Ce sont de jeunes compagnies, sans grands moyens, qui se sont attelées, souvent avec succès, à cette tâche. »²

1 . Pierre-Étienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.63

2 . Pierre-Étienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.63

Ce renoncement des structures publiques à veiller à l'égalité de la répartition de l'offre n'est en fait qu'une conséquence - ou une imitation légitimée - de l'attitude même des pouvoirs publics qui, malgré une augmentation considérable des moyens alloués au théâtre, n'ont fait qu'accroître les inégalités territoriales sans apparemment paraître choqués de cette situation scandaleuse.

Si la République est fondée en partie sur la vertu de l'égalité, que penser d'un pouvoir républicain qui, à défaut d'égalité, n'a rien fait pour imposer ne serait-ce qu'un peu d'équité dans la distribution territoriale de l'argent public ? Si l'Etat républicain pose qu'un citoyen en vaut un autre en droit, l'Etat culturel se satisfait du déséquilibre énorme qui caractérise la cartographie des aides.

Dans une étude statistique des subventions 1996 de la DTS et des DRAC spécialement réalisée pour cette thèse (voir en annexes p.2-144 à 2-174), cette disproportion géographique apparaît clairement. Chaque subvention de fonctionnement a été classée géographiquement en fonction de son affectation départementale et de sa région d'origine.

Sur le plan régional, alors que la subvention moyenne par habitant est pour la France de 20,22 F, la moyenne des subventions moyennes par habitant des 22 régions n'est plus que de 13,88 F puisqu'une grande disparité caractérise cet ensemble : pendant qu'un habitant d'Ile-de-France reçoit 55,77 F pour le théâtre, et qu'un Alsacien reçoit 35,98 F, un Aquitain ne bénéficie que de 5,32 F ! La fourchette va donc de 1 à 10 : la DTS et la DRAC distribuent 10 fois plus de subventions de fonctionnement pour un habitant de l'Ile-de-France que pour un Aquitain. Sans parler de la Corse qui, elle, ne reçoit rien. Alors que la moyenne des régions est de 13,88 F, l'écart-type de la série des 22 moyennes de chaque région est de 11,31 (pour un coefficient de variation de 0,81). En traçant la courbe de concentration correspondant à cette série, il apparaît par exemple qu'à 81,17% de la population ne correspond que 48% de la dotation, qu'à 55,30 % de la population ne correspond que 25,34% des subventions et qu'à 20,39% de la population des régions ne correspond que 6,6% de l'ensemble des subventions de fonctionnement de la DTS et des DRAC. L'indice de concentration obtenu pour les régions est de 0,42.

A une échelle plus fine, l'échelle départementale, la démonstration est encore plus probante. Or, il peut être estimé que l'échelle départementale correspond à la mobilité d'un spectateur potentiel. Difficile de penser qu'un spectateur (en dehors des festivaliers) se déplace ordinairement à plus de 60-80 km à la ronde de son habitation principale... Alors que la subvention moyennes par habitant est donc de 20,22 F, la moyenne des subventions moyennes par habitant de chaque département n'est plus que de 12,50 F. (contre 13,88 F pour les régions). Cette différence est due à la grande dispersion du financement des 95 départements : alors qu'un Parisien reçoit 210,15 F, un habitant de l'Aube reçoit 3 centimes ! (L'Aube abrite pourtant une ville moyenne : Troyes). Quant à l'Yonne et à la Corse, elles ne reçoivent rien... Deux autres départements sont par contre bien pourvus : le Bas-Rhin (49,28 F/hab.) et les Hauts-de-Seine (37,71 F/hab.). Seuls 16 départements (sur 95) affichent une subvention par habitant supérieure à la moyenne, les autres sont tous en-dessous. L'écart-type pour les départements est de 22,69 (contre 11,31 pour les régions). La comparaison avec les régions peut surtout se faire grâce au coefficient de variation (rapport entre l'écart-type et la moyenne). Quand il est de 0,81 pour les régions, il est de 1,82 pour les départements ! Ce qui indique une disparité énorme. Le tracé de la courbe de concentration est à cet égard très instructif. Par exemple, pour 96,2% de la population, ne correspond que 60,48% des subventions,

pour 74,46% de la population que 30,19%, pour 51,49% de la population que 13,87%, pour 20,1% de la population, il n'est octroyé que 1,84% ! L'indice de concentration est évidemment plus fort que celui des régions : 0,61. Il faut rappeler que plus l'indice se rapproche de 0 (concentration nulle, répartition absolument égalitaire), plus la concentration est faible et plus l'indice se rapproche de 1 (concentration maximale), plus la concentration est forte. Alors que l'indice est de 0,42 pour les régions, il passe donc à 0,61 pour les départements. La question serait de savoir quel serait-il à l'échelle des cantons !

Pour tenter de comprendre ce qui détermine cette disparité, deux démarches ont été entreprises. La comparaison de la répartition des subventions par régions et par départements avec la population n'offre aucune corrélation même s'il peut être noté que les départements les plus faiblement peuplés sont ceux, en majorité qui sont les moins bien dotés. La comparaison entre les subventions des départements et la densité de leur population est déjà un peu plus intéressante. Il apparaît clairement qu'en majorité, les départements les moins denses sont les moins subventionnés : l'investissement y est sans doute apparu moins rentable dans la mesure où le bassin de population susceptible d'en profiter était moins important. Résultat, la subvention par habitant y chute ! Une dernière comparaison a été réalisée en rapprochant la subvention par habitant et la population de l'agglomération urbaine ou de la ville la plus importante du département. La corrélation est encore plus évidente : lorsqu'il n'existe pas de ville de plus de 50 000 habitants dans le département, la subvention par habitant y est nettement inférieure aux autres départements. Cela démontre très explicitement ce qui se sait évidemment empiriquement déjà : l'univers urbain, de préférence d'assez grande échelle, a été privilégié par la décentralisation et la disparité sur le territoire à la simple échelle départementale est impressionnante.

Seconde série d'observations : pour connaître l'origine de cette disparité, les différentes catégories de subventions ont été étudiées séparément. Il était possible d'imaginer que l'indice de concentration obtenu (0,61) l'était essentiellement du fait de la distribution des subventions aux compagnies ou aux festivals. En traçant la courbe de concentration des 142 compagnies percevant une subvention de l'Etat d'au moins 300 000 F, l'indice obtenu est exactement de 0,61, le même que celui de l'ensemble des subventions (voir en annexes, p.2-260). Autrement dit l'inégalité de répartition de l'ensemble des subventions est exactement la même que celle des subventions aux 142 premières compagnies. Quant aux festivals, l'indice de concentration est de 0,59 (voir en annexes p.2-249) soit pratiquement le même également.

Il faut en conclure que l'inégalité de répartition des subventions n'est pas due à une catégorie de subventions en particulier mais que pour chaque type de structures subventionnées (CDN et scènes nationales, lieux, compagnies, festivals), se retrouve à peu près la même disparité.

Cette étude statistique prouve si l'en était besoin que l'Etat n'a absolument pas veillé à une égalité de subventionnement sur le territoire, ni même à une équité entre les différentes régions en fonction de leur caractéristique propre. Il faut en déduire que ce ne sont que les circonstances historiques qui ont décidé de l'attribution géographique (centralisme, affinités avec les autorités locales, motivations des relais locaux). L'Etat s'est laissé porter par le hasard plus que par tout autre plan de décentralisation. Que cela ait été le cas au premier âge de ce grand mouvement, soit, mais depuis trente ans, l'affectation géographique n'a manifestement fait qu'aggraver une situation absolument anti-républicaine. Que penserait la population

d'une telle situation en matière d'implantation des établissements d'enseignement ou du circuit de distribution de l'eau, du gaz et de l'électricité ? Manifestement, le service public du théâtre, si ce mot peut encore être conservé, ne s'est jamais fondé sur un respect de l'équité géographique. Il a suivi en cela un centralisme hérité de la monarchie dont le tracé des voies de transport est, en France, un des signes les plus évidents (voir en annexes p.2-138 à 2-140).

Ce développement inégal ne serait pas aussi grave s'il ne reflétait, en fait, le déséquilibre de l'engagement des collectivités locales qui ont plus ou moins favorisé l'installation de structures en partie subventionnées par l'Etat. Si c'est le hasard des affinités qui peut seul justifier de la disparité extrême des aides de l'Etat, la seule explication plausible, en accord avec l'histoire de la décentralisation, c'est que l'Etat a investi là où les collectivités locales acceptaient de participer au financement (c'est évident pour les CDN, les scènes nationales, les compagnies et les festivals). Or, les collectivités locales plus ou moins riches (en fonction de leur population) disposent de moyens variables pour développer les infrastructures culturelles et les aides à la création et à la diffusion. Des priorités territoriales (situation économique, sociale, environnementale) influent nécessairement sur l'engagement des collectivités locales dans le secteur du spectacle vivant. Les collectivités locales, en plus d'une différence de moyens, choisissent des options d'intervention différentes non seulement dans le volume des aides accordées mais aussi dans les objectifs, les critères d'attribution, les rapports entre pouvoirs publics, agents culturels et artistes. Ces différences ont donc historiquement généré des inégalités territoriales très importantes, renforcées par l'intervention de l'Etat qui s'est calquée sur l'engagement des collectivités locales.

Ces inégalités qu'il serait intéressant de faire apparaître en tenant compte de tout le subventionnement local, sont donc un effet conjugué de l'intervention inégalitaire de l'Etat et de celle des collectivités locales, interventions qui fonctionnent en synergie, les inégalités des unes renforçant les inégalités des autres : lorsqu'une collectivité locale refuse de permettre l'implantation d'une structure financée en partie par l'Etat, l'Etat investit ailleurs, accentue les inégalités et le retard pris ne fait que s'accroître dans une boucle infernale. Seul un changement politique majeur aurait pu remettre en cause ce système inégalitariste. Seul l'Etat aurait pu tenter de réguler les disparités en *compensant* les différences régionales. Il a fait exactement l'inverse et si le taux de fréquentation est toujours aussi bas, c'est tout simplement parce qu'une très grande partie des Français n'est pas directement confrontée à la présence du théâtre à proximité de leur habitation.

Quant à la déconcentration des crédits orchestrée par le ministère de la Culture, elle a pour objectif de transférer les responsabilités du ministère (attribution des crédits de la DTS) vers ses antennes délocalisées, les DRAC. Mais cette déconcentration est essentiellement technique et n'interfère absolument pas réellement sur les inégalités territoriales, si ce n'est qu'elle va juste pérenniser une situation dans laquelle la République ne peut se reconnaître, dans laquelle, en tout cas, ne peut se bâtir un service public digne de ce nom.

4.2.2.3. standardisation

Quant à l'exigence artistique et au maintien d'une audace esthétique, il a déjà été indiqué combien la médiatisation et la course à la subvention avaient provoqué une érosion importante des risques pris par les compagnies et les structures de création et de diffusion. Les réflexes de prudence

et de conformisme ont eu tendance à entraîner une standardisation de la production respectant la stratification des moyens alloués. Le choix de chaque objet créé ou diffusé se fixant pour objectif essentiel de correspondre au modèle de sa catégorie (compagnie à l'aide annuelle, compagnie conventionnée, centres culturels, scènes nationales et CDN) en tentant d'imiter autant que possible la catégorie supérieure pour justifier d'une possible ascension.

« Sans qu'on puisse encore parler d'académisme, des esthétiques dominantes émergent : celles qui sont en phase avec l'idéologie libérale. Le marché et ses agents périphériques jouent un rôle de filtre, qui empêche les formes et les idées inadéquates d'accéder au jour, c'est-à-dire d'être proposées à un public. Il n'y a pas de censure en France, et cela fait longtemps que le pouvoir politique a renoncé au ridicule d'interdire des spectacles. Les mailles du filet économique-idéologique sont tout aussi efficaces, et bien plus discrètes. »¹

Il faudrait ajouter que les fondements économiques et politiques de ce filet son essentiellement dus, comme il a été analysé précédemment, à la nécessité de la médiatisation pour concilier l'obligation de séduire les pouvoirs publics, les directeurs diffuseurs-coproducteurs, les médias et un peu le public. Médiatisation entraînant une course à l'événement, au prestige et à l'individualisation de l'aventure théâtrale.

4.2.2.4. gestion

Si le service doit également se bâtir sur une exigence gestionnaire, force est de constater là encore qu'il a largement démérité pour des raisons historiques qui cachent surtout une terrible irresponsabilité des directeurs et de leurs tutelles.

« Les subventions sont des fonds publics. Qui dit "service public" sous-entend donc nécessairement une utilisation rationnelle des deniers de l'Etat. Dans la pratique, cette dimension n'est pas toujours aussi présente qu'on pourrait le souhaiter. Mais, vous rétorquera-t-on, on est dans le domaine de l'art. Comment justifier de l'emploi des fonds ? Et quand bien même cela serait possible, devrait-on pour autant le faire ? De mon point de vue, c'est en partie parce que l'Etat n'a pas voulu répondre clairement à cette question qu'un certain nombre de dérives sont apparues dans le secteur culturel. »²

Denis Carot ajoute dans son article, que la domination de l'administrateur par le directeur artistique a été préjudiciable au moins jusqu'à la fin des années quatre-vingt.

« Il est vrai que dans toutes les institutions, le pouvoir de l'administrateur restait extrêmement limité. La pensée dominante était alors que l'on ne pouvait pas, de toute façon, gérer l'irrationnel, ni brider d'aucune manière l'acte créatif. Ce qui conduisit d'ailleurs, l'argent étant soudain tombé en abondance, à des dérapages à l'ampleur jusque-là inégalée. »³

La première des exigences du service public doit être de gérer l'argent des contribuables avec probité et rigueur. Ne pas endetter, d'abord, la structure. Or, c'est un sport qu'ont pratiqué beaucoup de directeurs sans que cette tendance leur ait été préjudiciable : l'Etat n'a jamais opposé à de tels agissements des moyens coercitifs suffisants. Comme si même les pou-

1 . Pierre-Etienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.71

2 . Voir Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.70

3 . Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°2, octobre 1993, p.50

voirs publics reconnaissent qu'un déficit budgétaire ne pouvait jamais qu'être la conséquence d'une insuffisance budgétaire ou d'un non-respect du versement des ressources publiques annoncées... Pierre Laville, en 1989, après l'arrivée de Jérôme Savary à Chaillot et la grève de son personnel, s'étonnait de cette impunité officielle :

« Combien de millions de francs vont ainsi couler dans le gouffre de Chaillot ? Il est vrai que l'actuel directeur n'y regarde pas de près en fait de trous budgétaires : n'avait-il pas abandonné le Centre dramatique du Languedoc avec plus de quatre millions de déficit... et, l'an dernier, le Théâtre du VIII^e à Lyon avec, à ce jour, au moins huit millions de francs (Alain Françon, qui doit y être nommé, se voit contraint de fermer le théâtre et de ne commencer ses activités qu'en janvier 1990). L'addition fait peur. [...] Nous ne faisons ici jamais - c'est une règle - de procès ni d'attaques de personne. Jérôme Savary n'est pas en jeu. Seule nous importe la question : qu'est aujourd'hui devenu le Théâtre national de Chaillot l'un des plus grands théâtres de France, tant en prestige que par les subventions. Nous avons tous besoin, côté métier, côté public, d'une entreprise de la plus haute tenue. S'il y a carence à ce niveau, s'il n'y a aucune exemplarité, aucun modèle possible, que vont pouvoir faire les autres, les moins nantis, ou les plus jeunes, qui arrivent, qui cherchent ? Où seront les critères ? Comment vont réagir les autres directeurs d'entreprises publiques, qui respectent attentivement leurs engagements - leur nombre diminue, mais il en reste bien sûr, des plus petits aux plus grands ? De fait, ne pas jouer le jeu du déficit, exécuter rigoureusement son contrat, revient à s'autopénaliser. Si l'Etat paye et comble les trous à l'arrivée, quoi qu'il advienne, dépenser au-dessus de ses moyens devient une raison de se sur-subventionner soi-même !... Sans agios bancaires. A quoi bon, dans ce cas, respecter des prévisions triennales ? A quoi bon un contrat, que l'on sait unilatéralement trahi d'avance ? Cela pose la question même du *sens* du « service public ». On ne peut pas faire n'importe quoi, dépenser à tort et à travers, laisser cyniquement des artistes derrière soi, sous prétexte d'itinérance, d'absentéisme pour cause de « carrière internationale », et de promotion de « carrière »... En acceptant la direction d'un Centre dramatique national (*a fortiori* celle d'un théâtre national) n'importe quel homme de théâtre - qu'il s'appelle Savary, X ou Y - signe un contrat, s'engage à respecter un cahier des charges, c'est-à-dire un programme artistique minimal et, pour ce faire, un budget comprenant une subvention de l'Etat. La *responsabilité* même du directeur consiste à réaliser le programme pour le budget dont il dispose, sans le dépasser (avec une marge raisonnée en cas d'échec public, seulement), sans *l'enfreindre*. Il y a *abus*, sinon. C'est disons-le, avec ce mot si clair, si strict, qui fait aujourd'hui ringard ou dépassé, une question de *morale*. Le pire, c'est que l'Etat, au plus haut niveau, est complice. Aujourd'hui - cela est nouveau, depuis une dizaine d'années -, il suffit qu'un animateur échoue dans une entreprise publique, croule sous un déficit pour que le ministère de la Culture, attendri, non seulement rembourse (sous des maquillages plus ou moins rusés qui ne trompent personne) le déficit, mais fasse mieux, et recase le malheureux animateur ailleurs, avec, si possible, une promotion... On a vu de ces cas... Disons, pour adoucir, que cette rente de situation ainsi créée serait bien plus scandaleuse si la nouvelle génération se montrait vivier où trouver une relève digne de remplacer ceux qui ont failli. Ce n'est guère le cas... A force de sur-subventionner les grandes institutions et de distribuer par ailleurs la manne publique à poignées (trop) nombreuses et minuscules, le Ministère n'a pas su susciter suffisamment les responsabilités... »¹

¹ Pierre Laville, « Gabegies » in *Acteurs*, n°69, mai 1989, p.2-3. L'attaque de Pierre Laville a donné lieu à une petite polémique sur les bilans de Jérôme Savary. Il s'en est expliqué en page 3 du n°71 d'*Acteurs*. Après avoir, avec Emile Herlic, contesté le « gouffre » financier dénoncé par Pierre Laville, Jérôme Savary s'explique, épaulé par son administrateur. Emile Herlic précise ainsi : « Nous sommes partis de Montpellier sans laisser aucune dette : la SARL qui gérait le Centre dramatique du Languedoc-Roussillon a simplement transféré son siège social à Lyon en emportant son passif et son actif. Cette pratique, habituelle en pareille circonstance dans les centres dramatique, n'a pu se renouveler lors de la nomination de Jérôme Savary au théâtre national de Chaillot : son statut d'agent de l'Etat le lui interdisant. J'ai pris alors la décision d'assurer la gérance du Théâtre du Huitième à Lyon pour préserver un lieu de création théâtrale et un important mouvement de public. Les comptes certifiés arrêtés au 31 mai 1989 et présentés au ministère de la Culture laissent apparaître une perte bilan de cinq millions de francs. Le maintien au second semestre 1989 de la subvention ministérielle ainsi que la location-vente du spectacle *Cabaret* au printemps 90, en particulier en Italie, permettront avec l'accord des fournisseurs et des banques d'apurer totalement les comptes. De septembre à décembre 89, le Théâtre du Huitième ne restera pas vide. Il proposera au public lyonnais des productions chorégraphiques et lyriques de l'Opéra de Lyon qui vît une situation difficile étant fermé depuis deux ans pour cause de rénovation, avec des travaux prévus jusqu'en 1992. Ces spectacles pourront compléter l'abonnement offert au public au centre dramatique. J'ajoute que le maintien au second semestre 89 de la subvention ministérielle est une pratique normale stipulée à l'article 9 de la convention que nous avons signée, Jérôme Savary et moi-même, et qui prévoit ce versement en cas de non-renouvellement du contrat par le fait de l'Administration, ce qui est précisément le cas. » Les justifications d'Emile Herlic restent faibles. Le déficit du Théâtre du Huitième sera en partie légitimement absorbé par une subvention versée par l'Etat en dédommagement de la rupture du con-

Difficile de reprocher à Pierre Laville de vouloir faire régner un ordre juridique (avant même d'être moral), dans un secteur qui repose essentiellement sur une contractualisation au moins claire sur ce point. Si prêcher le respect des règles, c'est être rétrograde, bien-pensant et autoritaire, alors mieux vaut peut-être encore quelque temps se satisfaire d'un cadre aussi réactionnaire ! Ce qu'ont bien compris, depuis quelques années une nouvelle génération de directeurs (Robert Cantarella, Stanislas Nordey, Olivier Py, Stéphane Braunschweig, Christian Schiaretti...) qui, au risque de passer pour des puritains conventionnels, réclament un retour à une morale, la morale républicaine sur laquelle se fonde nécessairement tout service public. L'argumentation de Pierre Laville est à prendre en haute considération : l'exemplarité doit être la règle dans un domaine qui voit beaucoup de personnalités souffrir d'un réel manque de moyens. Ceux qui en ont doivent en faire usage avec la plus grande rigueur au risque de se discréditer (mot juste s'il en est) auprès des animateurs de compagnies. Leur légitimité (fragile du fait de l'imprécision par essence des critères artistiques) est à ce prix.

Il convient toutefois d'opposer quelques réserves à l'analyse de Pierre Laville. D'une part le sur-subventionnement dont il fait état ne concerne (peut-être) que quelques Théâtres Nationaux et ne peut, en tout cas, être mesuré que par rapport aux objectifs que l'Etat définit. Peut-on croire aujourd'hui que des structures de théâtres sont sur-subventionnées ? Y a-t-il des fortunes qui se bâtissent sur le dos du contribuable ? Existe-t-il une inconséquence telle des gestionnaires que l'argent est dépensé sans compter ? Si, ici ou là, il y a pu avoir des dérapages malheureux (ah ! les décors de Chéreau et le salaire de certaines vedettes !), le budget des CDN, dès lors qu'ils remplissent réellement leur mission, ne leur permet sûrement pas le luxe. Sans doute le sous-subventionnement des compagnies peut-il faire croire à un sur-subventionnement... mais, au regard des tâches à accomplir, un simple rééquilibrage (prendre aux riches pour donner aux pauvres) ne suffirait pas à assurer un subventionnement juste pour tous...

Il faut sans doute voir dans la frilosité de ceux qui ne souhaitent pas diriger des institutions et remplacer leurs aînés peu scrupuleux ou peu inspirés, une autre cause que ce sous-subventionnement des compagnies qu'évoque Pierre Laville. En passant, l'émiettement coupable qu'il fustige laisse à penser qu'il considère, comme beaucoup, qu'il existe un gâteau que l'Etat doit partager... alors que le jeu est beaucoup plus complexe que cela puisque l'Etat décide non seulement du partage du gâteau mais aussi de sa taille... Quel que soit le niveau du sous-subventionnement - c'est bien là la force du libéralisme qui met tout le monde en concurrence afin de privilégier le moins exigeant - les talents, les désirs sont toujours là. La misère ne saurait en avoir raison. Et quand bien même, elle finit par fatiguer ceux qui l'ont combattue trop longtemps, d'autres remplacent les victimes dans la course au rêve. Sans doute l'aventure artistique de compagnies sous-subventionnées n'est-elle pas la même que celle d'une compagnie qui parvient, grâce à des moyens convenables, à s'enrichir d'une recherche, mais là encore, malgré le manque de moyens, certains parviennent à montrer leur

trat pendant que Jérôme Savary travaillera ailleurs et n'est en fait que bénéficiaire de cette rupture (dorée) de contrat. Quand à l'utilisation du Théâtre du Huitième, elle prête à sourire. Puisque l'Opéra de Lyon n'a plus de salle, l'honneur est sauf... Le théâtre ne sera pas vide. Il n'empêche qu'il lui manquera effectivement quelques millions pour assurer plusieurs mois une programmation digne de son subventionnement... Jérôme Savary admet de son côté : « En ce qui concerne le déficit du Théâtre du Huitième, faut-il rappeler que cette situation n'a rien d'exceptionnel et qu'elle est, hélas, courante dans de nombreux établissements subventionnés. Faut-il ici citer des noms et des chiffres ? Je me refuse à le faire parce que les chiffres ne sont rien s'ils ne sont accompagnés d'un bilan, d'une analyse détaillée de l'action passée. J'aurais souhaité que Pierre Laville la fasse, cette analyse, qu'il vienne me voir avant d'écrire son réquisitoire, qu'il vérifie ses informations à la source plutôt que de s'appuyer sur des « on-dit » souvent malveillants. » (*Acteurs*, n°71, juillet 1989, p.3) Pierre Laville, lui, n'en démord pas : « Quant aux chiffres que nous avons avancés, en date du 30 avril 1989 (les corrections ici rapportées le sont au 15 juin après un premier apurement des comptes sur intervention du Ministère), ce ne sont pas des « on-dit ». Nous préférons ne pas énumérer nos sources, qui sont fiables et vérifiées, cela ferait rebondir la polémique... »

singulière capacité artistique. La raison profonde est sans doute à chercher ailleurs. Si l'Etat a du mal à trouver, parfois, des directeurs de compagnies qui acceptent de s'engager dans ses institutions, c'est précisément qu'ils savent quels en seraient les réels besoins financiers. Ils savent que pour remplir le contrat, il faudrait, tant le travail est immense sur bien des plans (sensibilisation, formation, circulation des œuvres, accessibilité financière) beaucoup plus de subventions... Ils savent aussi que ce pour quoi ils seraient nommés ne serait pas forcément ce pour quoi ils seraient jugés. Peut-être les directeurs de compagnie récalcitrants n'ont-ils pas assez confiance en l'Etat pour s'engager avec lui ?... Peut-être estiment-ils tout simplement que les exigences de l'Etat sont trop floues, trop incertaines pour contractualiser un pacte sans fondement.

Le cas de Robert Cantarella (voir entretien 9 en annexes) se voyant refuser, en coulisse, la direction du CDN de Toulouse parce que ses exigences artistiques n'étaient pas compatibles avec celles de l'Etat et de la Ville est exemplaire. Ce n'est pas toujours la misère qui empêche le talent d'éclorre, ce n'est pas toujours la misère qui empêche les désirs de s'exprimer, c'est aussi plus simplement parfois un désengagement de l'Etat qui ruine toute progression des institutions. Désengagement tant au niveau du maintien du cadre qu'il devrait avoir la force (légitime) d'imposer (sinon l'Etat républicain n'a plus aucune consistance) qu'au niveau des aspirations qui devraient être les siennes (s'il ne cherche plus qu'à entretenir son parc institutionnel sans réfléchir à son usage, la notion même de politique culturelle cède devant celle de fade gestion des affaires culturelles).

Ce hiatus entre les pouvoirs publics et les directeurs de structures, s'il trouve une part de ses origines dans une certaine extravagance de metteurs en scène qui ne respectent pas leur impératif budgétaire, n'est donc pas de leur seule responsabilité : les pouvoirs publics, dans la générosité qui fut celle de l'arrivée de la gauche au pouvoir, n'ont pas mesuré l'importance de la solidité du cadre (budgétaire, réglementaire et politique) dont ils se devaient d'être les garants. Chacun, au début de ces années 90, s'accorde à penser que si le directeur doit être un gestionnaire exigeant, il ne peut l'être qu'en face de pouvoirs publics qui induisent cette exigence comme une des vertus propres à la République en général et à l'intendance de la culture en particulier.

C'est du reste en ce sens que vont les interventions suivantes de Pierre Laville et les réactions qu'elles suscitent dans les colonnes de sa revue (Jacques Huisman, fondateur puis directeur jusqu'en 1985 du Théâtre national de Belgique, José Valverde, André de Baecque). Dans le n°73-74 (novembre-décembre 1989) puis dans le suivant, n°74-75 (janvier-février 1990), une réflexion - qui met en jeu des personnalités attachées au service public et non ses opposants épidermiques - s'engage ainsi sur ses dérives et sur leurs causes. Ces commentaires virulents et annonciateurs des interrogations profondes des années quatre-vingt-dix, ne sont surtout pas (comme ils pourraient être interprétés) le signe d'un retour moral orchestré par des personnalités jalouses des moyens octroyés par l'Etat à certains de ses partenaires ou scandalisés de l'interventionnisme de l'Etat. Ils sont le fait de défenseurs de la chose publique et coïncident d'ailleurs avec une volte-face de l'Etat, qui, à la fin des années quatre-vingt, laisse enfin éclater au grand jour et sa colère et les dysfonctionnements du service public qui en sont la cause.

Jacques Lang, en effet, en novembre 1989, ouvre publiquement le dossier des déficits budgétaires et, alors qu'il considère la situation comme « intolérable », demande aux directeurs « de limiter les coûts de production des spectacles, de maîtriser systématiquement des postes de dépenses... ». Il

dit compter sur eux « pour que la gestion du secteur public théâtral soit sur tous les plans exemplaire »¹. Ce rappel à l'ordre du ministre de la Culture intervient après des années d'inflation des coûts de productions, des années d'augmentation massive des dépenses corrélativement à une stagnation du volume de création des grandes institutions. Il voudrait sonner le glas d'une époque qui a trop été celle de la liberté accordée à l'artiste sans obligation réelle de devoirs.

Ce coup de semonce de Jack Lang est peut-être le point de départ, la fracture ouverte, d'une remise en cause dangereuse (combien d'hommes politiques souhaiteraient un désengagement budgétairement confortable des pouvoirs publics...) mais indispensable des fondements du service public que d'aucuns attendaient déjà depuis quelques années.

4.2.2.5. Ethique

Le manque de rigueur des directeurs artistiques dans l'administration de leurs structures reflète, plus généralement, un fonctionnement du service public faisant l'impasse sur ces fondements moraux. Or, le service public ne peut se passer d'abnégation, d'humilité et de sens de la prépondérance de l'intérêt général.

« Je considère que si "crise" il y a, elle est plutôt d'ordre moral. C'est pour cette raison que je préfère employer le terme de "malaise" qui, lui, est bien réel, et tient à la fois des changements profonds de notre société au cours de la dernière décennie (notamment du point de vue de la place et du rôle de l'art dans son fonctionnement) et de la transformation radicale de l'intervention de l'Etat dans le secteur culturel. »²

Même si le milieu théâtral connaît une réelle propension à s'auto-flageller en se persuadant qu'il n'est pas digne de la haute mission qui lui est confiée (alors qu'il y a sans doute bien pire ailleurs), il n'empêche que, ces quinze dernières années, une dérive dangereuse de l'utilisation de l'argent public pose quelques questions. Après avoir cité nombre de pratiques inquiétantes, notamment des générosités un peu disproportionnées à l'attention des journalistes, Jean-Marie Pradier en appelait joliment à l'essence de l'Ethique du théâtre.

« Ethique écrite avec une voyelle majuscule, car elle n'est pas code ni règlement. Encore moins imprécation ou exclusion. Ethique, dont Shelling écrivait qu'elle « suppose une société d'êtres moraux et qui assure la personnalité de tous les individus par ce qu'elle exige de chacun d'eux »[1,252]. Ethique libre de toute soumission au dogme, et qui sous-entend une dimension transcendante de l'existence individuelle et collective. Ethique née de l'éblouissement ressenti devant la vie, chair à chérir, palpitation de l'être si fragile qu'un rien le détruit. Chair de soi et chair des autres sans lesquels les ténèbres nous engloutissent. Shelling : « En l'homme réside toute la puissance du principe ténébreux, et c'est en lui aussi que réside toute la force de la lumière. L'abîme le plus profond et le ciel le plus sublime sont en lui, c'est à dire les deux centres. » Si le théâtre est un art de relation, il est éthique par nature. Serait-ce en raison de la perte de l'éthique que le théâtre dispose aujourd'hui de si peu de fidèles ? L'industrie dominante de la communication, fonctionnelle et avide, a-t-elle réussi à le transformer, lui qui est Art de la rencontre (Grotowski), en banale entrevue à vendre et à consommer ? L'éthique n'est pas une ombre abstraite qu'il suffit d'invoquer. Sa racine grecque a du charnu : l'ethos, que l'on retrouve dans notre éthologie contemporaine, science de la biologie du comportement. Ethique palpable ; geste concret. François d'Assise embrasse un lépreux qu'il rencontre dans un chemin. Image qui semble pâle dans une civilisation du racisme ordinaire. La mode des péti-

1 . Voir Le Monde, 1er novembre 1989.

2 . Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in Du théâtre (la revue), n°2, octobre 1993, p.50

tions nous a conduits à croire que dire c'est faire. Sitôt dit, jamais fait. Les embrassements émotionnels sont de si commodes poubelles à éthique. »¹

Jean-Marie Pradier oppose ainsi les gesticulations quelquefois démonstratives et l'Éthique profondément ancrée dans l'esthétique théâtrale. Il insiste sur la prédominance de la relation dans la rencontre.

« L'Éthique est une absolue nécessité pour la survie d'une corporation prompte, par ailleurs, à se réclamer de la militance ! Elle n'est pas un quelconque « réarmement moral », encore moins une notion tactique. Il est particulièrement significatif d'entendre Robert Abirached - universitaire et ancien directeur au ministère de la culture - réclamer un « retour à l'éthique », lors des XII^{èmes} rencontres d'Avignon des socialistes auxquels il a pris part dans le cadre d'un débat public sur le spectacle vivant. Abirached n'a pas été sifflé ! Bien au contraire. Sans doute a-t-il appris rue Saint-Dominique, en recevant les confidences, à distinguer dans les envolées de manches vertueuses les petites intrigues qui accompagnent les grandes ambitions. Sans doute les participants avaient-ils en mémoire quelques faits, un malaise... »²

Sans doute faudrait-il ajouter : le théâtre public ne peut se passer d'une reconsidération des pratiques mais surtout des mentalités - voire des philosophies - qui sont à l'œuvre dans le réseau. Une grande partie des idées fondatrices s'est diluée dans la réalité moins héroïque de l'action quotidienne. Il est à présent nécessaire de tenter une explication historique de cet affaiblissement considérable de la notion même de service public.

4.2.2.6. **généalogie de l'aide publique**

Pour penser l'évolution du service public, il faut en faire la généalogie et revenir au moins au XVII^e siècle³, déjà évoqué dans cette étude tant cette époque est primordiale en matière de culture théâtrale et marque encore les esprits.

Lorsque Louis XIV se décide à prendre le pouvoir en interrompant la régence, il a une idée essentielle en tête : unifier le pays pour proscrire les guerres civiles (il a vécu, jeune, la Fronde) de manière à installer un Etat fort capable de dissuader les armées étrangères de toute tentation belliqueuse. Louis XIV qui développe à cet égard le concept de diplomatie, cherche donc par tous les moyens à imposer l'unité du royaume. Le pouvoir, encore détenu dans les campagnes par la noblesse, ne doit aucunement lui échapper afin de forger un Etat stable et homogène. L'idée du pouvoir absolu de droit divin répond à cette nécessité unitaire. En centralisant tous les pouvoirs, Louis XIV espère donner à la France une puissance politique qui la garantira des troubles militaires et lui permettra de développer sa prospérité économique. Même si depuis longtemps, la cour existe au palais du Roi, Louis XIV exploite largement cette réalité. La cour devient un univers à part régi par trois phénomènes essentiels : la concurrence, le prestige et le contrôle. Le Roi, adulé, n'accordant ses faveurs qu'à quelques courtisans, la concurrence se développe entre eux : c'est à qui plaira le plus au Roi. En plus de la concurrence, en rassemblant la noblesse au Louvre puis à Versailles, Louis XIV s'assure également de la proximité de chacun, c'est-à-dire du contrôle (y compris physique) de ses sujets.

Pour que ces faveurs se voient, il convient d'ordonner un code. Les privilèges et les symboles divers permettent d'imposer un ordre de prestige

1. Jean-Marie Pradier, « Ethique » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.74

2. Jean-Marie Pradier, « Ethique » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.74

3. Voir aussi Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Plon, 1992, p.88-89

qui seul, peut servir le Roi. Dans le même temps, le Roi, au-dessus de tous, se doit d'imposer une hiérarchie. S'il est différent de tous les autres, les êtres, les œuvres qui l'entourent doivent être différents. Pour le prestige, il est indispensable de poursuivre le travail entrepris par Louis XIII et Richelieu, l'inventeur de la réglementation des usages. Pour qu'il existe une hiérarchie des usages, il est en effet nécessaire de distinguer le bon usage du mauvais. Tout le XVII^e peut être lu comme un effort discriminatoire, entres autres pour élever les arts... les élever afin de mieux symboliser la puissance royale. De la fondation de l'Académie française en 1635 à tous les débats sur l'art de composer les pièces dramatiques (règles des trois unités, bienséance, vraisemblance), tout le travail des proches du pouvoir royal (Chapelain par exemple) va dans le sens d'une hiérarchisation des pratiques.

En plus de cette hiérarchisation, il s'agit pour la royauté de développer un système existant au moins depuis François I^{er} : la récompense. En aidant tous ceux qui acceptent de servir le Roi, ce dernier entretient un réseau influant de gens dépendants et fidèles. L'aide aux arts, c'est-à-dire le mécénat royal, permet ainsi de s'assurer le service d'artistes dédiant leur talent à la magnificence royale. Le prestige y trouve là son compte. Pour que les arts soient dignes du Roi, Louis XIV les intègre à la cour. Il fait de certains artistes des courtisans qui, fréquentant les nobles, accèdent à un statut social inestimable que l'Eglise ne peut s'empêcher de trouver scandaleux. Le mécénat royal tout entier destiné au prestige du Roi offre aux artistes les moyens de travailler et une intégration dans la société que ceux-ci n'auraient osé espérer, eux qui étaient jusqu'alors les parias. Le revers de cette ascension sociale, c'est bien sûr le contrôle et la dépendance que cette situation honorable entraîne. En échange d'un financement et d'une légitimation sociale, Louis XIV impose aux artistes et en particulier aux comédiens une dépendance politique, financière et esthétique. Le mécénat royal est à ce prix.

Dernière caractéristique enfin du mécénat d'Etat sous la monarchie absolue : il varie en fonction des désirs du Roi. En vertu des bienfaits de la concurrence, le pouvoir royal a successivement autorisé plusieurs troupes à s'installer à Paris. Lorsque Louis XIV prend le pouvoir, quatre troupes fixes jouent dans trois théâtres parisiens (la Troupe royale à l'Hôtel de Bourgogne, la Troupe du Roi à l'Hôtel du Marais, les Italiens et la seconde Troupe du Roi (Molière) au Théâtre du Palais-Royal). L'émulation, signalée par la concurrence des auteurs qui se répondent de pièce à pièce en traitant les mêmes sujets, joue à plein son office et le théâtre développe une recherche formelle particulièrement riche. Mais, lorsque Louis XIV se détourne du théâtre pour des raisons affectives (l'influence de Madame de Maintenon) et économiques (les frais militaires engendrés par la guerre), il le laisse littéralement s'étioler. Dès la mort de Molière, en 1673, une première ordonnance royale entraîne la fusion des deux Troupes du Roi et d'une partie des Italiens qui se réfugient tous au Jeu de paume Guénégaud. Et lorsque Louis XIV veut définitivement se débarrasser en 1680 de l'encombrant théâtre qui l'amuse désormais moins que la musique et l'art lyrique, il fonde la Comédie-Française en réunissant d'autorité la très prestigieuse Troupe Royale de l'Hôtel de Bourgogne et la troupe du Théâtre Guénégaud. Il faut bien voir la fondation de la Comédie-française comme le signe d'une répudiation du théâtre. Du reste, la Comédie-Française errera sans aucun lieu de 1687 à 1689 (alors qu'en 1697 les Italiens sont chassés de l'Hôtel de Bourgogne). Après ses bons et loyaux services, le théâtre est délaissé et ne s'en remettra que très difficilement, si tant est qu'il s'en soit jamais remis.

Même si la Révolution, l'Empire, le Second Empire, la Troisième République ont de l'importance dans l'histoire du théâtre, en 1936, ce sont encore essentiellement des traces datant du XVII^e qui composent le paysage

théâtral : centralisme, discrimination sociale, prestige et désengagement de l'Etat. Celui-ci limite son action à l'entretien des grandes institutions comme la Comédie-Française, l'Odéon, l'Opéra Comique et l'Opéra.

Mais, sous l'impulsion successive d'artistes militant de Romain Rolland au Cartel, en passant par Antoine, Lugné-Poe, Maurice Pottecher ou Jacques Copeau, l'idée de la nécessité d'un théâtre d'art finit par convaincre l'Etat de se pencher un peu plus sur le financement du théâtre. Après une maigre subvention accordée à Firmin Gémier qui fonde le Théâtre National Populaire, la situation évolue sous l'autorité de personnalités comme Jean Zay, Léon Chancerel, Jean Dasté, Maurice Sarrazin ou Jeanne Laurent. Cette dernière lance dès 1946-1947, de sa sous-direction des Spectacles et de la Musique au sein de la Direction générale des Arts et Lettres du Ministère de l'Education nationale, la décentralisation théâtrale et installe en 1951 Jean Vilar à la tête du TNP.

Il faut voir cette période comme un aboutissement d'une longue lutte menée en faveur d'une reconnaissance de l'Etat de la nécessité de favoriser l'émergence d'un théâtre différent du théâtre bourgeois et parisien tel qu'il était pratiqué à l'époque.

« L'idée de décentralisation en France (et peut-être ailleurs aussi) est moins une œuvre de la Libération que le triomphe de toute une attente, de toute une recherche, de toute une maturation qui s'est ouverte à travers l'histoire, grâce à Romain Rolland, Gémier, Pottecher, qui s'est passée sous le Front populaire, mais fortement aussi sous Vichy : Vilar et ses camarades, qui ont assuré le succès de ce long combat, se situent à la fin de la chaîne. A ce moment-là, il vous deviendra beaucoup plus difficile, si vous acceptez cette conclusion que je donne à titre d'exemple et très cursivement, de reprocher aux jeunes metteurs en scène d'aujourd'hui de ne pas être dans la lignée de Vilar, dont ils ne sont que très indirectement, quoi qu'ils en disent souvent eux-mêmes, les héritiers. »¹

Mais, dans le même temps, il faut prendre en considération le fait que cet aboutissement survient au lendemain d'une guerre internationale et civile (la résistance) dont les effets se mesurent aujourd'hui encore au retentissement de débats judiciaires comme le procès Papon. La France, meurtrie par la collaboration et décidée, avec le Général de Gaulle, à rétablir coûte que coûte l'unité nationale, imprime aux premiers âges de ce renouveau de la politique théâtrale une dimension toute particulière.

« Qu'est-ce qui, idéologiquement, sous-tendait la volonté des responsables politiques et administratifs qui firent en sorte que l'aventure de la Décentralisation théâtrale soit possible, et ne reste pas éphémère ? L'historien Jean-Pierre Rioux replaçait cette entreprise dans le contexte de l'immédiat après-guerre : [Les jeunes commissaires de la République] exprimèrent partout que, dans une France éparse et épuisée, le sens de l'Etat, le goût âpre du service public, étaient les seuls ciments assez forts pour prolonger en unanimité l'unité de la poignée de Français qui avaient vraiment résisté, pour surmonter les divisions d'un peuple et la trahison de ses élites. L'Etat fut le carrefour de l'avenir, et le "tout à l'Etat" la seule recette du renouveau. Et il ajoute : « Pourquoi cette singularisation du théâtre ? Parce que le théâtre était le seul art dont la promotion par une minorité décidée épousait très fidèlement les aspirations de la Libération et de la Guerre froide. Parce qu'il était porteur, depuis quelques décennies, d'une longue histoire pleine d'une espérance démocratique : la rencontre avec le peuple et la substitution dans les salles de ce peuple au public bourgeois. »²

C'est Jean Vilar plus que tout autre qui va définir, au travers des aventures conjointes du TNP et du Festival d'Avignon l'idée d'un service public artistique.



1. Robert Abirached, « Un Nouveau champ à explorer : l'étude des politiques culturelles » in *Etudes théâtrales*, n°1/1992, p.98-99
 2. Pierre-Etienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.61

« Ce n'est pas l'administration qui a donné une nouvelle définition du service public, mais Jean Vilar, dans le feu de son action au TNP. »¹

Quelques textes de Jean Vilar permettent de donner une idée plus précise des intentions politiques à l'œuvre dans ce grand mouvement national. Dans le fameux « Petit Manifeste de Suresnes » de 1951 d'abord, s'expriment deux idées fortes : la démocratisation et le rassemblement d'un côté, l'exigence artistique de l'autre.

« A ce Paris où l'art du théâtre s'étirole, me semble-t-il, à ne pas tenter autre chose que ce qui, depuis trente ans, fut fait et refait, il est question, par l'appoint d'un public vivant et laborieux, d'apporter un exemple. Nous n'échouons pas, ce serait trop grave. Et non pas seulement pour nous. Pour appâter ce public, nous ne céderons pas au choix d'œuvres faciles. Le sirop laisse des nausées. Nous tenterons cependant de ne pas aller à lui avec des œuvres absconses, encore que la littérature d'aujourd'hui y cache et découvre parfois ses joyaux. Il nous faudra cependant défendre des œuvres difficiles. Nous n'avons pas d'exclusives. Le Théâtre Nationale Populaire est un service public : il impose à celui qui en a la charge l'indifférence à l'égard de certaines querelles. Mais nous ne nous déferons pas pour autant de cette recherche quotidienne sans quoi l'artiste n'est rien. Il s'agit d'apporter à la partie la plus vive de la société contemporaine, aux hommes et aux femmes de la tâche ingrate et du labeur dur, les charmes d'un art dont ils n'auraient jamais dû, depuis le temps des cathédrales et des Mystères, être sevrés. Il nous faut remettre et réunir dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé... »²

« Œuvres difficiles » au service de la « communion dramatique » dont la société, semble dire Jean Vilar, a dramatiquement (« ce serait trop grave ») besoin. L'évidence est déjà là : réconcilier dans un même mouvement les aspirations anciennes d'un théâtre d'art et populaire et la nécessité politique historique d'une réunification du pays. Dans une longue conférence de 1952 intitulée « Le Théâtre et la soupe », Jean Vilar éclaire un peu plus ces notions.

« Le but d'un théâtre, je veux dire l'existence d'un théâtre est lié aux goûts et aux bonheurs de cette partie du peuple, dont la fortune est modeste et qui connaît trop bien les lois cruelles de la vie pour ne pas accueillir amoureusement toute œuvre qui sait cerner la vérité. Le but d'un théâtre, c'est, entre autres, de maintenir ce contact. »³

Jean Vilar sait qu'il s'adresse à une population qui sort de grandes souffrances, il sait que ce contact, que ce retour à l'humanité après la barbarie à un sens. Le théâtre est évident parce qu'une urgence de réflexion et de refondation des valeurs humaines le porte. Ce qu'il explicite plus loin dans sa conférence. Une autre chose essentielle : le public, Vilar en est sûr, va « accueillir amoureusement toute œuvre qui sait cerner la vérité. » Il y a chez Vilar une confiance entière dans la capacité du public à démêler le vrai du faux, à reconnaître le mensonger du sincère. C'est ainsi qu'il faut entendre la formule précédemment citée de Roland Barthes : « Le Théâtre populaire, c'est le théâtre qui fait confiance à l'homme. » Tout le théâtre populaire repose sur la capacité du travail artistique à être reconnu spontanément comme objet de valeur.

« A l'heure où, dans certains théâtres dits de l'élite, on s'efforce de contenir et l'on croit pouvoir contenir ce qui, d'une politique du théâtre (et provinciale) est le meilleur, il serait bon de ne pas oublier que lutter contre le TNP ce n'est pas lutter

1 . Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince* : 1981-1991, Plon, 1992, p.84

2 . Jean Vilar, « Petit Manifeste de Suresnes » in *Le Théâtre, service public*, Gallimard, 1975, p.146-147

3 . Jean Vilar, « Le Théâtre et la soupe » in *Le Théâtre, service public*, Gallimard, 1975, p.167

contre votre obligé, c'est lutter contre le sens profond et historique du théâtre, qu'avait compris Briand. »¹

La légitimité du théâtre service public est historique. Avec des accents presque gaulliens, Jean Vilar en appelle à la nation pour justifier l'aventure qu'il entreprend avec tous les nouveaux directeurs de la décentralisation. Enfin, il est indispensable également d'évoquer le texte mythique « Le TNP service public » écrit en 1953 :

« Dieu merci, il y a encore certaines gens pour qui le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin. C'est à eux, d'abord, que s'adresse le Théâtre National Populaire. Le TNP est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité. [...] Notre ambition est donc évidente : faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru devoir réserver jusqu'ici à une élite. Enfin la cérémonie dramatique tire aussi son efficacité du nombre de ses participants. Mais quel équilibre difficile ! Et combien délicat à maintenir. Equilibre entre le poète, son œuvre, le grand public, les interprètes, les techniciens. [...] cette instabilité dangereuse préserve aussi de toute théorie. L'art du « théâtre populaire » est donc une révolte permanente. »²

L'évidence du service public posée, Jean Vilar évoque le grand chantier à venir : équilibrer l'exigence artistique et la démocratisation, la recherche et l'accessibilité. Tout le travail de Vilar au fond s'appuie sur la nécessité historique de la réunion nationale et le besoin de retrouver des valeurs humaines. Ce travail essentiel n'est pas tant de *justifier* le service public que de lui trouver un style.

Mais, au fil des ans, la question du style s'est peu à peu dissipée devant la fragilisation de l'évidence du service public : après le limogeage de Jeanne Laurent, l'Etat, avare, s'est retiré de tout engagement d'expansion de la décentralisation et pendant quelques années va refuser aux besoins nouveaux qui se sont fait sentir sur le terrain l'aide qui aurait permis d'affermir le socle fondateur.

La deuxième vague de la décentralisation lancée par Malraux en 1959 va, de nouveau, susciter des désirs, galvaniser des énergies pour

« Rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent. »³

Les Cathédrales de la culture, le lyrisme du ministre des Affaires culturelles, ministre d'Etat au prestige incontesté, vont construire un nouveau paysage dans lequel les compagnies indépendantes deviennent une composante essentielle. Mais là encore, très vite l'Etat mesure que les besoins qu'il suscite vont au-delà des moyens qu'il souhaite engager. En fait, l'Etat amorce un mouvement et le castre peu de temps après :

« Sans qu'il soit maintenant question de remettre en cause une organisation bien implantée, l'action des pouvoirs publics tend dialectiquement à faire obstacle au "progrès" culturel tel qu'il est désiré et conçu par les animateurs de la décentralisation dramatique. Ainsi la période pendant laquelle l'administration et les centres avaient une façon relativement proche de voir les choses est dépassée dans cette troisième phase. On entre dans une période plus nette d'opposition... »⁴

Même mouvement enfin en 1981 avec une forte déferlante financière à l'arrivée de la gauche au pouvoir : quasi doublement des subventions,

1 . Jean Vilar, « Le Théâtre et la soupe » in Le Théâtre, service public, Gallimard, 1975, p.168

2 . Jean Vilar, « Le TNP service public » in Le Théâtre, service public, Gallimard, 1975, p.173

3 . André Malraux, décret du 24 juillet 1959 créant le Ministère des Affaires Culturelles

4 . Dominique Leroy, Economie des arts du spectacle vivant, L'Harmattan, 1992, p.40-41

augmentation massive des demandes, augmentation dans un premier temps de l'activité puis stagnation avec la stagnation des crédits :

« L'effort serait correctement maintenu en 1983, mais la crise montante, les vannes allaient se refermer à mesure que les réformes engagées et les progrès obtenus nécessitaient, au contraire, un minimum de renforts pour porter tous leurs fruits [...] On comprendra l'inquiétude qui allait s'installer chez tous les partenaires du ministère de la Culture à l'apparition des premières restrictions budgétaires qui, timides d'abord, devaient aller croissant à partir de 1984. »¹

Tout s'est donc produit en trois phases, 1947-1952, 1959-1968, 1981-1984, qui chacune, par l'intermédiaire de l'augmentation des crédits puis un désengagement massif ou un refus de suivre le mouvement lancé, ont provoqué un développement considérable des aventures artistiques et des désirs de création et une demande inassouvie de subventions nouvelles et de légitimation.

« Les pouvoirs publics pensaient sans aucun doute qu'une prompte remise à niveau financière dans un secteur au bord de l'asphyxie suffirait à tarir les besoins exprimés, au moins pour quelques années. Or, au contraire, tant de générosité soudaine contribua à susciter sans cesse de nouvelles demandes. »²

Ce chaud et froid répété a eu des conséquences terribles dans les rapports entretenus entre les pouvoirs publics et les directeurs des compagnies ou des structures de diffusion et de création. Plus qu'un véritable pouvoir politique poursuivant une politique cohérente et réfléchie, l'Etat s'est comporté comme un mécène distribuant récompenses et privilèges au gré de ses humeurs dictées par la conjoncture économique nationale puis internationale. Le refus des déficits budgétaires qui s'est traduit depuis 1984 par une politique de rigueur, renforcée par les impératifs de l'Europe de Maastricht, a conduit l'Etat à négliger la politique pour préférer la gestion, à renoncer aux ambitions de société pour régler, au jour le jour, la comptabilité nationale.

« Cette évolution a coïncidé avec le changement d'orientation de la politique générale de la nation, où le pouvoir socialiste renonça progressivement aux principes généreux d'utopie politique qui avait guidé son cheminement, à mesure que l'Etat socialiste devint l'Etat gestionnaire. Et la culture de suivre le mouvement avec un léger décalage qui tient à la nature même de ceux qui y évoluent. »³

Ce mécénat d'Etat républicain, comme celui de Louis XIV, se caractérise d'abord par une liberté absolue de donner ou de ne pas donner au gré des désirs (la sanction de l'estimation du talent artistique) ou des impératifs économiques (pour Louis XIV la guerre militaire, pour la France la guerre industrielle et commerciale, la guerre pour l'emploi).

« On peut ainsi constater une aspiration très forte au retour de l'immémoriale figure du Prince sur la scène artistique et culturelle, tant la situation y apparaît bloquée et tant il est clair pour tous que, conformément à une tradition triséculaire, rien ne se fera de neuf à travers le pays qu'à partir d'une impulsion donnée depuis le sommet de l'Etat. »⁴

Sans le vouloir spécifiquement, en imposant un rapport mécénal, l'Etat a charrié avec lui tous les attributs, les mécanismes et les réflexes liés à la monarchie absolue particulièrement présente dans la mémoire collec-

■ ■ ■ ■

-
- 1 . Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Plon, 1992, p.16-17
 - 2 . Voir Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.73
 - 3 . Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°2, octobre 1993, p.48
 - 4 . Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Plon, 1992, p.56

tive : compétition des artistes qui en échange d'un financement et d'une légitimation sociale, doivent travailler au prestige du pouvoir politique en acceptant une dépendance financière doublée d'une dépendance médiatique. Les médias, nouveau partenaire du système de mécénat politique, entrent pour l'occasion en courtoisie dans la danse des courtisans donnée en leur honneur.

Les méfaits de ce mécénat, infiltrant soudainement des crédits, ont été principalement d'entraîner une concurrence importante entre les structures pour obtenir les faveurs de l'Etat, concurrence qui, elle-même, a entraîné une augmentation colossale des coûts et donc, de la demande de crédits à laquelle l'Etat a décidé de ne plus répondre, se ravissant devant l'ampleur du projet.

« A l'origine, les pouvoirs publics ont fait une erreur d'appréciation : une injection massive d'argent dans un secteur donné se traduit inévitablement par une forte poussée inflationniste. Il suffit d'ailleurs de reprendre les chiffres d'activité des CDN [...] pour s'en convaincre : le doublement des subventions n'a eu aucune incidence sur le volume des créations. En revanche, dans le même temps, les coûts de l'ensemble des facteurs de productions se sont envolés. Tandis que les équipes de "création" s'étoffaient substantiellement (décorateurs, costumiers, éclairagistes, maquilleurs, sonorisateurs, dramaturges, assistants de premier et de deuxième rang...), et que les moyens consacrés aux décors, costumes, lumières, etc., combinés à une exigence technique de plus en plus poussée, prenaient des proportions impressionnantes, le système du vedettariat faisait son entrée dans les mœurs du théâtre public, aspirant derrière lui l'ensemble des rémunérations accordées aux artistes. Se produisit alors une sorte de surenchère dangereuse : dans un contexte de surabondance de l'offre, on en vint à conclure que pour optimiser les chances de succès d'un spectacle et donc amortir, même très partiellement, des investissements de plus en plus conséquents, il convenait d'engager des acteurs de plus en plus connus. D'où des productions encore plus onéreuses. La combinaison de ces éléments a fait que, même pour les institutions les mieux dotées et en l'absence d'évaluation réelle des politiques artistiques, le plus n'était jamais assez. La production s'installa dans ce que l'on pourrait appeler la "surqualité" : justifier sur la base de critères purement esthétiques la nécessité de recourir à des fonds publics toujours plus nombreux. »¹

Même en tentant comme ce fut le cas dès 1985, puis plus clairement encore à la fin des années quatre-vingt, d'en appeler à la gestion, le pli était pris : pour forcer l'Etat mécène, il fallait être plus royaliste que le Roi et jouer la carte du prestige pour adoucir l'avarice nécessaire d'un Etat submergé par la générosité de ses intentions louables.

« Sur le terrain, l'objectif d'accroître sa part de subvention se traduit généralement par des effets pervers majeurs. Le premier est la stratégie « d'anticipation des déficits ». Ce phénomène a été très bien décrit par Xavier Dupuis, à travers l'analyse économique des entreprises de spectacle. Le postulat de départ est de considérer que le tissu économique des entreprises de spectacle est subdivisé en plusieurs catégories, et que plus on monte dans la hiérarchie, plus les moyens investis dans les productions sont lourds (ce qui est parfaitement vrai dans la réalité). Corrélativement, passer dans la cour des plus grands s'accompagne automatiquement d'une augmentation des aides publiques. Or, il s'avère que pour franchir ces étapes successives (par exemple, de l'aide au projet à la compagnie en commission, puis hors commission, puis, pourquoi pas, à un centre dramatique), il faut avant tout être reconnu par les médias, la profession et les pouvoirs publics, et seulement dans un deuxième temps, par le public. Aussi, schématiquement, pour augmenter ses chances d'obtenir cette reconnaissance, on va produire des spectacles plus coûteux que ses moyens réels ne le permettent, en se disant qu'en cas de réussite, les subventions à venir, bien évidemment augmentées, combleront l'éventuel déficit. Quand on atteint le dernier stade de l'institutionnalisation, on passe à la stratégie de la « surqualité » [...]. Il est clair que le développement de ces stratégies a été favorisé par le premier élan de générosité du ministère,

¹ Voir Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.71

d'autant plus que le choix étant alors au « tout à la création », on portait un regard un peu méprisant sur les triviales questions d'équilibre budgétaire. »¹

Pour Denis Carot, cette oscillation entre l'Etat-mécène et l'Etat-gestionnaire a été extrêmement préjudiciable à la cohésion des démarches entreprises. En fait, il faut considérer qu'il s'agit là des deux faces d'un seul et même agent. L'Etat-mécène est aussi un Etat-gestionnaire, le mécénat n'étant pas une philanthropie aveugle mais un investissement éclairé ne devant pas mettre en péril les activités *principales* de l'Etat, celles qui, bien avant 1959, réglaient le rythme des mouvements sociaux et politiques.

« Dès 1985, ce nouveau discours apparut et fut notoirement renforcé durant le gouvernement d'alternance. Il intervint à un moment où l'Etat ne pouvait guère distribuer de subventions que ce qu'il avait déjà accordé (la politique de rigueur était de mise) mais où les demandes continuaient d'affluer toujours plus nombreuses. On remarquera qu'il s'adossa exactement, comme pour la justifier, à la tendance au désengagement de l'Etat qui consistait à renvoyer les institutions vers d'autres interlocuteurs susceptibles de contribuer à leur financement (entreprises privées et collectivités locales). Durant la cohabitation, ce fut même le mot d'ordre dominant : recherchez des mécènes ou des sponsors, adressez-vous aux villes, aux départements ou aux régions, ce qui n'était guère réaliste. Sous la seconde période Lang, cette nouvelle optique fut conservée, bien qu'atténuée dans l'intransigeance de son énoncé comme dans la pratique. Dans le même ordre d'idées, on incita de plus en plus souvent les structures les moins bien dotées auxquelles l'Etat ne pouvait accorder plus de moyens, à solliciter les institutions les plus riches, sous couvert d'une sorte de droit légitime à une seconde répartition des fonds publics (ce fut le cas pour les compagnies vis-à-vis des CDN). N'est-ce pas là ce que l'on appelle se décharger de ses responsabilités ? La tendance gestionnaire n'est pas néfaste en soi, même dans les activités culturelles, bien au contraire. Le problème vient du fait qu'elle a été présentée comme unique réponse au malaise naissant puis persistant du théâtre service public. »²

Une des plus dangereuses conséquences de cette intervention mécénale et non politique est le développement encouragé par l'Etat du prestige. La politique de Jack Lang s'est ainsi essentiellement inscrite dans la cité à travers les Grands Travaux, comme si l'Etat-mécène avait effectivement besoin d'une visibilité à sa mesure (« *grands travaux* ») pour plus d'efficacité communicante. L'Etat, grâce à ce gigantisme, a signifié clairement qu'il entendait que la grandeur d'un pays se mesure à la grandeur de quelques-uns de ces outils culturels. Quant à la qualité (densité, richesse, proximité de la population et des artistes) du tissu instrumental édifié sur tout le territoire... Ce n'est pas un hasard encore si, dans les discours de Philippe Douste-Blazy et de Catherine Trautmann rapportés en annexes (p.2-175 à 2-198 et p.2-199 à 2-210), il n'est fait que très peu allusion aux compagnies dramatiques : 7 lignes dans celui de Philippe Douste-Blazy pour dire que « les compagnies dramatiques, qui par leur dynamisme de proximité et leur mobilité font la vitalité du théâtre, sont le plus souvent conduites par des metteurs en scène. Mais elles peuvent être animées par de grands comédiens... » ; 4 lignes dans celui de Catherine Trautmann pour dire le soutien qu'il faut leur apporter... Au fond, ce travail-là, celui du terrain, du local, celui de la base, n'est plus vraiment du ressort de l'Etat central (celui du prestige) et, du reste, ce sont désormais les DRAC, qui vont seules se charger de ces dossiers. Ce qui intéresse l'Etat, c'est d'être observé en tant que pouvoir central prestigieux à qui personne n'a à demander de comptes, toutes les questions gestionnaires étant progressivement déléguées (aux collectivités locales et aux administrations décentralisées).

1. Voir Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.75

2. Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°2, octobre 1993, p.49

Les Grands travaux initiés par Georges Pompidou, repris par Valéry Giscard d'Estaing et très amplifiés par François Mitterrand sont l'œuvre au départ de l'Etat mais, très vite, celui-ci a été imité par les régions (l'architecture des préfectures de région est à observer sous cet angle de la monumentalisation) et les villes les plus riches. C'est là aussi le signe d'un des traits constants du rapport depuis une vingtaine d'années entre l'Etat et les collectivités locales : l'Etat donne l'exemple, régions, départements et villes suivent comme pour montrer que localement le pouvoir peut être aussi fort que nationalement... Le prestige a envahi toutes les arcanes du pouvoir politique du Président de la République au maire de Nice, Jacques Médecin :

« En 1974, fêtant l'arrivée dans sa ville du nouveau directeur du Centre Dramatique National, Jean-Pierre Bisson, nommé par le ministre Michel Guy, il lui recommandait de ne pas jouer trop souvent à Nice, mais plutôt à Paris et à l'étranger, pour faire parler de la ville, « maintenant que l'OGC Nice n'est plus en 1^{re} division ». Jacques Médecin, en assimilant un théâtre public à un club de football professionnel, faisait œuvre de précurseur : il assignait prioritairement au théâtre un objectif de communication : œuvrer au développement de l'image de la ville. »¹

Pierre-Etienne Heymann montre que cette visibilité est le signe de l'emprise de l'idéologie libérale. Il relève ainsi la présence des logos sur tous les programmes des structures de création et de diffusion.

« A partir de 1982, le devoir de communication commence à gagner la majorité du théâtre public. Les signes visuels - de cette nouvelle "mission" ne manquent pas : au premier chef, la multiplication des logos. Chaque financeur exige la présence de son logo dans les documents d'information publiés par l'institution subventionnée, transformés ainsi en prospectus publicitaires. Les affiches des théâtres publics sont agrémentées d'une collection de blasons, où les logos de la ville, du département, de la région et du Ministère de la Culture voisinent avec ceux de banques, de compagnies d'assurances et de grandes surfaces. Quel aveu ! Le financement public n'est plus désintéressé, il requiert publicité. L'Etat fait spectacle de sa générosité, comme si elle était un acte exceptionnel qui mérite exhibition. Certaines collectivités locales vont au bout de cette logique : elles achètent dans la presse nationale des espaces publicitaires pour se glorifier de leur aide au théâtre public. »²

Plus simplement peut-être, ils sont le signe que les pouvoirs publics ont adopté les pratiques liées au mécénat qui veut que discrètement (d'une efficacité toute calculée), le mécène se montre, sans succomber à la vulgarité de la vantardise. Le mécène est généreux, discret et élégant. Un raffinement qu'il met plus au service de son image que de celle du théâtre.

Prestige et gestion sont désormais les deux socles de la politique de l'Etat-mécène. Les évidences de Jean Vilar se sont dissipées dans l'écart qui désormais nous sépare de la nécessité de l'unité et de l'urgence de refonder des valeurs humaines, fraternelles et généreuses. L'utopie n'est plus actuelle alors que le pragmatisme gouverne et que l'unité n'a plus aucun sens quand, avec bonheur, chacun projette, à son idée, de former une Europe enfin pacifiée. La réunion démocratique, le sens de la réflexion humaniste ne sont plus des impératifs politiques, ils sont au mieux des ambitions développées ici ou là par quelques directeurs de compagnie militants ou par quelques directeurs de théâtre inspirés. Tout ce qui était évident en 1951 est devenu incertain car accessoire. L'articulation de la réflexion esthétique ne se bâtit donc plus sur ce socle essentiel, démocratisation, fraternité, humanité, mais sur le nouvel autel de l'ordre médico-économico-politique : le prestige et la gestion.

1 . Pierre-Etienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.62

2 . Pierre-Etienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.62

Après avoir cité Antoine Vitez (« L'art du théâtre ne peut continuer de se développer que si l'on offre au plus grand nombre le plus grand nombre d'ouvrages de l'esprit. En ce sens, je tiens à défendre le système français de subside public au théâtre. La responsabilité de l'Etat est grave, il doit l'assumer. Notre besoin à nous est de faire prendre conscience aux politiques, où qu'ils soient, que leur intérêt est là, s'ils veulent laisser quelques dignes traces de leur passage dans l'histoire. »), Jack Ralite choisit ces mots pour dénoncer le règne du tout-économique et l'absurdité d'une pensée qui ne fonctionnerait que sur une analyse chiffrée :

« Il faut prendre l'orientation d'Antoine comme une pensée grave ; une pensée de principe contre laquelle aujourd'hui polémique, sans le dire, la nouvelle vertu publique qu'est l'argent. Autrefois, c'était au nom du concept "d'ingénieurs des âmes" que la création était souvent attaquée. Aujourd'hui c'est le travail des "ingénieurs culturels" au service du marché de la culture, qui agressent. Ils sont partout, notamment pour la grille de lecture des résultats de ce qu'ils appellent les entreprises culturelles. Alors, les chiffres rayent le vivant, les comptes rayent les contes. Le mercantilisme populaciel, selon l'expression de Daniel Besnehard, transforme les bilans chiffrés, d'arguments à discuter et discutables, en preuve. Et c'est le fatalisme, c'est-à-dire le contraire de la création. Il y a présentement partout de l'audimat dans l'air. »¹

Ce mercantilisme tout-puissant, Robert Abirached aussi le brocarde violemment. Et il est impossible, en rapprochant ainsi les deux hommes, de ne pas lire toute l'amertume qui sourd chez cette génération, vivifiée par les enthousiasmes des années cinquante à soixante-dix, et offensée par une telle évolution. Nulle misanthropie dans cette critique mais plutôt une colère de sentir qu'un projet de société échappe.

« C'est que tout incite, au point où en est l'Occident en cette fin de siècle, à traiter les œuvres de l'imagination et de l'esprit comme autant de produits de luxe offerts à la consommation, valorisés par la publicité et par les techniques du marketing (dit aussi, plus noblement, mercatique, ce qui n'y change rien) : on procède désormais à des études de marché pour évaluer le retentissement possible des initiatives dans le champ culturel ou à des audits pour mieux analyser les échecs, on vend des "événements" clés en main aux collectivités locales ou aux entreprises, on élabore des "stratégies de communication" pour faire parler et pour séduire, on organise de salons pour d'éventuels acheteurs de récitals ou de spectacles, on fait tous azimuts de l'ingénierie culturelle, puisque c'est ainsi que les choses doivent se dire à la satisfaction générale. »²

Il serait faux de penser, qu'avant de mourir, Vilar n'avait pas compris que son legs serait répudié par ses héritiers. Il savait, en observant l'Etat-mécène que rien de son travail et de celui de ses compagnons de route, ne pourrait exister tant que l'Etat conserverait un rapport à l'art et à l'argent ébloui par le soleil de la monarchie absolue.

Le 30 mai 1968, De Gaulle tente, par une allocution radiodiffusée de mettre fin aux revendications développées depuis un mois. Depuis quelque temps, Jean Vilar s'emploie à défendre son projet d'Opéra avec Maurice Béjart et Pierre Boulez, et rencontre en mars 1968 le Général. Il écrit plus tard à Malraux le 16 mai 1971 un projet de lettre d'une grande lucidité, toujours d'actualité, qui stigmatise l'importance, dans la société, de la relation économique, au détriment de toute réelle ambition politique :

« J'ai toujours pensé (suis-je le seul ?) que De Gaulle en vous proposant les Affaires culturelles ignorait, oui ignorait, que dans les circonstances du moment, il ne vous offrait que du vent. [...] Il fallait rassurer le pays, le ramener (en 58-59) à une situation apaisante. On a libéré le pays des charges de l'Empire (colonial). En quoi l'a-t-on libéré des structures d'une société écrasante, mesquine, fin de siècle ? Quand j'ai ren-

¹ . Jack Ralite, *Complicités avec Jean Vilar, Antoine Vitez*, Editions Tirésias, 1996, p.102-103

² . Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Plon, 1992, p.100-101

contré le Général en mars 1968 - ceci grâce à votre intervention, n'est-ce pas ? -, j'ai été comme stupéfait non pas seulement par ce sentiment de solitude qui émanait de sa personne, mais aussi par la distance qui existait entre ce solitaire affable et d'une extrême courtoisie naturelle et les putasseries criminelles de cette société bonne-bourgeoise qu'il a sauvée ! Qu'on ne sauvera pas toujours, Dieu merci. Quand je suis sorti du bureau du Général, quand sous mes semelles j'ai entendu crisser le gravier de l'Élysée, j'ai compris beaucoup de choses. Certes, j'ai poursuivi l'étude et la rédaction de mon rapport sur l'Opéra, mais j'en ai bien vu alors et désormais la vanité, la puérilité. Dans ce secteur - celui de la création musicale et chorégraphique -, comme dans bien d'autres [...], j'ai bien compris que l'épaisseur sociale empêcherait tout mouvement, toute réforme profonde, disons toute révolution artistique. Le discours du 30 mai - qui est un indigne mensonge politique, Malraux, qui est un très vulgaire discours électoral, ô mon auteur de *La Condition humaine* - n'a pas confirmé mais consacré, rendu à mes yeux "historique" cet état de fait. Cette société est triste et sans esprit parce qu'on ne lui donne qu'à penser "fric". »¹

Au fond, chez Jack Ralite et Robert Abirached, tous deux engagés, l'un politiquement à Aubervilliers et dans les États Généraux de la Culture, l'autre à l'université, dans la recherche et dans l'action culturelle (le Festival des Francophonies en Limousin), il y a encore derrière la colère, comme chez Vilar (la « société bonne-bourgeoise... qu'on ne sauvera pas toujours »), la certitude que rien n'est à abandonner quand, ici ou là, des résistances menacent un système solide mais jamais irréversible. Quand la précarité du lendemain fonde autant les inquiétudes que les espoirs.

« La dimension publique du théâtre ne s'est pas évanouie, elle est à regagner durement dans une société où l'espace public vient à manquer ou change de forme jusqu'à provoquer le désarroi. »²

¹ . Jean Vilar, « Projet de lettre à André Malraux du 16 mai 1971 » in *Théâtre, service public*, Gallimard, 1975, p.541-542

² . Jean-Pierre Ryngaert, « La Nécessité du théâtre » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.32

4.2.3. (dés)engagement de l'Etat

Pour mieux comprendre les dérives de l'Etat-mécène, il faut s'arrêter sur quelques-uns des éléments de sa politique qui, sans que les effets en soient clairement mesurés dans le temps de l'action, ont construit le terrain de l'impasse du service public.

Il s'agit en particulier d'étudier plus précisément la répartition du budget de la DTS, les choix de nomination qui ont été opérés et les procédures de contrôle mises en place. Cette triple instrumentation (moyens financiers, agents délégués et contrôle) n'a qu'une seule justification : être au service d'une politique. Mais cette politique, sous les contraintes budgétaire et administrative et devant l'impossibilité de forger des critères d'évaluation pertinents, s'est muée en organisation bureaucratique chargée d'entretenir un patrimoine réglé par le marché médiatique.

« Je sais maintenant que l'Etat n'a pas de parole. Ce n'est pas si grave, si l'on considère que c'est son droit le plus strict, au nom de l'intérêt général. Encore vaudrait-il mieux l'énoncer clairement que s'évertuer à faire croire le contraire. En revanche, l'Etat n'a pas de critères. Ou en tout cas, il n'en a plus. Et ça, c'est beaucoup plus dommageable. C'est de là que provient toute confusion, de là que toutes les dérives possibles prennent leur source. Le monde qui nous entoure se complexifie de manière exponentielle. Maîtriser toutes les données de l'environnement et les conséquences de ces décisions devient littéralement impossible, dans le secteur public comme ailleurs. De ce fait, dans le secteur public précisément, l'intervention de l'Etat devrait se concentrer sur l'essentiel, à savoir déterminer des lignes d'horizon nettes jalonnées de points de repère précis. Son action devrait se reposer sur des objectifs larges mais clairement édictés, susceptibles de guider efficacement les entités qui le constituent et les partenaires qui dépendent étroitement de lui. Sur ces seules bases, l'Etat pourra jouer le rôle à la fois d'incitateur et d'arbitrage que l'on attend de lui, et que personne ne lui conteste hormis quelques libéraux pure souche. »¹

Cette mission d'incitateur et d'arbitre nécessite néanmoins une réelle ambition politique. Or, l'Etat-gestionnaire n'en a plus vraiment, trop occupé à endiguer le flux des demandes et à satisfaire ceux qui estiment être devenus indispensables à la création théâtrale. De quelle marge de manœuvre peut-il encore disposer quand l'augmentation budgétaire n'est plus de saison et qu'il faut reconduire à l'identique l'écrasante majorité des soutiens ? Denis Carot, tout en reconnaissant l'impossibilité de maîtriser toutes les données des mécanismes du réseau, insiste pourtant sur l'importance d'un dessein politique qui motive les décisions.

« La faiblesse du modèle gestionnaire réside bien là : il n'a pas de sens en tant que tel s'il ne prend pas assise sur un discours politique structuré et clair, mettant en avant les principes qui déterminent l'action des pouvoirs publics. Autrement, il peut apparaître comme un prétexte, un enjeu minimaliste, une échappatoire ou encore un gage de bonne conscience, bref un mode compensatoire à la vacuité du discours politique. »²

Difficile en effet de voir aujourd'hui autre chose dans la gestion des affaires culturelles qu'une politique en creux, un repli de toute pensée argumentée de l'action. L'examen des éléments composant une partie du système étatique en offre quelques preuves.

¹ . Voir Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.64

² . Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°2, octobre 1993, p.50

4.2.3.1.

le budget de la DTS et sa répartition

Tel qu'il se présente depuis sept ans au moins, le budget de la DTS, à quelques variations près, relève d'une répartition immuable (voir en annexes p.2-196). Tous crédits confondus (fonctionnement et investissement), les cinq Théâtres Nationaux comptent pour plus de 25% (en 1995 : 335,1 millions de francs), les CDN et assimilés pour 25% également (317,4 millions de francs), les scènes nationales pour moins de 20% (214,6 millions de francs) et les « activités théâtrales » comprenant les aides aux compagnies dramatiques, les aides aux lieux (dont les théâtres missionnés) et les aides aux festivals dramatiques pour un peu plus de 20% (277,7 millions de francs). En 1995, le total de ces quatre postes représentait 1144,8 millions. Trois autres postes, théâtre privé et cirque (moins de 4% : 46,9 millions de francs), enseignement (4,5% environ : 55,8 millions de francs) et un poste divers (0,15% : 1,9 million de francs), figurent également dans la répartition des crédits.

Cette ventilation arrêtée par le ministre et son directeur ne fait donc, depuis des années que reproduire la même gestion des acquis. Bien sûr le nombre des compagnies change, les projets ne sont jamais les mêmes d'une année sur l'autre, des festivals disparaissent... mais fondamentalement, les grandes options sont reconduites d'année en année sans qu'aucun bouleversement radical puisse se produire.

Première constatation : comme cela a été démontré en étudiant la répartition géographique des subventions de fonctionnement de la DTS, cela est dû en particulier au poids des Théâtres Nationaux et des CDN. Les cinq Théâtres Nationaux dévorent le quart des subventions et même si la tendance est à l'amenuisement de leur part, ils continuent de grever lourdement ce budget. Le déséquilibre manifeste entre les compagnies à peine subventionnées et ces grands paquebots monstrueux laisse penser qu'avec tout cet argent, le paysage théâtral français pourrait être composé bien différemment.

Une telle répartition aussi inégalitaire ne peut se justifier que par la démonstration solide de sa logique. Or, il est bien difficile dans les circonstances actuelles de comprendre quoi que ce soit au sens de cette répartition. Les institutions semblent chercher leur raison d'être et s'interrogent sur leur fonctionnement. Les Directeurs de Théâtres Nationaux et administrateurs de Théâtres Nationaux eux-mêmes semblent régler leurs comptes par missives interposées. Bruno Ory-Lavollée, Directeur Général de la Comédie-Française vient récemment d'écrire dans « La Lettre aux amis de la Comédie-Française » (n°29, décembre 1997) : « Les déficits du Théâtre national de Chaillot ne justifient pas de dénigrer la gestion des autres théâtres, et de la Comédie-Française en particulier, comme l'a fait M. Savary récemment dans plusieurs journaux. » Suit une description comptable (budget, subventions, progression, activité) de la situation de la Comédie-Française. Bruno Ory-Lavollée remarque à cette occasion que « de 1985 à 1997, la subvention de l'Etat a augmenté de 36%, soit 1% de plus que l'indice des prix. Pendant la même période, le budget de la Culture gagnait 77%, celui de l'Opéra de Paris 76%, celui des autres théâtres nationaux 66% ». Il calcule également que la subvention par spectateur était en 1996 de 410 F.

Tous ces chiffres sont rigoureusement exacts : le poids de la Comédie-Française baisse en effet régulièrement dans le budget de la DTS mais il n'empêche que si la subvention par spectateur y est de 410 F, les calculs laissent apparaître pour 1994 que la subvention moyenne par spectateur, si elle était de 462,88 F pour les Théâtres Nationaux, n'était que de 160,74 F pour les CDN et de 86 F pour les scènes nationales. Quelle que soit la di-

minution enregistrée, les Théâtres Nationaux continuent d'être extrêmement dispendieux en comparant leur activité (à qualité égale semble-t-il ?) avec celle des CDN.

Mais que reprochait donc Jérôme Savary à la Comédie-Française pour que le Directeur Général, fait extrêmement rare, prenne la plume dans cette brochure et lui réponde ainsi ? Dans *Le Journal du Théâtre*¹, rien... si ce n'est qu'il se défend d'être le meilleur et de parvenir à faire du théâtre populaire en coûtant moins cher à l'Etat :

« Je peux vous révéler les conclusions d'une enquête du ministère des Finances, très favorable à Chaillot. Elle indique qu'entre 1987 et 1996 la fréquentation y a presque doublé, les abonnements se sont multipliés par deux et les recettes par cinq. « En terme de productivité et de rentabilité, ajoute ce document, le coût par spectateur payant (subvention/nombre de spectateurs payants) était de 256 F, en 1994, contre 588 à la Comédie-Française et 714 au théâtre de l'Odéon. » [...] Le théâtre n'est pas seulement un art. C'est aussi une industrie culturelle qui se gère. On ne peut pas dissocier l'artistique des moyens qui sont disponibles. [...] Le théâtre public, c'est un théâtre où il y a du public. Un théâtre public vide, c'est un théâtre déshonorant. Qu'il y ait des laboratoires, apparentés au CNRS, c'est très bien. Mais l'argent public doit retourner au public. »

Auparavant, Jérôme Savary avait précisé :

« Pour Chaillot, l'Etat paye pour maintenir le théâtre en ordre de marche (130 personnes). Pour rémunérer les comédiens, les metteurs en scène, les costumiers, les décorateurs, nous devons fonctionner comme une entreprise semi-privée. Ce sont les recettes qui rendent possible la création. Heureusement que nous avons eu 30 millions de recettes, l'an dernier. A ceux qui me reprochent de monter *Cyrano*, je réponds que Jean Vilar voulait le faire, mais qu'il en a été empêché par l'exclusivité des droits alors acquise à la Comédie-Française. Sur les 14 millions de recettes que le spectacle fournira, une bonne partie ira à la création. Il faut savoir que chaque spectacle coûte en moyenne 2 millions de francs. L'an dernier, *Le Bourgeois gentilhomme* a rapporté 12 millions de recettes. On a injecté une partie dans les autres spectacles. C'est caractéristique du théâtre de Chaillot. Si je ne monte pas un grand succès, je ne peux pas faire vivre la saison. J'ai hérité d'un fonds de roulement négatif, ce qui n'arrive pas à la Comédie-Française. »

Ces déclarations de Jérôme Savary appellent quelques commentaires et quelques vérifications. Sur la fréquentation tout d'abord puisqu'il accuse certains théâtres publics d'être vides (voir pour les statistiques en annexes p.2-220). Pour les cinq Théâtres Nationaux et la saison 1995/1996, alors que le Chaillot est à 63,2% de taux de remplissage de la jauge théorique, la Comédie-Française est à 76,9%, le TNS à 73,7%, la Colline à 67,2% et l'Odéon à 66,6%... Chaillot arrive donc en dernier. Il est vrai que la salle de Chaillot est grande et qu'il peut être difficile de la remplir. Mais la différence n'est pas si énorme que cela : si le TNS a joué en moyenne devant 225 spectateurs, la Colline 306 spectateurs et l'Odéon 362 spectateurs, Chaillot a joué devant 505 spectateurs. Mais la Comédie-Française, elle, dépasse Chaillot avec 532 spectateurs par représentation. Difficile dans ces conditions de s'affirmer le seul défenseur du théâtre populaire. Quant aux CDN, qui pour certains ont des salles à jauge assez réduite, le rapport entre le nombre de spectateurs payants (1,4 millions d'entrées payantes) et le nombre de représentations (5 343 en 1994/1995) donne 262 spectateurs par représentations. Pour les scènes nationales le rapport est plus favorable avec 1 491 372 entrées pour 4 411 représentations tout public, soit une moyenne de 338 spectateurs. Jérôme Savary, à Paris, avec la notoriété et les moyens du Théâtre National de Chaillot (deuxième théâtre subventionné par l'Etat

¹ Gilles Costaz : « Accusé Savary, levez-vous ! : entretien avec Jérôme Savary » in *Le Journal du Théâtre*, n°14/15, 27 octobre 1997, p.6

avec 61,1 millions de francs de subventions en 1996), n'a donc pas vraiment de raison de se sentir tellement à part.

Quant au coût par spectateur, les chiffres qu'il avance semblent bien fantaisistes. En ne retenant simplement que ceux publiés officiellement. Les 57,4 millions de subventions (...) divisés par les 160 877 entrées de la saison 1994/1995 laissent plutôt entendre que la subvention par spectateur est de 356,8 F. Ce qui n'est pas identique à 256 F... Quant à la Comédie-Française, ses 118,6 millions de francs de 1994 divisés par les 243 604 spectateurs donnent 486,85 F, ce qui est loin des 588 F annoncés. L'Odéon affichant 51,8 millions de subventions pour 89 139 spectateurs, cela donne 581 F, ce qui remet en cause les 714 F lancés par Jérôme Savary. Mais peut-être s'agit-il là d'une moyenne qu'il s'agira de vérifier quand ce document sera publié. Toujours est-il que les arguments comptables sont placés sur la table des négociations et que chacun tente de se justifier en sortant sa calculatrice. Et cette querelle de chiffres ne masque pas la ponction énorme que représentent les Théâtres Nationaux dans le budget du théâtre de l'Etat.

Or, si c'est effectivement, comme le fait Jérôme Savary, pour constater que ces institutions doivent fonctionner comme des entreprises semi-privées, tout le sens du service public s'écroule littéralement. Si le deuxième théâtre de France, en termes de subventions, est obligé de faire un grand succès pour fonctionner... 61,1 millions de francs absorbés par le seul fonctionnement à vide du théâtre ? L'équivalent du total des subventions distribué par les DRAC et la DTS de 5 régions françaises (Aquitaine, Picardie, Lorraine, Auvergne, Limousin) englouti dans l'entretien d'un seul théâtre ! L'équivalent de la subvention de 7 CDN : Angers, Besançon, Bordeaux, Grenoble, Montluçon, Orléans et Savoie ! Le constat est trop grave pour ne pas laisser amer.

Dans les choix qui sont opérés, la DTS semble obligée de financer des lieux patrimoniaux qui n'ont, dans le cadre d'une politique générale, plus aucune place stratégique. Si le budget était cinq à dix fois supérieur, la masse financière que représente cette conservation dispendieuse paraîtrait faible, mais dans le cadre d'un budget de rigueur qui ne correspond absolument pas à la demande et crée des inégalités énormes, elle paraît extrêmement pénalisante pour les autres actions de développement. Les questions sont donc renversées. Malgré les moyens faibles, sont préservés des postes intouchables mais non stratégiques (quelle importance pour le territoire que les cinq Théâtres Nationaux ?) au détriment d'une énorme part du secteur, alors que cette action de conservation patrimoniale ne devrait être assurée que si l'Etat veut s'en donner les moyens. Elle ne devrait être qu'un supplément, elle est une priorité. Mais comme il serait voyant et choquant de supprimer l'argent des Théâtres Nationaux, l'argent, distribué au compte-gouttes pour les compagnies, continue d'être rationné sous prétexte qu'il n'y en a pas assez. C'est une politique par défaut. Stagnante et difficile à défendre.

Comment ne pas rapprocher les 61,1 millions de Chaillot des 200 000 F que réclame la FédérCies comme subvention plancher. 61,1 millions : un Théâtre National pour l'Etat, 305 compagnies pour la FédérCies !

En rêvant un peu, une autre ventilation des subventions de la DTS aurait dessiné un paysage totalement différent en évitant les catégorisations concurrentielles et perverses, en évitant des disparités énormes et une inégalité territoriale préjudiciable pour la fréquentation. Cette ventilation imaginaire - dont l'apparence fantaisiste et irréaliste ne doit pas cacher les questions qu'elle entend poser - se base sur les subventions de fonctionnement 1996. Alors que la DTS a distribué 324,976 millions aux 5 Théâtres Nationaux, 315,253 millions de francs aux 44 CDN et assimilés,

228,576 millions de francs aux 66 scènes nationales et assimilés et enfin 277,754 millions de francs aux activités théâtrales (total de 1 146,6 millions) représentant 609 aides aux compagnies, 90 aides aux lieux, 20 théâtres missionnés et 83 festivals, une autre répartition permettrait les opérations suivantes.

La création de deux catégories pourrait être envisagée : l'une correspondant actuellement à l'aide au projet et l'autre à une catégorie unique. Pour la première catégorie une subvention *fixe* au montant de 600 000 F serait allouée à chaque compagnie. Les compagnies de la seconde catégorie recevraient quant à elles 300 000 F chacune. Avec 420 millions de francs, il est possible de subventionner 600 compagnies de premier rang (360 millions) et 200 compagnies de second rang (60 millions). Certes, quelques compagnies y perdraient par rapport à leur situation actuelle : 50 exactement sur les 609 actuelles. Toutes les autres, soit 750 compagnies, au contraire, y gagneraient.

Avec 650 millions, il serait envisageable de subventionner 130 établissements en leur offrant, de manière égalitaire 5 millions de francs à chacun. Actuellement 111 établissements (CDN et scènes nationales) reçoivent 543,826 millions soit 4,9 millions par structure en moyenne. Avec 130 structures à 5 millions, pas de diminution de moyens mais une augmentation (plus 19) destinée à rééquilibrer le territoire en finançant des théâtres là où la carence est la plus criante (Clermont-Ferrand, le Mans, Troyes, Saint-Quentin, Agen, Charleville-Mézières, Périgueux, Epinal, Ajaccio, Laval mais aussi peut-être Le Puy, Rodez, Auch, Chaumont, Mont-de-Marsan, Cahors...). Il n'y a que l'embarras du choix, 21 départements n'étant toujours pas actuellement équipés d'un CDN ou d'une scène nationale.

Il resterait les festivals. Actuellement, seuls cinq festivals atteignent le million de francs : Avignon, Festival d'Automne, Francophonies en Limousin, Paris Quartier d'été et Dijon. Bien sûr, pour les deux premiers la subvention excède largement le million pour atteindre 11,12 millions à Avignon et 6,68 pour le Festival d'Automne. La proposition suivante permettrait de financer 90 festivals : alors qu'il n'existe que 24 festivals dépassant les 150 000 F de subvention, il serait possible de financer 20 festivals à hauteur de 1 million et 60 festivals à hauteur de 300 000 F pour une somme totale de 38 millions de francs. Pas de diminution du nombre d'aides mais une augmentation massive des moyens pour réaliser des festivals au-delà du simple événement d'été.

420 millions pour les compagnies, 650 millions pour les établissements et 38 millions pour les festivals font un total de 1 108 millions de francs. Il resterait 39 millions sur 1 147 millions globaux pour continuer à soutenir les lieux. En 1996, les aides aux lieux étaient de 72 millions environ. Un choix d'une meilleure répartition sur le territoire devrait s'imposer. La différence entre les 72 millions et les 39 millions serait largement compensée par l'installation de 19 établissements supplémentaires (5 millions de francs chacun).

Voilà donc un exemple de répartition radicalement différente qui, en se passant des théâtres nationaux (qui pourraient redevenir des structures identiques aux autres), forge un équilibre fondé sur une meilleure répartition entre les compagnies et les lieux. 130 établissements disposant d'une subvention de 5 millions (la moyenne des subventions actuelles pour 111 établissements seulement), 600 compagnies avec une aide de 600 000 F, 200 compagnies avec une aide de 300 000 F (augmentation de plus de 30% du nombre de compagnies subventionnées), 20 festivals de la taille actuelle du festival des Francophonies (1 million de francs chacun) et 60 festivals dotés de 300 000 F, et enfin 80 lieux aidés à hauteur de 500 000 F environ.

Une telle répartition - certes bien difficile à faire admettre - aurait des conséquences immédiates sur la stratification. Elle permettrait par ailleurs aux compagnies d'amortir, sur leur subvention, une grande part des frais de production et de ne facturer les représentations aux diffuseurs que sur la base des frais d'exploitation. Les achats de représentation ne constitueraient plus, comme c'est le cas actuellement, le fonds de production mais une exploitation qui n'aurait plus ainsi pour première nécessité son caractère lucratif. Cette diminution des coûts d'achat permettrait à tous les théâtres (y compris ceux qui ne sont pas subventionnés par l'Etat) de faire circuler les œuvres. Si la diffusion parvenait à se développer sur ces nouvelles bases, l'amortissement des spectacles devenant plus facile en amont des représentations, le prix des représentations deviendrait plus abordable, avec éventuellement pour les diffuseurs la possibilité, en retour, de réduire le tarif d'entrée sans renoncer au réalisme de rigueur.

Une telle répartition permettrait aussi aux compagnies d'envisager leur inscription dans la cité autrement. De moins systématiquement chercher les ateliers lucratifs pour se consacrer davantage à la création, à la sensibilisation et à leur formation.

Cette projection appellerait beaucoup d'autres commentaires et ne pourrait pas, seule, conduire à une refondation de la politique, cependant une telle radicalité induirait probablement des effets majeurs.

Mais le travail de la DTS aujourd'hui se résume malheureusement à une gestion difficile des contradictions terribles entre les besoins générés par la générosité passée (les institutions) et les réalités budgétaires. La tension créée ne parvient à satisfaire personne. Les artistes, ces dernières années, ne cessent de se plaindre des restrictions budgétaires et, en marge des problèmes cruciaux de délais intenable d'encaissement des subventions, d'un nouveau fléau qui touche en particulier les directeurs de lieux : l'administration fiscale. La DTS mène depuis quelques années un bras de fer avec le ministère des Finances pour éviter des redressements fiscaux à nombre de structures dont la comptabilité est contestée par Bercy. L'application complexe des taux de TVA (différents selon les catégories de spectacles, les catégories de recettes et leur niveau) est en particulier à l'origine de litiges d'autant plus dommageables qu'ils sont rétroactifs. La saignée administrée par le fisc serait pour beaucoup d'établissements sinon fatale, du moins extrêmement handicapante pour les activités futures.

Il s'agit là, en fait, d'un nouvel épisode des luttes qui se déroulent au sein de l'administration française entre les hauts fonctionnaires qui, interprétant les textes de loi, appliquent avec plus ou moins de zèle des règlements parfois obscurs et imposent ainsi leur vision de la société. Pour les gestionnaires de Bercy, la culture a toujours été une dépense superflue, qu'en temps de rigueur, il vaudrait mieux diminuer.

Denis Carot, lorsqu'il était administrateur du Théâtre National de la Colline a pu constater cette emprise progressive de Bercy (alors rue de Rivoli) sur la rue Saint-Dominique :

« L'établissement dut subir le mouvement centralisateur qui s'intensifiait, conférant au ministère des Finances des prérogatives d'interventions directes dont s'est laissé dessaisir la tutelle Culture. »¹

¹ Voir Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.63

Au fond, il s'agit d'un signe supplémentaire de l'activité de l'Etat-mécène. Il donne d'une main ce qu'il reprend d'une autre. Il échange un service : une légitimation (la subvention) contre un impôt (le tribut à payer pour être autorisé à utiliser une partie de cet argent)...

4.2.3.2.

sélection et nomination

Une des actions fortes et visibles du ministère consiste également à nommer les directeurs à la tête des structures de création et de diffusion et de choisir les lieux, compagnies et festivals qu'il convient de subventionner.

Cette mission de sélection et de nomination doit, elle aussi, répondre à la politique définie. En pratique, les nominations sont essentiellement le résultat d'un box-office de l'art. Les metteurs en scène qui acceptent ou souhaitent même diriger un établissement en font la demande et le ministère, en fonction de la carrière de chacun, décide des implantations. Avec à la clé un jeu de chaises musicales : lorsque l'un des directeurs part, les directions tournent pour donner l'illusion d'un changement. Du reste, celui qui doit partir redevient en général directeur d'une compagnie très confortablement dotée, l'Etat-mécène ne pouvant rejeter trop bas ceux qu'il a portés sur le devant de la scène. Les nouveautés en matière de nominations sont en réalité minimes. Ces dernières années, tout juste les noms de Stéphane Braunschweig et tout récemment Stanislas Nordey et Eric Lacascade viennent rapidement à l'esprit. Rien ne se perd et tout se transforme dans ce microcosme étroit.

Et ce jeu de nomination ne se produit pas seulement à la tête des institutions. L'administration de l'Etat donne l'exemple de cette rotation sans effet. Lorsque Michel Fournier quitte la direction du Centre national du Théâtre, c'est pour rejoindre la Direction du Théâtre en qualité d'inspecteur. Lorsque Dominique Wallon est nommé Directeur, Jacques Baillon, remercié, devient directeur du Centre national du Théâtre. Ces chassés-croisés disent aussi l'atrophie d'un système qui s'auto-suffit sans se renouveler radicalement, non qu'il faille systématiquement tout bousculer, mais un certain étouffement de l'appareil d'Etat est manifeste ces dernières années.

Et surtout, qu'en est-il réellement de la discussion politique et du projet avancé par le futur directeur ? Sans prétendre que ce dernier n'ait aucune importance, l'expérience prouve que les nominations ne sont pas le résultat d'un accord sur la politique à mener mais essentiellement un jeu de notoriété (médias), de reconnaissance des pairs et, inévitablement, d'affinités politiciennes. Quel poids peut avoir réellement l'éthique revendiquée par le metteur en scène ou le directeur dans l'arbitrage auquel procède implicitement le ministère ?

Peut-être depuis trois ou quatre ans, les choses commencent-elles à changer avec l'arrivée de personnalités comme Stanislas Nordey ou Eric Lacascade, qui sont le signe visible de toute une réflexion amorcée par les artistes sur la notion de service et d'éthique publics grâce à des gens comme Christian Schiaretti, Robert Cantarella, François Tanguy, Roland Fichet, Ariane Mnouchkine ou Pierre-Etienne Heymann, à des organismes comme le SYNDEAC et la FédérCies, grâce aux analyses de quelques administrateurs et universitaires comme Denis Carot ou Robert Abirached, grâce aussi à l'intérêt de quelques journalistes critiques pour la politique du théâtre comme Pierre Laville ou Nicolas Roméas.

4.2.3.3.

contrôle

Finançant la création et la diffusion à travers des instruments dirigés par des personnalités nommées, le ministère a également en charge le contrôle des dépenses et de l'action de ces institutions. Cette mission de contrôle repose sur un pouvoir nécessairement coercitif.

Plusieurs questions se posent alors : comment développer des instruments de contrôle ? Quels sont leurs critères d'évaluation ? Quels sont leurs moyens de pression ? Des questions techniques mais aussi politiques. Les rapports entre pouvoirs publics et artistes sont en eux-mêmes un sujet de débat éternel. La façon d'exercer le contrôle induit des rapports qui peuvent varier de l'assujettissement le plus radical (la censure qui en France a frappé et frappe encore... sous des manières déguisées) à une mise à distance respectable permettant de garantir un minimum de liberté.

Pour Denis Carot, l'Etat, ces dernières années, s'est désengagé d'une fonction essentielle :

« Les moyens de contrôle ad hoc n'ayant pas du tout accompagné l'expansion des financements, et l'appareil administratif ne s'étant pas non plus doté des compétences nécessaires à cette fin. »¹

Il attribue cette carence de contrôle à une insuffisance des moyens alloués à cette tâche (effectif) et à une faiblesse des compétences des gestionnaires :

« Autant les efforts consentis en faveur des artistes et des créateurs furent considérables, autant les moyens mis en œuvre pour assurer l'accompagnement harmonieux de cette politique furent, en comparaison, dérisoires. Problème d'effectif d'abord. Prenons l'exemple de la Direction des Théâtres du ministère de la Culture. Pour traiter l'ensemble des dossiers des centres dramatiques et des théâtres nationaux (soit aujourd'hui plus de 45 établissements importants), un seul administrateur civil (qui occupe le poste quatre ans dans le meilleur des cas) et deux adjoints. Pour les compagnies (dont les 160 conventionnées en direct), l'aide aux auteurs et l'aide à la création, un chef de bureau et cinq collaborateurs en tout et pour tout. Problème de compétence ensuite. Il n'y a pas de gestionnaire au sein de cette administration, c'est-à-dire des agents suffisamment formés aux aspects administratifs et financiers de la production de spectacles vivants, et par là même susceptibles d'analyser puis interpréter des résultats, à partir d'éléments aussi irréfutables que des bilans, comptes d'exploitation, budgets de productions, options d'imputations analytiques, etc. Dans le cadre de l'action décentralisée de l'Etat, c'est-à-dire au niveau des DRAC, le même type de reproches fuse lorsqu'on interroge les dirigeants d'institutions, avec une circonstance aggravante : les responsables sectoriels connaissent souvent bien mal le "terrain", c'est-à-dire les conditions réelles dans lesquelles leurs interlocuteurs, dont ils sont censés assurer la tutelle directe, exercent leur mission. Dans ces conditions, toute tentative d'évaluation pertinente des projets mis en œuvre est vouée à l'échec, et on échappera difficilement à une perception technico-administrative de la réalité. »²

Lorsque les instances de contrôle n'ont ni les moyens (voir aussi le nombre ridiculement bas d'inspecteurs à la DTS) ni peut-être, en partie, les compétences pour juger de l'activité des structures subventionnées et lorsque, de surcroît, il est très difficile d'élaborer des critères d'évaluation clairement identifiables, le risque est de se contenter d'une observation comptable froide sans aucun rapport avec les enjeux artistiques et politiques soulevés.

■ ■ ■ ■

1. Voir Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.77

2. Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°2, octobre 1993, p.52

« On le constate, à défaut de pouvoir se référer à des grilles de lecture cohérentes, établies avec soin en fonction des objectifs de politique générale, et qui, permettraient une évaluation satisfaisante des actions engagées, on s'accroche à des indicateurs à la fois réducteurs et normatifs, qui ne peuvent en aucun cas déboucher sur des enseignements pertinents quant aux dysfonctionnements éventuels des institutions contrôlées. »¹

La tentation de transformer l'Etat-penseur politique en Etat-gestionnaire se double, en fait, d'une utilisation de la hiérarchie des subventions comme moyens de contenir les débordements d'autorité.

« Pour A. Breton et R. Wintrobe (1982), le manque d'information dont dispose le gouvernement sur les organismes qu'il finance favorise les comportements discrétionnaires des dirigeants de ceux-ci. Mais le pouvoir de monopsonie dont dispose le gouvernement lui permet, d'une part de développer des procédures de contrôle spécifiques, d'autre part de mettre en place des systèmes d'incitations motivant le dirigeant à coopérer. Le développement des contrôles est limité par leurs coûts, leur efficacité limitée par l'absence de consensus sur les méthodes d'évaluation. Il peut alors être plus intéressant d'acheter la conduite des dirigeants par des incitations (promesse de revenus plus élevés pour le dirigeant ou son institution, promesses de promotion, etc.). »²

Le système repose donc, selon Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, sur une entente tacite entre les artistes et l'Etat qui substitue à la notion fondamentale de contrôle celle de subordination par un système de récompense. Le sens de ces deux démarches est radicalement différent. Dans le premier cas, il s'agit d'orienter avec souplesse, de dessiner un cadre à l'intérieur duquel l'artiste possède une latitude d'action et, en retour de vérifier le respect du cadre. Dans le second cas, l'Etat admet son incapacité à créer un cadre et ajuste les récompenses (les signes de son contentement) en fonction de l'action engagée par l'artiste. Il fait valoir non pas les termes d'une contractualisation mais les soubresauts d'un rapport qui glisse vers l'affectivité.

Le véritable moyen d'assurer une certaine liberté à l'artiste n'est-il pas de définir avec lui des objectifs en lui laissant le soin de les réaliser selon son imagination plutôt que de lui faire croire qu'il est libre tout en le conditionnant grâce à une hiérarchisation aux rouages obscurs ?

Dans une lettre datée du 16 mai 1971, Jean Vilar provoque André Malraux (qui ne lira la lettre non envoyée qu'après la mort de Jean Vilar) par une question qui laisse à penser que Vilar, à cette époque, ne croyait plus du tout à une quelconque forme d'indépendance, dans le système conçu par l'autorité publique :

« Vous avez vécu pendant plus de dix ans au sein même des affaires politiques, à la droite du chef de l'Etat. Etes-vous prêt à exposer publiquement, c'est-à-dire ici même, devant le témoin qu'est la caméra, la difficulté extrême (l'impossibilité) de concilier durablement liberté de création et pouvoir politique sous quelque régime politique que ce soit ? Certes, la dictature du prolétariat ou plus exactement l'administration socialiste doit s'effacer devant la création artistique comme doit être supprimé dans une société bourgeoise et française le contrôle des ministres, des administratifs et des maires, etc. à l'égard de cette même création. Mais est-ce concevable ? Votre opinion ? »³

Vilar pensait que la notion de liberté ne pouvait pas, en fait, s'appliquer à la situation des artistes dans une économie subventionnée. D'où l'importance capitale de la façon d'exercer le contrôle. Avant de poser

1. Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°2, octobre 1993, p.56

2. Joëlle Farchy, Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles*, PUF, 1994, p.101

3. Jean Vilar, « Projet de lettre à André Malraux du 16 mai 1971 » in *Théâtre, service public*, Gallimard, 1975, p.543-544

cette question à Malraux, il définissait en effet la nécessité du caractère absolu de la liberté, si ce mot peut être utilisé ou revendiqué. Toute liberté qui ne serait que partielle ne serait pas la liberté, écrivait-il :

« Les hommes politiques de l'Occident, en raison même du pouvoir coercitif et absurde du pouvoir politique des régimes socialistes sur les créateurs (prison, mort, interdiction d'être édité, etc.) ont bonne conscience. Ça se résume : "voyez là-bas et voyez chez nous. Choisissez. Nous sommes la liberté et nous la défendons." Malraux, André Malraux, ils ne défendent et ne représentent pas plus la liberté *absolue* que je ne défends ou représente... la vertu ou la rosière de mon village. Ou ce sont des tartuffe et il faut le dire ! Ou ce sont des ignorants et il faut que *vous* leur expliquiez gentiment la réalité. (*Liberté absolue ?* Eh oui. Si ne règne pas en ce domaine l'absolu, où sont les limites ? Et s'il y a limite, peut-on parler de liberté et a-t-on le droit de parler de liberté, de bomber le torse en claironnant : "Nous défendons cette chérie" ? Foutre, non ! répondrait Hébert. *Ou Sade.*) »¹

Concilier les exigences du service public et la liberté absolue du créateur. Voilà une tâche hautement délicate que, manifestement, le pouvoir républicain n'a pas su encore accomplir. En la matière, qui pourrait péremptoirement donner des leçons quand chacun sait l'extrême contradiction que cette confrontation suppose. C'est tout l'enjeu de la redéfinition, actuellement, des politiques culturelles. Il y a là un *modus vivendi* à trouver, une conception des rapports entre art et pouvoir toujours à inventer. A expérimenter, en acceptant d'imaginer de nouvelles modalités d'échange, en admettant qu'il est désormais nécessaire de recomposer une relation aujourd'hui insatisfaisante.

Les inspecteurs de la DTS sont infiniment trop peu nombreux pour effectuer un quelconque travail intéressant à la fois pour l'Etat et pour les artistes. Quant aux comités d'experts composés de journalistes et d'administrateurs de lieux, leur fonctionnement prête à sourire : comment est-il possible d'être à la fois juge et partie, de soutenir par sa programmation une compagnie et de siéger à une commission d'experts censée émettre des avis dégagés de tout intérêt...

Cette recomposition des rapports entre l'Etat et les structures subventionnées suppose de reconsidérer radicalement les ressources sur lesquelles pourraient s'appuyer la présence de l'Etat aux côtés des compagnies, des établissements publics et autres diffuseurs.

4.2.3.4. déléguer les missions

L'Etat est entré depuis au moins vingt-cinq ans dans un processus de délégation des missions. Pour assumer concrètement les orientations de la politique culturelle, quelques structures spécialisées ont été créées en prolongement de la place forte ministérielle. L'Etat a par exemple délégué une mission d'aide à la diffusion à l'ONDA, une mission d'administration locale des affaires culturelles aux DRAC. Dans son association avec les collectivités locales, il a également trouvé des voies de présence indirecte ou parcelaire en nommant en concertation avec les tutelles territoriales les directeurs et en siégeant aux conseils d'administrations des établissements publics ou en participant à la création d'organismes divers (GRAC...).

Cette délégation indispensable a permis à l'Etat d'être toujours sur le terrain, tout en évitant au maximum la fonctionnarisation de la culture.

¹. Jean Vilar, « Projet de lettre à André Malraux du 16 mai 1971 » in *Théâtre, service public*, Gallimard, 1975, p.543

Aujourd'hui, quinze ans après les débuts de la décentralisation administrative, la grande aventure est celle de la déconcentration. Depuis que les DRAC sont en place dans les régions sous l'autorité du préfet, représentant local de l'Etat en région, elles collectent progressivement les responsabilités. Jusqu'à faire valoir une autonomie de décision qui signale une perte réelle de l'autorité du ministère. La récente disqualification du Théâtre missionné de Verdun, subventionné par la DRAC et le préfet contre l'avis de la tutelle ministérielle, est un signe majeur de ce nouveau rapport de force. La DTS pourra-t-elle continuer à impulser une politique si ses délégations s'opposent sur le terrain à l'application de ses directives ?

Parallèlement à cette délégation des missions, le ministère de la Culture s'apprête à réaliser la fusion de deux de ses directions : celle de la musique et de la danse et celle du théâtre et des spectacles. Dominique Wallon, nouveau Directeur du Théâtre, sur la proposition du Rapport Rigaud, a organisé cette procédure de rapprochement qui permettra de constituer une direction forte (dans tous les combats administratifs et bureaucratiques) du spectacle vivant. Il sera appelé à diriger cette nouvelle direction mieux structurée pour affronter des débats importants comme celui de l'intermittence. Toutes les questions aujourd'hui transversales trouveront au cœur de ce dispositif un terrain d'examen plus favorable.

Mais cette solution technocratique, qui a son importance, ne suffira pas à elle seule à redonner à l'Etat une place juste au sein du réseau théâtral. La mission de composition d'une charte de service public, confiée également à Dominique Wallon, saura-t-elle apporter un complément politique à cette restructuration administrative (Direction unifiée et déconcentration des crédits) ?

« Les objectifs et les perspectives sont de plus en plus vagues, les critères de plus en plus flous ou totalement absents ; il y a régulièrement confusion entre la prise de décision politique (au sens large du terme) et le traitement technocratique des problèmes ; la pression réglementaire (maîtriser la complexité de l'environnement...) s'accroît et apparaît comme un remède au court terme, sans préjuger des conséquences à moyen terme ou long terme souvent en contradiction avec les (bonnes) intentions initiales... »¹

L'avertissement de Denis Carot est clair. L'enjeu est de taille. Sans doute l'Etat ne pourra-t-il pas faire l'économie, s'il souhaite effectivement, repenser son engagement, d'un examen des ressources sur lesquelles il doit s'appuyer dans le milieu artistique pour créer une nouvelle dynamique.

¹ . Voir Denis Carot, « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre service public » in *Du théâtre (la revue)*, n°1, juillet 1993, p.64

4.2.4. l'engagement des collectivités locales

Quant aux collectivités locales, il importe brièvement de les évoquer pour clore ce chapitre sur les pouvoirs publics. Leur rôle est progressivement plus important et nul doute que l'avenir politique de l'administration de la culture est autant entre leurs mains que dans celles de l'Etat.

4.2.4.1. la tutelle historique de l'Etat

Pourtant, jusqu'à présent, elles n'ont fait preuve, à quelques exceptions près, que d'une assez grande timidité : calquant sagement leur action sur celle de l'Etat, elles ont massivement investi dans la culture sans toujours mesurer les enjeux de cette décision.

« Mal préparées à définir des politiques culturelles autonomes, les villes et les régions ont commencé par épouser les démarches de l'Etat, écoutant son discours, s'appuyant sur ses experts, attendant son intervention pour décider des leurs. »¹

Peu à peu, une certaine émancipation des mentalités permet de développer des programmes beaucoup plus ambitieux. Le risque est grand cependant de voir se reproduire les mêmes comportements que ceux que l'Etat a pu adopter depuis une cinquantaine d'années. Après une première vague d'enthousiasme due à l'augmentation continue des budgets gérés (grâce à une importante augmentation de la fiscalité locale), l'effet du réalisme gestionnaire est plus que jamais d'actualité.

La structuration de l'action culturelle entreprise par plusieurs collectivités locales précédemment citées laisse à penser qu'une certaine maturité d'approche, ici ou là, permet de concevoir des politiques culturelles locales originales. L'inventivité d'administrations habituées à gérer sur le terrain des problèmes quotidiens est peut-être ce qu'il y a effectivement de mieux à espérer d'une décentralisation qui, par ailleurs, n'évite pas les écueils de l'inégalité territoriale et d'une municipalisation rampante de la culture.

4.2.4.2. les inégalités territoriales

Alors que l'Etat a instauré des inégalités territoriales majeures, comment ne pas craindre que la décentralisation culturelle n'aggrave encore une situation extrêmement préjudiciable pour la vitalité de l'art théâtral ? Comment les régions pauvres vont-elles accepter de financer la culture là où l'Etat souvent a choisi de ne pas investir. Comment les territoires ruraux vont-ils échapper à une marginalisation encore plus grande ?

Ces questions posées ne minimisent pas les éventuelles péréquations apportées par l'Etat aux dotations locales. Mais force est de constater que la disparité dans l'attribution géographique des subventions laisse augurer d'une intensification de la stratification culturelle du territoire.

¹ . Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Plon, 1992, p.197

4.2.4.3.

stratégies locales et municipalisation

L'une des limites de la décentralisation est qu'elle reproduit localement les schémas classiques d'abus de pouvoir de l'autorité politique à l'endroit de ses administrés.

L'adoption du modèle du mécénat est encore l'un des aspects le moins violent de cette manifestation de souveraineté. En cherchant à recueillir du prestige dans le subventionnement, la collectivité, à l'image de l'Etat républicain, ne fait que succomber à des tentations inévitables quand se font sentir les pressions électorale et médiatique.

« Leur originalité, pour le moment, serait plutôt de se préoccuper de l'aspect utilitaire de l'art et de ce qui s'y rattache : beaucoup d'entre elles sont tentées de le penser comme un élément de prestige, propre à valoriser leur image de marque et, du même coup, le cadre de vie qu'elles offrent à leurs habitants. »¹

Symptôme beaucoup plus grave de ce nouvel impérialisme : les exclusions arbitraires dont sont victimes certains artistes. Trop d'affaires, en effet, surviennent ces dernières années, pour ne pas penser que les pouvoirs politiques locaux sont extrêmement tentés de recourir à des pratiques discriminatoires qui détonnent avec l'attitude développée depuis vingt ans par l'Etat Républicain.

Du licenciement de Gérard Paquet à Châteaувallon à la suppression de la subvention du Campagnol à Corbeil-Essonnes qui a provoqué le départ de Jean-Claude Penchenat et de son CDN désormais itinérant, dans l'attente d'une nouvelle implantation, se multiplient les signes d'une municipalisation rampante. Comme si les politiques locaux voulaient faire entendre leur voix après s'être contentés si longtemps de suivre les directions indiquées par l'Etat. Ces méthodes sectaires ne sont sans doute pas les meilleures solutions pour faire valoir leur droit à la constitution de politiques indépendantes. Elles doivent inquiéter les démocrates qui combattent l'arbitraire des choix politiques. La délégation du pouvoir politique démocratique ne donne pas nécessairement aux élus le droit de remettre en cause, quand bon leur semble, leurs engagements. Mais cette dérive n'est-elle pas, d'une certaine manière, la conséquence grave d'une transformation douce mais dangereuse de l'Etat-penseur politique en Etat-mécène.

« Dans une société, l'art doit être totalement libre. Sinon, il ne sert à rien. Aujourd'hui, les "politiques culturelles" à tous les niveaux (Etat, régions, départements, communes) jouent contre l'art et la création. Elles sont trop souvent liées à une volonté de consommation qui détourne l'art de son sens et de son utilité. On retrouve d'ailleurs cette tentative d'asservissement politique dans tous les domaines. A travers une approche trop technocratique, les responsables politiques veulent manifestement tout tenir dans leurs mains et tout régenter. A vouloir tout maîtriser, on ne tient plus rien. »²

■ ■ ■ ■ ■

■ ■ ■ ■

¹ . Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Plon, 1992, p.197

² . Gérard Paquet, *Châteaувallon, le théâtre insoumis*, Editions de l'aube (Le Monde en cours - société), 1997, p.14

Le financement public de l'art nécessite de se confronter à une contradiction délicate : assurer la liberté de création au service de la collectivité et veiller à l'utilisation de cet argent en fonction d'impératifs politiques (la démocratisation), sociaux (l'intégration des artistes dans la cité) et esthétiques (la recherche de nouvelles formes). Il passe nécessairement par une organisation qui se heurte à des contraintes majeures (voir fig.22 page suivante).

La pression électorale engage les pouvoirs publics à se montrer à la fois de puissants stimulants de la création et de fins sélectionneurs. La nécessaire visibilité de l'action entraîne des pratiques qui vont parfois à l'encontre du fonctionnement normal d'un service public : culte du prestige grâce à la monumentalisation des œuvres, à l'institutionnalisation légitimante et à la médiatisation forcenée.

Autant la générosité des pouvoirs publics paraît indispensable pour combattre des réalités économiques hostiles au développement du théâtre, autant leur intervention induit des effets pervers de course à la subvention qui sacrifie la recherche du public et l'audace artistique au profit d'une standardisation des œuvres et de la phagocytose de l'art par les stratégies de communication. Le conformisme esthétique, face à la hiérarchisation des légitimations, est ainsi une conséquence paradoxale d'un engagement trop incohérent de l'Etat.

En créant des désirs bientôt déçus par la rigueur budgétaire, la tutelle publique n'a pu éviter de laisser le théâtre retomber dans les affres du marché culturel réglé par l'économie libérale, alors que le dessein d'un service public portait depuis cinquante ans les espoirs d'une nation « sevrée » (pour reprendre le mot de Vilar) de théâtre populaire.

Pourtant, le financement du spectacle vivant ne saurait désormais se passer de l'aide des pouvoirs publics qui, déjà, suppléent aux insuffisances d'une production privée incapable de résister aux lois économiques et à la concurrence provoquée par le développement d'un théâtre public riche aujourd'hui d'une multitude de compagnies et de centaines de lieux. Mais cette richesse n'empêche pas le malaise profond de la décentralisation culturelle que seule une réactivation des partenaires oubliés du réseau pourrait dissiper.

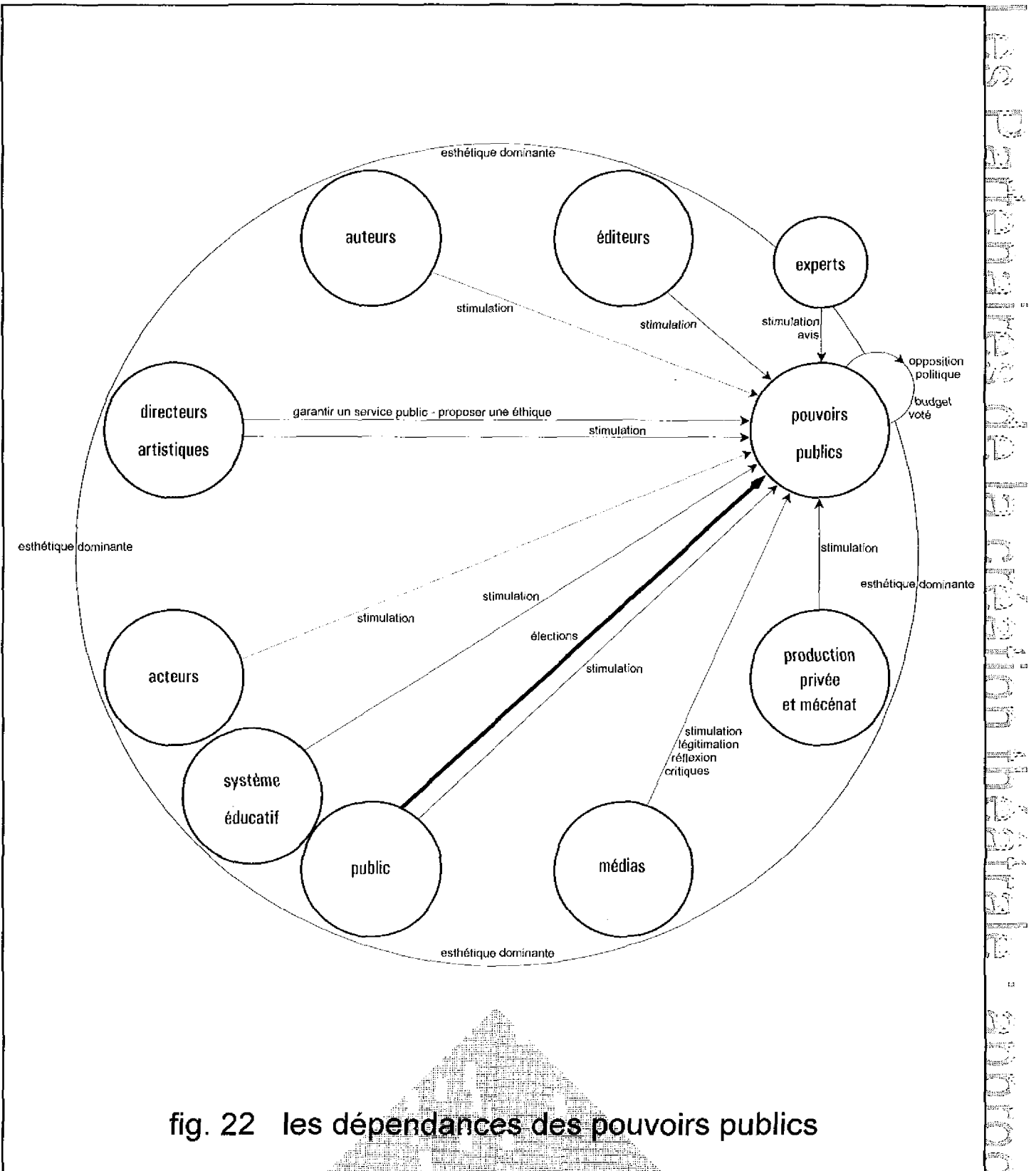


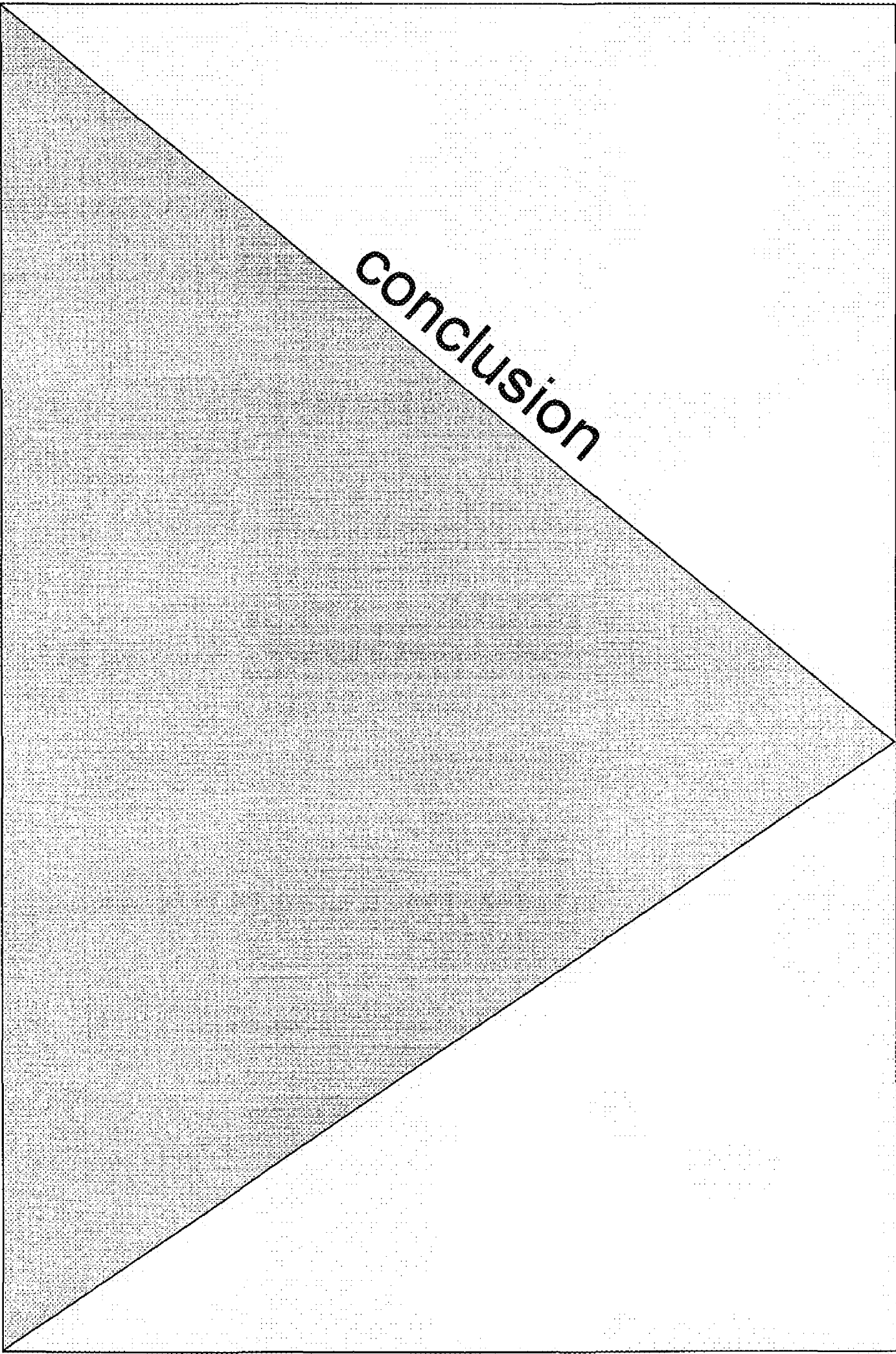


fig. 22 les dépendances des pouvoirs publics

 influence par stimulation ou comportement (choix, œuvres, discours)
 acte déterminant (élections)

Les Dépendances des Pouvoirs Publics : Approche Critique

conclusion



des voies atrophées

L'hypothèse posée en préambule à cette étude était de considérer que la sphère théâtrale est articulée en réseau fondé sur quatre domaines distincts (le texte, la scène, la salle et les finances) pouvant eux-mêmes se décomposer en neuf partenaires. Au terme de l'examen de la position des auteurs, éditeurs, metteurs en scène, acteurs, directeurs, médias, spectateurs, producteurs privés, mécènes et pouvoirs publics, la proposition de modélisation réticulaire qui s'est peu à peu dessinée doit maintenant permettre de mieux comprendre le fonctionnement du réseau. En s'attachant à définir les fonctions et les dépendances de chacun, une systémique fondée sur des interactions spécifiques est apparue, traçant des lignes de force dans un réseau par ailleurs extrêmement complexe.

Cette approche a écarté d'emblée l'idée d'une relation duelle du théâtre, souvent perçu comme la simple rencontre entre un spectacle et un spectateur. Loin de n'être qu'une série d'événements indépendants, rassemblant autour d'une forme spécifique une communauté d'individus convoqués, le théâtre provoque de nombreux échanges au sein d'un ensemble complexe de contacts. Sans aller jusqu'à penser le chaos comme le souhaiterait Jean-Marie Pradier, la modélisation réticulaire tente de n'évacuer aucune des dimensions relationnelles de la sphère théâtrale. Elle n'échappe pas, pourtant, à une réelle et inévitable simplification des phénomènes observés. Le schématisme de certains raisonnements, la réduction de personnalités extrêmement diverses à des entités groupées est une limite irréfutable de cette démarche. La seconde restriction qu'il faut poser ici, c'est que cette modélisation ne saurait traduire qu'un état actuel du réseau, et au mieux permettre de projeter d'hypothétiques évolutions.

Néanmoins, cette analyse permet de dégager quelques enseignements dont certains, à défaut d'être originaux, trouvent peut-être là une expression articulée.

La modélisation réticulaire vérifie une idée majeure : le réseau théâtral ne fonctionne pas sur le mode décideur-exécutant mais développe de subtils rapports d'influence entre des partenaires qui, tous, sont placés en face de responsabilités. Pas un d'entre eux n'est étranger au dynamisme général de la création. A différents niveaux, chacun intervient en stimulant par ses actes, en sélectionnant ou en faisant circuler de l'argent. La superposition de toutes les figures construites à partir de la réflexion ne fournirait qu'un lacis indéchiffrable.

Il est donc indispensable de mettre en évidence les principales liaisons qui déterminent l'architecture du réseau. S'il est apparu que les auteurs, le public et certains acteurs étaient extrêmement dépendants de l'action des éditeurs, des directeurs, des metteurs en scène, des médias et des pouvoirs publics et que les partenaires dominants, entre eux, forgeaient une véritable solidarité, cela ne suffit pas à comprendre le fonctionnement d'ensemble. Il s'agit surtout de caractériser cette interdépendance marquant aujourd'hui un secteur qui, pour continuer à découvrir des formes, à inventer le monde en inventant la scène, à recueillir au travers de la théâtralité l'état de la pensée, nécessite liberté et imagination.

Le réseau est en effet déséquilibré par une prééminence de certains partenaires et par la soumission de nombreuses connexions à des phénomènes liés à cette suprématie. Ces déséquilibres peuvent être considérés comme la cause d'une asphyxie qui s'est emparée du réseau depuis plusieurs années. Ce malaise se traduit notamment par une fréquentation relativement basse par rapport aux objectifs que s'était fixé le mouvement de la décentralisation à la Libération ; une inadéquation entre les pratiques actuelles du théâtre privé et les missions qu'il était censé assumer (création d'auteurs contemporains, exigence esthétique, démocratisation, animation de tout le territoire, formation) ; une médiatisation qui détourne les artistes de leur relation avec le public ; une tendance des pouvoirs publics à privilégier le prestige au détriment de l'action culturelle de terrain.

Tous ces symptômes sont les conséquences d'un système mis à jour : dès lors qu'ils s'inscrivent dans le réseau théâtral, les agents cherchent à y trouver leur bénéfice. L'auteur souhaite que sa pièce soit montée ; l'éditeur que ses livres soient achetés ; le metteur en scène que ses spectacles soient vus et qu'il puisse continuer à en produire ; l'acteur cherche à être apprécié et à jouer ; le directeur veut conserver ses attributions et concilier toutes les demandes générées par un théâtre ; les médias veulent subsister ; le public souhaite trouver plaisir et réflexion à participer à une aventure esthétique ; les producteurs privés et les mécènes visent la rentabilité (les uns financière et les autres promotionnelle) ; et enfin les pouvoirs cherchent à administrer intelligemment leur territoire pour être réélus (les hommes politiques) ou promus (les fonctionnaires). Dans cette quête, chacun doit assumer ses fonctions et subir des contraintes. Ceux qui réussissent à mieux faire valoir leur fonction, construisent un pouvoir qui influence les autres partenaires. Dans le réseau théâtral, trois agents sont prédominants en raison de la nature de leurs fonctions. Les pouvoirs publics légifèrent, réglementent et financent la création : ils définissent dans une large mesure l'environnement général de l'art théâtral, et influencent considérablement l'offre. Les metteurs en scène et les directeurs pèsent de toute leur autorité sur les formes théâtrales produites et sur le fonctionnement du système de création et de diffusion. Les médias, grâce à leur capacité d'informer, ont le pouvoir de montrer l'action des uns et des autres. Ces trois partenaires ont ainsi élaboré des stratégies complémentaires visant à renforcer solidairement leur pouvoir. Les médias, qui doivent vendre (ou attirer les consommateurs d'espaces publicitaires) et acquérir pour cela du prestige ont besoin que les metteurs en scène et les directeurs leur offrent du sensationnel par

l'intermédiaire du vedettariat. Les pouvoirs publics, pour valoriser leur image auprès de leur électorat requièrent les médias et les metteurs en scène-directeurs qui sont tenus, grâce au mécénat d'Etat (qui a remplacé la politique culturelle), de réaliser des événements. Les metteurs en scène-directeurs ont besoin des pouvoirs publics pour recevoir des subventions et être légitimés et des médias pour valoriser leur image auprès des pouvoirs publics (et seulement accessoirement du public). A l'intérieur du cercle des directeurs se greffent de puissantes solidarités engendrées par la stratification économique des structures.

Cette quadruple dimension (esthétique, politique, économique et médiatique) est aujourd'hui essentielle pour comprendre le fonctionnement du réseau. Elle fait suite à la relation techno-esthétique mise à jour par Dominique Leroy :

« Les grands pôles que sont le culturel, le politique et l'économique conjuguent intimement leurs actions dans le matériau artistique de sorte que l'on ne peut affirmer que l'un puisse ignorer l'autre, ou que l'un doive primer l'autre dans aucun ordre de fait. Plus que toute autre activité, c'est le mouvement dialectique le plus global et le plus fondamental qui embrasse l'histoire des œuvres de l'art en en faisant la résultante de multiples composantes qu'il serait vain et illusoire de chercher à contrôler. [...] Une structure techno-esthétique peut ainsi être considérée en tant que concept synthétique et dialectique. Cette notion est susceptible à la fois de définir le contenu et la réalité matérielle du produit artistique, de délimiter les relations entre l'œuvre de l'esprit et son résultant vivant, de déterminer enfin la finalité des activités dont l'essence est une production techno-esthétique (commerciale ou non) et non directement le profit opéré par optimisation de processus techno-économiques. »¹

Cette composition imbriquée de l'esthétique, du politique, de l'économique et du médiatique exclut en grande partie les autres partenaires du réseau qui voient leurs fonctions reléguées. La solidarité des trois partenaires dominants entraîne en effet un culte du prestige, fondé sur la sacralisation de l'image, qui neutralise les questionnements à l'origine essentiels : recherche esthétique, rapport au public, création de textes nouveaux. Le besoin de prestige, dont le moteur essentiel est la légitimation auto-produite à l'intérieur du trio dominant, fait appel à une concurrence qui doit faire fi des actions non rentables ou trop risquées.

En analysant simplement l'organisation réticulaire, il est possible d'échapper au traditionnel procès adressé à l'un ou l'autre des agents, les pouvoirs publics en premier lieu. La responsabilité de l'asphyxie est en grande partie collective et résulte d'une concordance d'intérêts.

« Quoi qu'il en soit de ces interrogations et de bien d'autres, il n'est pas de bonne méthode de rejeter sur l'Etat, comme on aime à le faire en France, la responsabilité de tous les maux dont souffre le théâtre et, en particulier, du désarroi où il se trouve en ce moment et qui est peut-être annonciateur de profondes révisions. L'Etat n'a si constamment servi de bouc émissaire que dans la mesure où il a été mythifié et où on lui a imaginé, en France plus qu'ailleurs, des facultés en matière culturelle qui excèdent de loin ce qu'il lui est loisible de faire et ce qu'il est souhaitable qu'il fasse. »²

Sans doute avec Robert Abirached, faut-il accepter de penser que l'Etat ne pouvait, à lui seul empêcher la constitution d'un tel (dys)fonctionnement du réseau. Un contexte économique (la croissance économique du secteur progressif et la non-rentabilité du secteur non-progressif parallèlement aux impasses de la mondialisation de l'économie libérale) et industriel (le développement des mass-medias) a contraint un dessein politi-

1. Dominique Leroy, *Economie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, 1992, p.1 et 3

2. Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince* : 1981-1991, Plon, 1992, p.43

que majeur (la décentralisation théâtrale) à se transformer en promotion d'un marché culturel étouffant. Le réseau, péniblement, cherche alors à retrouver l'usage de ses voies atrophiées.

redessiner le réseau

Le travail de reconstruction d'un réseau susceptible de servir l'art et la cité consiste d'abord à redonner à certains partenaires une place à part entière : auteurs, éditeurs, système éducatif, vie associative, théâtre amateur, compagnies dramatiques et spectateurs. En informant, c'est-à-dire en responsabilisant. Le fonctionnement du service public, pour être l'affaire de tous, doit d'abord être transparent afin que ses enjeux soient largement compris au sein de la société. En appelant à une responsabilisation de tous les partenaires, il s'agit de combattre l'atrophie des mécanismes démocratiques non de souhaiter un nouvel ordre moral, de donner les moyens de retrouver les vertus républicaines fondées sur la vitalité des contre-pouvoirs non de réglementer artificiellement un domaine nécessitant par essence une liberté maximale des acteurs en présence.

Redessiner le réseau, c'est penser une autre économie du théâtre reposant sur l'ensemble des partenaires et non sur une autorité supérieure. Le modèle de développement tel qu'il a été conçu jusqu'à présent témoigne trop de ses limites.

« Etant données l'absence de divergences réelles entre les différents acteurs politiques, économiques, sociaux, culturels, et leur soumission consensuelle au libéralisme, on voit mal comment une refondation du service public du théâtre pourrait être impulsée d'en haut - par ceux qui le financent -, à moins d'un séisme social et politique improbable à brève échéance. Quant à une revendication de la population, qui exigerait le théâtre comme le gaz et l'électricité, l'idée même en fait sourire. »¹

Si les pouvoirs publics, ne peuvent seuls être sollicités, c'est aussi parce que la refonte du fonctionnement du réseau ne repose pas uniquement sur l'argent. Penser l'économie du théâtre, c'est penser l'économie de l'ensemble des relations et non celle de ses finances.

¹ . Pierre-Etienne Heymann, « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in *Théâtre/Public*, n°134, mars-avril 1997, p.71

« Ce n'est pas l'économie qui détient les clés de la vie du théâtre et des arts, et l'on risque fort, en se laissant obnubiliser par le rôle que l'argent y joue sans conteste, de faire l'impasse sur les vrais enjeux de la création. »¹

En redessinant le réseau, il s'agit de s'attacher à défendre l'idée d'une ouverture du théâtre, non que ce qu'il produit soit étranger aux réalités sociales - au contraire - , mais une ouverture qui permette à l'art théâtral de dépasser la confidentialité (indépendante de la fréquentation) des enjeux actuellement séquestrés par le trio dominant. Une ouverture. Un appel d'air venu de l'extérieur.

Après avoir défini ses objectifs prioritaires pour une fondation du service public, Robert Abirached précise :

« Chacun de ces objectifs suppose, pour être réalisé, qu'on renonce à concevoir les théâtres publics comme des instruments mis au service du bon plaisir des artistes, comme des laboratoires d'essai ou comme des machines à produire des spectacles clos sur eux-mêmes, propulsés auprès des médias par les vedettes de passage, ou encore dédiés à l'admiration des membres de la profession théâtrale, d'une petite internationale d'arbitres de haut goût et d'une poignée de journalistes, eux-mêmes de plus en plus inconséquents et submergés par leur tâche. »²

Les artistes auraient tort de ne pas mesurer l'importance de cette ouverture. À trop se renfermer dans le processus légitimant médiatico-institutionnel, ils ont perdu, pour beaucoup d'entre eux, le sens du quotidien. Ils croient pouvoir se jouer d'un système complexe dans lequel ils font souvent plus de concessions qu'ils ne retirent de plaisir. Le service public nécessite, pour retrouver un sens et permettre aux pouvoirs politiques de concevoir une véritable dimension politique en abandonnant les commodités du mécénat, que le trio dominant se désolidarise progressivement. Sans que les pouvoirs publics se désengagent des actions essentielles qu'ils ont menées ces quinze dernières années (système d'aides à la création d'œuvres nouvelles, etc.), il serait en effet salutaire que la collusion politico-médiatico-artistique s'interrompe pour laisser les artistes recueillir ailleurs le sens de leur trajet.

« J'ai appris beaucoup [à la direction du théâtre du ministère de la Culture...]. J'ai vu les professionnels du spectacle, les hommes politiques, les artistes qui se frottent à l'État, sous des angles inaccoutumés, pour rester sobre dans la formulation : il y a là de quoi user toutes les naïvetés et décourager bien des illusions lyriques, bien qu'il faille se garder de succomber à la tentation du mépris généralisé ou du repli misanthropique. C'est difficile de pratiquer les vertus républicaines, voilà tout. Et la comédie est universelle... Banalités ? Certainement, mais c'est une chose de dire tout cela, et c'en est une autre de l'éprouver au jour le jour, au fil des mensonges, des trahisons, ou des rodomontades... »³

Pour suspendre le jeu épuisant de cette comédie stérile, les artistes pourraient inventer leur projet artistique à une autre échelle, celle de l'homme et non plus celle de l'État ou des médias. « Le théâtre populaire, c'est le théâtre qui fait confiance à l'homme. » Sentence comme un leitmotiv. Refrain lancinant et contradictoire. Comment aujourd'hui faire confiance à une population largement manipulée par toutes les stratégies de communication, le marketing médiatique ? Comment retrouver la confiance en une société fatiguée qui semble répondre d'une seule voix, avec satisfaction, dès que la mécanique consumériste la sollicite ? C'est précisément le doute terrible envers cette société qui a condamné ces dernières années le

1. Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Plon, 1992, p.106

2. Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Plon, 1992, p.130

3. Robert Abirached in *Registres*, Éditions Médiannes-Institut d'Études Théâtrales, n°2, juin 1997, p.71

théâtre public au marché culturel. Parce que les artistes se sont contentés de gémir sur la bêtise des masses, parce qu'ils ont cru ne plus rien avoir à partager avec une population abreuvée de productions de l'industrie télévisuelle, ils se sont détournés du public en tendant fiévreusement les bras vers des pouvoirs publics et des médias qui n'en attendaient pas tant pour faire valoir, dans le trio, leur suprématie.

Le théâtre est aujourd'hui dans l'obligation de recouvrer la mémoire, de se souvenir que le spectateur lui est indispensable. Que le contact avec la population est la seule voie de légitimation d'une pratique vouée, sans lui, au sanctuaire muséal. Si les artistes visent à définir de nouveaux rapports de productions, ils devraient s'attacher à les faire reposer sur un ancrage dans le quotidien d'une cité endormie par la télé-transmission.

« Tout se tient, public, artistes, techniciens et poètes. Je ne demande que l'application d'un droit qui découle de la nature même de notre société qui est une société de conscience de soi. »¹

En renversant la formule d'Antoine Vitez, il faudrait dire que l'application du droit à l'art n'est possible que si tout se tient : public, artistes, techniciens et poètes. En conscience de soi et, grâce à l'art, en conscience des autres devenus soi.

Dans les recoins du réseau, dans les marges actuellement oubliées par les feux des médias et la cécité des pouvoirs publics, quelques-uns fourmillent d'idées et de courage, d'audace et d'espoirs pour emprunter un nouveau chemin. Une voie ingrate d'une confiance retrouvée en l'homme qui fonde le théâtre sur une territorialité qu'il n'aurait jamais du perdre. Ce que la diffusion a offert au théâtre, le marché culturel le lui a repris. Qu'il soit nécessaire de parcourir le monde pour inventer de nouvelles scènes, soit, mais le voyage peut recouvrir bien des réalités. En se produisant ici ou là, en s'insérant dans les petites cases des programmations, les saltimbanques ne voyagent pas, ils sont devenus des représentants de commerce. Le voyage, quand il devient un art, nécessite du temps, de l'écoute, une immersion que les tournées ne connaissent pas. Retrouver la territorialité du théâtre, c'est s'attacher à reconstruire à chaque pas les liens réticulaires. C'est se fondre dans la société pour redonner au théâtre le goût de l'humain et à l'humain le goût du théâtre.

Grâce à des formes originales, en forgeant de nouvelles convictions esthétiques, une multitude d'artistes, qui commence aujourd'hui - au bout de dix ans d'activité parfois (de Patrice Bigel à Mustapha Aouar en passant par Ahmed Madani et tant d'autres...) - à être un peu connue, prouve que les vertus du théâtre se nichent aujourd'hui dans l'insaisissable, dans le minuscule du travail quotidien. Les fervents du théâtre plongés dans l'épaisseur sociale, y puisent une force esthétique qui exalte la théâtralité, qui manifeste en acte la tension entre l'art et l'humain. Avec humilité et grande ambition - celle de convaincre que le théâtre est là -, ils montrent jour après jour que la notion de compagnie peut encore dire quelque chose si elle se passe du vedettariat du metteur en scène et mise sur le collectif et l'ancrage local.

« La question demeure de savoir si, dans le peuple nombreux des compagnies dramatiques d'aujourd'hui, on peut trouver des pratiques du théâtre assez singulières et assez audacieuses pour ébranler les modèles dominants, pour secouer les routines qui

¹ Antoine Vitez lors des Etats généraux de la culture au Zénith, en novembre 1987, cité par Jack Ralite in *Complicités avec Jean Vilar, Antoine Vitez*, Editions Tirésias, 1996, p.101.

menacent inmanquablement institutions ou théâtre fixes et pour semer quelques ferments de rénovation dans le cours tranquille de l'ordre établi, conformément à l'attente que les troupes indépendantes, jeunes ou confirmées, suscitaient naguère encore. »¹

Le peuple des petites compagnies existe, il suffit de le rencontrer, de le regarder évoluer dans la microscopique et essentielle activité qu'il développe. Le peuple des petites compagnies est là, comme rescapé par miracle du marché culturel. Éternelle loi des systèmes qui produisent leurs interstices, leurs franges dévastatrices et salutaires.

Si leur travail séduit et fait des émules, si le réseau s'appuie, grâce aux pouvoirs publics, sur la poursuite de l'effort consenti dans les domaines de l'éducation et du théâtre jeune public, si ces nouvelles esthétiques réussissent à satisfaire les désirs du spectateur tels que les définit Denis Guénoun², si tous les partenaires enfin, en oubliant un temps les médias, repensent le sens de leur fonctionnalité, peut-être alors le réseau retrouvera-t-il sa respiration. Peut-être retrouvera-t-il la force d'affronter l'enthousiasme et la crainte d'un art subversif.

« L'Etat détient désormais une plus grande capacité de nuire au théâtre et, plus généralement, aux arts qu'il protège : son indifférence, s'il s'y résolvait, leur deviendrait mortelle, mais il les étoufferait aussi sous le poids d'un zèle excessif. Entre les ravages du laisser-faire et les inconvénients d'un impérialisme rampant, qui s'exprimerait en contrôles maniaques, en exigences de résultats immédiats et en arrogance bureaucratique, la voie semble désormais assez étroite : il faut continuer à y prendre garde, en demandant au Prince, déguisé en payeur général, de faire tout simplement preuve de vertu. Non pour tempérer avaricieusement sa dépense, comme il y est beaucoup incité, mais pour aider à faire entendre, en toute connaissance de cause, une parole par définition opposée à la sienne. Car c'est bien ce point-là qu'on oublie volontiers dans le débat actuel : l'Etat, gardien de l'ordre par définition et par métier, est invité, dès le moment où il s'intéresse aux arts, à favoriser l'expression du désordre qu'ils fomentent et à prêter la main à l'installation d'une sorte de contre-pouvoir à l'intérieur du sien. »³

Le plus grand écueil du théâtre est là. Parce qu'il menace l'ordre social, parce qu'il intimide les privilèges, parce qu'il nécessite dans le déploiement de son esthétique de faire le deuil critique de la réalité, le théâtre fait peur. Non par ce qu'il dit mais par ce qu'il est. Le théâtre est mort, mort de soi, mort de ce que l'on refuse.

Kantor, qui disait faire du théâtre pour affronter sa peur de la barbarie, pour traverser l'horreur, revendiquait un théâtre de la mort. Un théâtre de l'abandon d'une réalité trouée. Quand Claude Régy écrivit « La création passe par la mort »⁴, il répondit, au-delà de la mort, à Kantor dont le Manifeste 1970 laisse résonner l'ardente quête :

« C'est pourquoi au terme de cet immense processus, la réception devint presque une
 CONSOMMATION BIOLOGIQUE
 et l'activité créatrice une
 FABRICATION !
 UNE ŒUVRE SANS FORME, SANS VALEURS
 ESTHÉTIQUES
 SANS VALEUR D'ENGAGEMENT,
 SANS PERCEPTION,
 IMPOSSIBLE,
 autrement dit POSSIBLE SEULEMENT PAR L'ACTIVITÉ

1. Robert Abirached, Le Théâtre et le Prince : 1981-1991, Plon, 1992, p.144

2. Denis Guénoun, Le Théâtre est-il nécessaire, Circé, 1997, voir chapitre V.

3. Robert Abirached, Le Théâtre et le Prince : 1981-1991, Plon, 1992, p.199-200

4. Claude Régy, Espaces perdus, Plon, 1991, p.105

CREATRICE !
 Œuvre
 qui
 n'exhale rien
 n'exprime rien
 n'est pas un témoignage
 ni une reproduction
 ne se réfère pas
 à la réalité
 au spectateur
 ni à l'auteur
 qui est imperméable à la pénétration extérieure qui oppose son opacité à tout essai
 d'interprétation
 tournée vers NULLE PART, vers l'INCONNU,
 n'étant que le VIDE
 un « TROU » dans la réalité,
 sans destination
 et sans lieu
 qui est comme la vie
 passagère
 fugitive
 évanescence
 impossible à fixer et à retenir
 qui quitte le terrain sacré qu'on lui a réservé sans rechercher des arguments en faveur
 de son utilité
 qui
 EST, simplement,
 qui
 par le seul fait de son AUTO-EXISTENCE MET TOUTE REALITE
 ENVIRONNANTE DANS UNE SITUATION IRRELLE !
 /on pourrait dire « artistique »/
 quelle fascination extraordinaire dans cette inattendue
 REVERSIBILITE ! »¹

Réversibilité. Réversibilité entre fiction et réalité, entre vie et mort. Entre l'ici et l'ailleurs projeté. Le théâtre que cherchait Tadeusz Kantor était un théâtre qui renverse le monde, qui renverse les souffrances, les apparences et la terreur. Qui renverse l'ordre. Peut-être est-ce pour cette raison que le réseau de la création théâtrale est si souvent atrophié. Peut-être l'homme se protège-t-il ainsi en évitant ce danger pourtant indispensable.

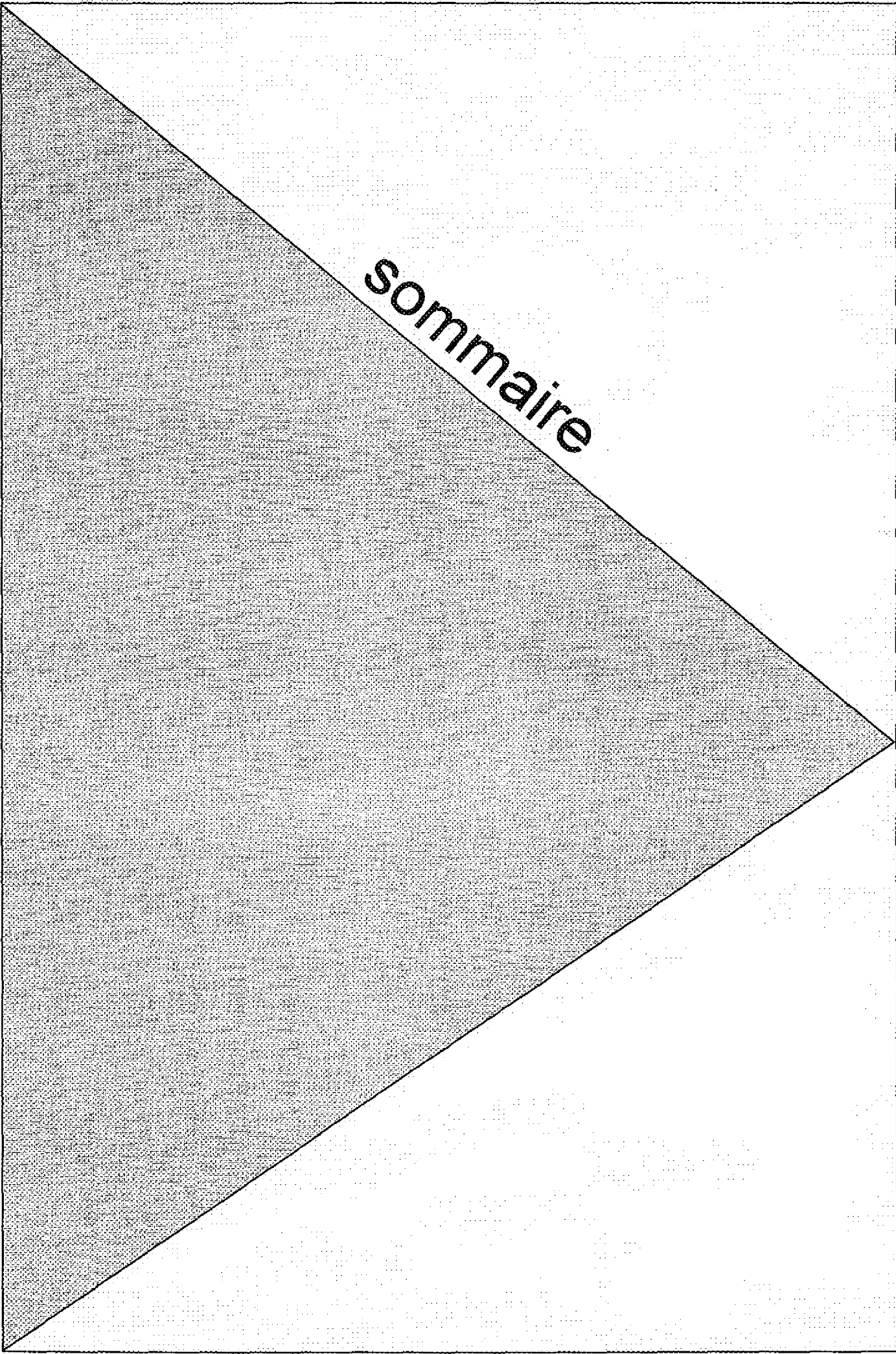
Comment alors espérer de l'État-mécène qu'il accepte de retrouver les vertus d'une pensée politique en matière de culture, qu'il cesse d'abandonner sitôt qu'il perçoit le danger, qu'il renonce à son miroir ? Comment espérer qu'il s'abandonne à être fragile ? Pour qu'à travers le théâtre vivant, vive la confiance en l'homme.


« Une société, une cité, une civilisation qui renonce à sa part d'imprévu, à sa marge, à ses atermoiements, à ses hésitations, à sa désinvolture, qui ne renonce jamais, ne serait-ce qu'un instant, à produire sans réfléchir, une société qui ne sourit plus, ne serait-ce qu'à peine, malgré le malheur et le désarroi, de ses propres inquiétudes et de ses solitudes, cette société-là est une société qui se contente d'elle-même, qui se livre tout entière à la contemplation morbide et orgueilleuse de sa propre image, à la contemplation immobile de sa mensongère propre image. Elle nie ses erreurs, sa laideur et ses échecs, elle se les cache, elle se croit belle et parfaite, elle se ment. Et désormais avare et mesquine, la tête vide, les économies d'imagination faites, elle disparaît et s'engloutit, elle détruit la part de l'autre, qu'elle le refuse ou l'admette, elle se noie et se réduit à son propre souvenir, l'idée qu'elle se fait d'elle-même. Elle est fière et triste, nourrie de son illusion, elle croit à son rayonnement, sans suite et sans descendance, sans future histoire et sans esprit. Elle est magnifique, elle le croit puisqu'elle dit et reste seule à l'entendre. Elle est morte. »²

1. Tadeusz Kantor, « Manifeste 1970 » in *Le Théâtre de la mort*, L'Age d'homme, 1977, p.195-196

2. Jean-Luc Lagarce, « Nous devons préserver les lieux de création » in *Du luxe et de l'impuissance*, Les Solitaires Intempestifs, 1997, p.19-20

sommaire



tome 1	avant-propos	introduction	le rétiaire et le mirmillon	la modélisation réticulaire	
	6	9	10	20	
		1.	1.1.	1.2.	
		le texte	les auteurs	les éditeurs	
		28	33	84	
		2.	2.1.	2.2.	2.3.
		la scène	les metteurs en scène	les acteurs	les directeurs
	141	149	200	224	
	3.	3.1.	3.2.		
	la salle	les médias	le public		
	249	259	308		
	4.	4.1.	4.2.		
	les finances	la production privée et le mécénat	les pouvoirs publics		
	334	337	362		
	conclusion	des voies atrophiées	redessiner le réseau		
	409	410	414		
				<div style="text-align: center;">  <p>sommaire complet 419</p> </div>	
annexes tome 2	documents				
	3				
annexes tome 3	schémas	entretiens	bibliographie	index	
	3	28	124	194	

avant-propos	introduction	le rétiaire et le mirmillon	la modélisation réticulaire
	6	10	20
1. le texte	l'offrande et le repli		
28	30		
	1.1. les auteurs	1.1.1. de l'éternité des textes et de la finitude des auteurs	36
	33	1.1.2. l'impulsion interrogatrice	40
		1.1.2.1. alimenter la machine	40
		1.1.2.2. interroger le théâtre	41
		1.1.2.3. penser le monde	45
		1.1.2.4. divertir	46
		1.1.2.5. objet de regard	47
		1.1.3. faiblesse structurelle	51
		1.1.3.1. l'isolement	51
		1.1.3.2. SACD et droits de l'auteur	53
		1.1.3.3. la création contemporaine	55
		1.1.3.4. les aléas de la diffusion	58
		1.1.4. revendication et action	65
		1.1.4.1. des quotas de création	65
		1.1.4.2. réévaluation du droit d'auteur	68
		1.1.4.3. entrer dans l'institution	70
		1.1.4.4. le respect des droits	72
		1.1.4.5. réseau de diffusion	73
		1.1.4.6. aides financières	76
		1.1.4.7. une guilde dans l'action	81
	1.2. les éditeurs	1.2.1. la médiation de l'écrit	86
	84	1.2.1.1. œuvre et instrument	86
		1.2.1.2. socialisation	88
		1.2.1.3. décryptage de la fabrique scénique	92
		1.2.1.4. objet commercial	93
		1.2.2. un marché décalé	98
		1.2.2.1. consommation et identité trouble	98
		1.2.2.2. environnement économique	100
		1.2.2.3. politique culturelle	108
		1.2.3. la dynamique de la lecture	115
		1.2.3.1. la SACD	115
		1.2.3.2. répertoire professionnel	118
		1.2.3.3. impression informatisée	120
		1.2.3.4. diffusion spécialisée fédérée	121
		1.2.3.5. lectures et rencontres	122
		1.2.3.6. théâtres et librairies	126
		1.2.3.7. système éducatif	128
		1.2.3.8. médias	130

2.
la scène
141

l'art
communautaire
de la
représentation
143

2.1.
les metteurs
en scène
149

2.1.1. la prospection esthétique
152

2.1.1.1. transmission et instant 153
2.1.1.2. stimulation artistique 158
2.1.1.3. stimulation sociale et éthique 162
2.1.1.4. penser le monde 166

2.1.2. le cadre de création
173

2.1.2.1. organisation du travail 173
2.1.2.2. négociations financières 175
2.1.2.3. relations publiques 178

2.1.3. les divergences des
partenaires
181

2.1.3.1. la formation 181
2.1.3.2. écoute esthétique 183
2.1.3.3. implantation et identité des lieux 188
2.1.3.4. économie et législation 193
2.1.3.5. légitimations et médias 194
2.1.3.6. théâtre et société 197

2.2.
les acteurs
200

2.2.1. le médiateur éclairé
200

2.2.1.1. le corps en jeu 202
2.2.1.2. l'idole 203
2.2.1.3. le chercheur 204
2.2.1.4. le formateur 206

2.2.2. un parcours difficile
208

2.2.2.1. la formation 208
2.2.2.2. l'offre de travail et de
rémunération 212
2.2.2.3. la recherche esthétique 216
2.2.2.4. l'environnement médiatique 219

2.3.
les directeurs
224

2.3.1. structures multiples
225

2.3.1.1. compagnie dramatique 226
2.3.1.2. compagnie installée dans un lieu 230
2.3.1.3. théâtre national, CDN et
scène nationale 231
2.3.1.4. théâtre missionné 234
2.3.1.5. autre lieu 234
2.3.1.6. festivals 235
2.3.1.7. théâtre privé 236

2.3.2. séduire et identifier
239

2.3.2.1. conquérir le public 240
2.3.2.2. satisfaire les pouvoirs publics 240
2.3.2.3. convaincre les médias 241
2.3.2.4. servir la création 242
2.3.2.5. concilier les contradictions 243
2.3.2.6. une force de propositions 246

3.	spectateur en alerte
la salle	en alerte
249	251

3.1.
les médias
259

3.1.1. diversité de structures et d'objectifs	263
---	-----

3.1.1.1. le quotidien	263
3.1.1.2. la presse hebdomadaire d'information générale	272
3.1.1.3. les magazines info-loisirs	276
3.1.1.4. les magazines culturels	277
3.1.1.5. les revues spécialisées	278
3.1.1.6. économie fragile de la presse écrite	282
3.1.2.7. télévision et radio	282

3.1.2. promotion contre critique	288
----------------------------------	-----

3.1.2.1. mission, discours et audience	288
3.1.2.2. stimuler la création	291
3.1.2.3. stimuler la réflexion	293
3.1.2.4. la consommation médiatique	296

3.1.3. filtre légitimant	299
--------------------------	-----

3.1.3.1. choisir l'objet	299
3.1.3.2. forger une image du théâtre	306

3.2.
le public
308

3.2.1. parterre-partenaire	309
----------------------------	-----

3.2.1.1. fréquentation et légitimation	309
3.2.1.2. action	312
3.2.1.3. commentaire	313
3.2.1.4. citoyen	313

3.2.2. désirs et réalités	317
---------------------------	-----

3.2.2.1. représentation sociale et communauté	317
3.2.2.2. notoriété et information	319
3.2.2.3. connaissance et idée du théâtre	321
3.2.2.4. l'offre	324
3.2.2.5. excitation de l'action	327
3.2.2.6. valorisation de l'engagement	328

D
 U
 C
 T
 I
 V
 I
 T
 É
 S
 D
 E
 L
 A
 P
 R
 E
 S
 S
 E
 D
 E
 S
 C
 U
 L
 T
 U
 R
 S
 E
 T
 D
 E
 S
 M
 É
 D
 I
 A
 S
 N
 O
 U
 S
 S
 O
 N
 T
 D
 E
 V
 E
 L
 O
 P
 P
 É
 S
 M
 O
 D
 E
 S
 M
 É
 D
 I
 A
 S
 E
 T
 D
 E
 S
 C
 U
 L
 T
 U
 R
 S

4. les finances 334	art, argent, commerce, politique et public 336						
	4.1. les producteurs privés et les mécènes 337	4.1.1. financer le théâtre 338	4.1.1.1. la loi de Baumol 338	4.1.1.2. entreprise commerciale et culturelle 341	4.1.1.3. se valoriser 342	4.1.1.4. faire des bénéfices 342	
		4.1.2. activité du théâtre privé 345	4.1.2.1. le privé subventionné 345	4.1.2.2. le secours du théâtre public 347	4.1.2.3. répertoire 350	4.1.2.4. vedettes et médias 351	4.1.2.5. créativité 352
			4.1.2.6. accessibilité 355				
		4.1.3. activité du mécénat 356	4.1.3.1. la rentabilité 359	4.1.3.2. vers un nouveau mécénat ? 359			
	4.2. les pouvoirs publics 362	4.2.1. au service de l'artiste et du public : les missions du service public 365	4.2.1.1. accessibilité matérielle 365	4.2.1.2. accessibilité symbolique 366	4.2.1.3. accessibilité géographique 367	4.2.1.4. exigence artistique 367	4.2.1.5. éducation et formation 367
			4.2.1.6. exigence gestionnaire 368				
		4.2.2. fonctionnement du service public 365	4.2.2.1. confiscation de l'élite 372	4.2.2.2. inégalités territoriales 374	4.2.2.3. standardisation 377	4.2.2.4. gestion 378	4.2.2.5. Ethique 382
			4.2.2.6. généalogie de l'aide publique 383				
		4.2.3. (dés)engagement de l'Etat 394	4.2.3.1. le budget de la DTS 395	4.2.3.2. sélection et nomination 400	4.2.3.3. contrôle 400	4.2.3.4. déléguer les missions 403	
		4.2.4. l'engagement des collectivités locales 405	4.2.4.1. la tutelle de l'Etat 405	4.2.4.2. les inégalité territoriales 405	4.2.4.3. stratégies locales et municipalisation 406		
conclusion 409	des voies atrophées 410	redessiner le réseau 414					
annexes tome 2	documents 3		annexes tome 3	schémas 3	entretiens 28	bibliographie 125	

tome 2 annexes	1. les pratiques culturelles des Français 6	<ul style="list-style-type: none"> ■ classification des biens collectifs ■ les quatre dimensions du champ culturel ■ les sorties culturelles en 1992 ■ les sorties culturelles des jeunes en 1994 ■ activités rejetées, désirées par les jeunes en 1994 ■ taux de fréquentation des sorties culturelles par les jeunes en 1994 ■ la sociabilité des sorties culturelles des jeunes en 1994 ■ le budget "loisirs" des jeunes en 1994 ■ les principaux obstacles à la fréquentation des sorties culturelles chez les jeunes en 1994 ■ les dépenses des ménages pour la culture en 1984 ■ le budget culturel d'un ménage en 1979 et 1985 ■ taux d'accroissement des dépenses des ménages de 1979 à 1985 ■ dépenses culturelles annuelles des Français par domaines en 1979 et 1989 ■ pratiques culturelles des Français de plus de 15 ans ■ répartition des loisirs culturels en 1988 ■ les publics de la culture en 1994 ■ la hiérarchisation des sorties des parisiens et des cadres et professions intellectuelles supérieures ■ le cumul des sorties et visites 	7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17
	2. théâtre et public 18	<ul style="list-style-type: none"> ■ le public de théâtre en 1981 ■ structure sociodémographique du public récent ■ comparaison de la fréquentation des théâtres, du cinéma et des spectacles sportifs selon 6 critères ■ structure du public de théâtre selon l'âge et l'agglomération de résidence ■ structure du public des quatre Théâtres Nationaux parisiens en 1982 ■ fréquentation des théâtres parisiens ■ la fréquentation parisienne de 1983 à 1990 ■ la fréquentation provinciale des CDN de 1981 à 1990 ■ fréquentation des théâtres de 1990 à 1995 ■ les activités artistiques amateur ■ générations et pratique du théâtre ■ les Français et la pratique du théâtre ■ l'importance accordée au théâtre ■ les principaux modes d'apprentissage ■ les genres de théâtre pratiqués ■ le rapport avec le monde des professionnels selon le genre de théâtre pratiqué ■ typologie des publics ■ critères de choix des spectacles ■ les freins à la fréquentation ■ liste soumise à l'échantillon de l'enquête sur les publics de théâtre en 1987 	19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
	3. théâtre et édition 37	<ul style="list-style-type: none"> ■ prix d'un livre ■ diplôme et rapport au livre ■ information publicitaire pour le CD-Rom bibliographique "Mascarille" (1997) ■ tract d'information "Le Théâtre en fureur" (octobre 1991) 	38 39 41
	4. théâtre et médias 42	<ul style="list-style-type: none"> ■ durée de pratique quotidienne des grands médias en 1991 ■ les marchés des industries culturelles en France ■ durée et répartition de l'écoute de la presse radiodiffusée et de la télévision de 1990 à 1995 ■ enquête statistique sur <i>Télérama</i> (1991-1994) et exploitation graphique 	43 44 45
	5. théâtre et économie 57	<ul style="list-style-type: none"> ■ la loi de Baumol ■ rentabilité de l'exploitation théâtrale privée ■ ensemble des catégories de coûts dans le théâtre privé ■ flux financiers enregistrés en 1983 et 1984 entre l'Association de soutien et les théâtres privés parisiens ■ croissance des subventions et croissance des déficits d'exploitation ■ Association pour le soutien du théâtre privé (budget 1985) 	58 59 60 61

Paris, 1997, 312 pages, 150 F.

<p>tome 2</p> <p>annexes</p>	<p>6.</p> <p>financement public de la culture</p> <p>62</p>	<ul style="list-style-type: none"> ■ dépenses culturelles publiques en 1984 63 ■ dépenses culturelles des collectivités publiques en 1990 (représentation en surfaces) 64 ■ dépenses culturelles des collectivités publiques en 1990 (représentation en camembert) 65 ■ dépenses culturelles des collectivités territoriales en 1990 ■ dépenses culturelles des collectivités publiques en 1980 et 1990 ■ financement public de la culture en 1993
	<p>7.</p> <p>les dépenses culturelles de l'Etat</p> <p>66</p>	<ul style="list-style-type: none"> ■ dépenses culturelles de l'Etat en 1984 67 ■ dépenses culturelles de l'Etat en 1993 68 ■ la part du ministère de la Culture dans le budget de l'Etat 69 ■ évolution du budget du ministère de la Culture par rapport au budget général de l'Etat 70 ■ évolution du budget du ministère de la Culture 71 ■ évolution du budget du ministère de la Culture 72 ■ répartition du budget voté du ministère de la Culture 73 ■ taux de variation annuel du budget du ministère de la Culture et de la Communication 74 ■ dépenses totales du ministère de la Culture en 1986 75 ■ crédits votés du ministère de la Culture ■ crédits de l'Etat au spectacle vivant ■ effectifs du ministère de la Culture ■ répartition du budget du ministère de la Culture en 1991 ■ répartition du budget du ministère de la Culture en 1991 ■ carte des dépenses du ministère de la Culture dans les régions en 1986 ■ affectation géographique des crédits du ministère de la Culture de 1976 à 1986 ■ carte des dépenses du ministère de la Culture dans les régions en francs par habitant en 1986 ■ dépenses du ministère de la Culture dans les régions de 1976 à 1986
	<p>8.</p> <p>les dépenses culturelles des collectivités territoriales</p> <p>76</p>	<ul style="list-style-type: none"> ■ évolution des dépenses culturelles des collectivités territoriales 78 ■ évolution de la part de la culture dans le budget général des collectivités territoriales 79 ■ grands axes des interventions des collectivités territoriales dans le domaine culturel en 1993 80 ■ dépenses culturelles des collectivités 81 ■ évolution des dépenses culturelles des régions en 1990 82 ■ les dépenses culturelles des régions en 1990 83 ■ part des différents domaines dans les dépenses culturelles des régions en 1990 84 ■ répartition des principaux types d'intervention dans les dépenses culturelles des régions en 1990 85 ■ dépenses culturelles des régions en 1993 86 ■ le budget culturel d'une région en 1991 87 ■ part culturelle dans les dépenses départementales en % 88 ■ évolution des dépenses culturelles des départements en francs constants 1990 par habitant 89 ■ part des différents domaines dans les dépenses culturelles des départements en 1990 90 ■ dépenses culturelles des départements en 1993 91 ■ évolution des dépenses culturelles des grandes villes de 1978 à 1990 92 ■ évolution des dépenses culturelles des grandes villes par habitant de 1978 à 1990 93 ■ part de la culture dans le budget général des grandes villes de 1978 à 1990 ■ évolution des principales dépenses culturelles de fonctionnement des grandes villes par habitant de 1981 à 1990 ■ dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants ■ répartition en % des dépenses culturelles totales des villes entre les principaux domaines ■ dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1987 et 1990 ■ dépenses culturelles des communes en 1990 d'après leur taille démographique ■ dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1990 ■ les dépenses culturelles des communes d'après leur taille démographique ■ les dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants ■ part respective de chaque type de ville dans les dépenses culturelles ■ répartition de la dépense culturelle en 1990 entre les types de villes de plus de 10.000 habitants ■ dépenses de fonctionnement des communes en 1990 : répartition par domaines ■ poids relatif des trois catégories de villes dans le financement des grands postes en 1990 ■ répartition par domaines des dépenses culturelles totales de chaque type de ville ■ le budget culturel d'une métropole

tome 2

annexes

9.

art et mécénat

94

- répartition des opérations de mécénat d'entreprise par disciplines artistiques 95
- comparaison 1985-1990 des préférences culturelles du mécénat d'entreprise 96
- domaines d'intervention culturelle du mécénat d'entreprise 97
- motivation des actions de mécénat selon le secteur d'activité 98
- motivation des actions de mécénat selon la taille de l'entreprise 99
- motivations stratégiques selon le secteur d'activité 100
- nature des retombées selon la taille de l'entreprise 101
- opinions sur la vie culturelle des entreprises mécènes 102
- coût global du mécénat pour les entreprises 103

10.

théâtre et intervention de l'Etat

104

- évolution des subventions de fonctionnement versées par l'Etat aux grands secteurs institutionnels théâtraux 107
- budget de la Direction du Théâtre et des Spectacles en 1992 108
- théâtres nationaux : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997 109
- théâtres nationaux : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997 110
- CDN et CDNEJ : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997 111
- CDN et CDNEJ : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997 112
- CDR : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997 113
- CDR : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997 113
- scènes nationales : évolution des subventions de fonctionnement de la DTS de 1992 à 1997 114
- scènes nationales : évolution des subventions d'investissement (titre IV) de la DTS de 1993 à 1997 116
- théâtres missionnés : évolution des subventions de la DTS attribuées au titre du missionnement de 1994 à 1997 118
- récapitulatif des crédits centraux de la DTS de 1992 à 1994 120
- récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 : A - les compagnies 121
- récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 : B - festivals et C - lieux 124
- évolution des aides accordées aux compagnies, festivals et lieux de 1992 à 1996 131
- récapitulatif des aides globales accordées aux compagnies, festivals et lieux en 1995 et 1996 132
- ratios établis à partir des subventions 1994 de la DTS 133
- carte administrative de la France 135
- carte de la population des départements en 1990 136
- carte de la densité de peuplement des départements en 1990 137
- le réseau autoroutier français 138
- le réseau ferroviaire français 139
- le réseau aérien français 140
- carte des subventions de la DTS aux CDN, aux scènes nationales et aux compagnies dramatiques en 1992 141
- carte des compagnies dramatiques aidées par le ministère de la Culture en 1993 142
- carte de la déconcentration de l'action du ministère de la Culture : les crédits déconcentrés de la DTS en 1993 143
- étude statistique des subventions 1996 de la DTS et des DRAC avec détail des subventions, cartes de répartition des subventions, ventilation des subventions, comparaisons graphiques et courbes de concentration par département et par région 144
- discours de Philippe Douste-Blazy, ministre de la Culture, du 26 octobre 1995 : présentation de la politique théâtrale 175
- plan en faveur du théâtre de Philippe Douste-Blazy du 26 octobre 1995 182
- conférence de presse de Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication, 25 septembre 1997 : "budget 1998 - culture" 199

tome 2

annexes

11.
les structures
de création et
de diffusion
théâtrales

211

- *carte des établissements publics en 1997* 213
- *carte des scènes nationales en 1997* 214
- *directeurs des établissements publics en janvier 1998* 215
- *Théâtres Nationaux : subventions 1986-1996, personnel permanent et recettes en 1994* 218
- *Théâtres Nationaux : activité et tournées* 219
- *contrat de décentralisation dramatique définissant les missions des CDN en 1997* 221
- *CDN : subventions 1990-1996 et personnel* 223
- *CDN : activité 1989/90 à 1994/95* 230
- *CDN : activité par CDN de 1992/93 à 1994/95* 231
- *subventions des collectivités aux CDN (1960-1983)* 232
- *évolution des équilibres budgétaires de l'ensemble des centres dramatiques de 1990 à 1994* 233
- *subventions ministérielles et locales des CDN en 1995* 235
- *subventions ministérielles et locales des CDN en 1996* 236
- *scènes nationales : activité 1989-1995 et ressources 1996* 237
- *scènes nationales : activité par genre 1994/95* 238
- *subventions ministérielles et locales des scènes nationales en 1995* 239
- *subventions ministérielles et locales des scènes nationales : prévisions 1997* 241
- *structure du budget des scènes nationales : prévisions 1997* 243
- *la structure budgétaire des scènes nationales (1994)* 245
- *les flux économiques du festival d'Avignon* 246
- *compagnies et festivals : subventions* 246
- *festivals subventionnés par le ministère de la Culture en 1996 avec carte des festivals les plus subventionnés* 247
- *subventions ministérielles et locales en 1996 de cinq festivals* 251
- *carte des dépenses des départements en faveur du théâtre en 1990* 252
- *théâtres membres du Syndicat des directeurs de théâtres privés au 1^{er} novembre 1997* 253
- *théâtres privés de Paris : activité et principales ressources du Fonds de soutien au théâtre privé* 254
- *évaluation de la répartition du nombre de représentations entre quatre types de structures* 255
- *évaluation de la répartition du nombre d'entrées payantes par type de structures* 256
- *évolution de l'aide aux compagnies (1971-1985)* 256
- *subventions du ministère de la Culture aux compagnies et entreprises de création dramatique (1985)* 257
- *subventions des principales compagnies conventionnées en 1996* 257
- *faut-il jouer dans le Off ? : réponses à l'enquête de Thécif* 261

12.

théâtre et
emploi

264

- *les entreprises du spectacle vivant : récapitulatif* 265
- *le nombre d'emplois du spectacle vivant : les données du recensement général de la population* 266
- *nombre de contrats alloués dans le spectacle vivant* 267
- *masse salariale du spectacle vivant* 267
- *volume de jours de travail dans le spectacle vivant* 268
- *théâtres privés de Paris et de la région parisienne* 269
- *théâtres de province en régie* 270
- *théâtres de province en concession* 270
- *maisons de la culture* 271
- *centres dramatiques* 271
- *compagnies théâtrales* 271

13.

prises de
parole

272

- *"14 propositions concrètes pour fonder les politiques culturelles sur une utopie du théâtre" (FéderCies)* 273
- *"Charte des compagnies du spectacle vivant" (FéderCies)* 275
- *"Manifeste" (FéderCies)* 276
- *lettre n°1 de la Coordination Régionale des Intermittents du Spectacle d'Aquitaine : "rendez-vous des commissions"* 277
- *texte des délégations de Coordinations et d'Assemblée Générales Locales et Régionales des Professionnels du Spectacle Vivant, de l'Audiovisuel et du Cinéma* 278
- *lettre n°1 de la CRISA : "Vers un nouveau contrat social" par Fred Delhoume* 279
- *"La Création théâtrale en Aquitaine" par Jean-Marie Broucuret (intervention du 9 mai 1997 au colloque des Rencontres Théâtrales d'Eysines)* 282
- *lettre aux compagnies datée de juin 1997 adressée par quelques compagnies dramatiques en Aquitaine* 287
- *lettre aux compagnies datée de juillet 1997 adressée par quelques compagnies dramatiques en Aquitaine* 288
- *lettre aux compagnies du 15 juillet 1997 adressée par quelques compagnies dramatiques en Aquitaine pour la convocation de l'Assemblée Générale Constitutive d'une fédération des Compagnies dramatiques aquitaines* 290
- *lettre aux compagnies professionnelles d'Aquitaine (septembre 1997)* 291
- *"Charte constitutive de la Fédération des compagnies professionnelles du spectacle vivant d'Aquitaine" (texte voté le 18 septembre 1997)* 292
- *Fédération des compagnies professionnelles du spectacle vivant d'Aquitaine : Statuts* 293

tome 3
annexes

schémas
3

❑ 1.	les espaces de la création	6
❑ 2.	les partenaires de la création théâtrale	7
❑ 3.	les fonctions des auteurs	8
❑ 4.	les dépendances des auteurs	9
❑ 5.	les fonctions du livre	10
❑ 6.	les fonctions des éditeurs et des libraires	11
❑ 7.	les dépendances des éditeurs et des libraires	12
❑ 8.	acteurs, metteurs en scène et directeurs	13
❑ 9.	les fonctions des metteurs en scène	14
❑ 10.	les dépendances des metteurs en scène	15
❑ 11.	les fonctions des acteurs	16
❑ 12.	les dépendances des acteurs	17
❑ 13.	les fonctions des directeurs artistiques	18
❑ 14.	les dépendances des directeurs artistiques	19
❑ 15.	les fonctions des médias	20
❑ 16.	les dépendances des médias	21
❑ 17.	les fonctions du public	22
❑ 18.	les dépendances du public	23
❑ 19.	les fonctions des producteurs privés et des mécènes	24
❑ 20.	les dépendances des producteurs privés et des mécènes	25
❑ 21.	les fonctions des pouvoirs publics	26
❑ 22.	les dépendances des pouvoirs publics	27

entretiens
28

❑ 1.	Fabrice Luchini	32
❑ 2.	Eléonore Hirt	38
❑ 3.	Pierre Arditi	46
❑ 4.	Bernard Murat	55
❑ 5.	Victor Lanoux	68
❑ 6.	Annie Girardot	77
❑ 7.	Bernard Fresson	85
❑ 8.	Christian Schiaretti	91
❑ 9.	Robert Cantarella	104
❑ 10.	"Réseaux de conduites"	114

bibliographie
125

❑ 1.	histoire du théâtre	129
❑ 2.	analyse de l'objet théâtral	133
❑ 3.	le texte de théâtre	135
❑ 4.	le théâtre et la scène	143
❑ 5.	théâtre et public	169
❑ 6.	critique et médias	174
❑ 7.	l'Art et la Cité	177
❑ 8.	économie et droit	190
❑ 9.	communication, politique et société	193

sommaire
196

**Les Partenaires de
la création théâtrale :**

a p p r o c h e r é t i c u l a i r e

Jean-Yves Coquelin

thèse de doctorat communication, arts, spectacles

sous la direction de monsieur le professeur

Philippe Rouyer

soutenue publiquement le 3 février 1998

devant un jury composé de messieurs

Robert Abirached, université Paris X

Philippe Minyana, auteur dramatique

Philippe Rouyer, université Bordeaux III

Jean-Pierre Ryngaert, université Paris III

université Michel de Montaigne-Bordeaux III

f é v r i e r 1 9 9 8

annexes

tome 2	
documents	2 • 3
sommaire tome 2	2 • 295
tome 3	
schémas	3 • 3
entretiens	3 • 28
bibliographie	3 • 125
sommaire tome 3	3 • 196

documents

documents

Le lecteur trouvera dans les pages qui suivent un ensemble de documents d'origines diverses. Il s'agit pour la plupart d'entre eux de tableaux statistiques ou de graphiques édités dans des ouvrages ou des revues. Ces documents ont été placés en annexes afin de faciliter l'appréhension des phénomènes analysés sans avoir à se référer aux éditions d'origine.

Quelques documents inédits (tracts, courriers, discours) ayant valeur de témoignages ont également trouvé naturellement leur place dans ces annexes.

Chaque document a été placé dans un encadré. A chaque fois que cela a été possible, la mention de la source originale a été conservée. Le lecteur trouvera par ailleurs systématiquement, au bas de l'encadré, la référence précise de la source utilisée.

Quelques graphiques ont, en outre, été spécialement réalisés à partir d'études inédites. Ces documents originaux sont présentés sans encadré.

es
P
a
n
e
s
d
e
l
a
c
r
e
a
t
i
o
n
t
h
e
a
t
r
e
a
l
a
p
r
o
c
e
d
u
r
e
d
e
l
a
c
r
e
a
t
i
o
n
t
h
e
a
t
r
e
a
l
a
p
r
o
c
e
d
u
r
e

documents

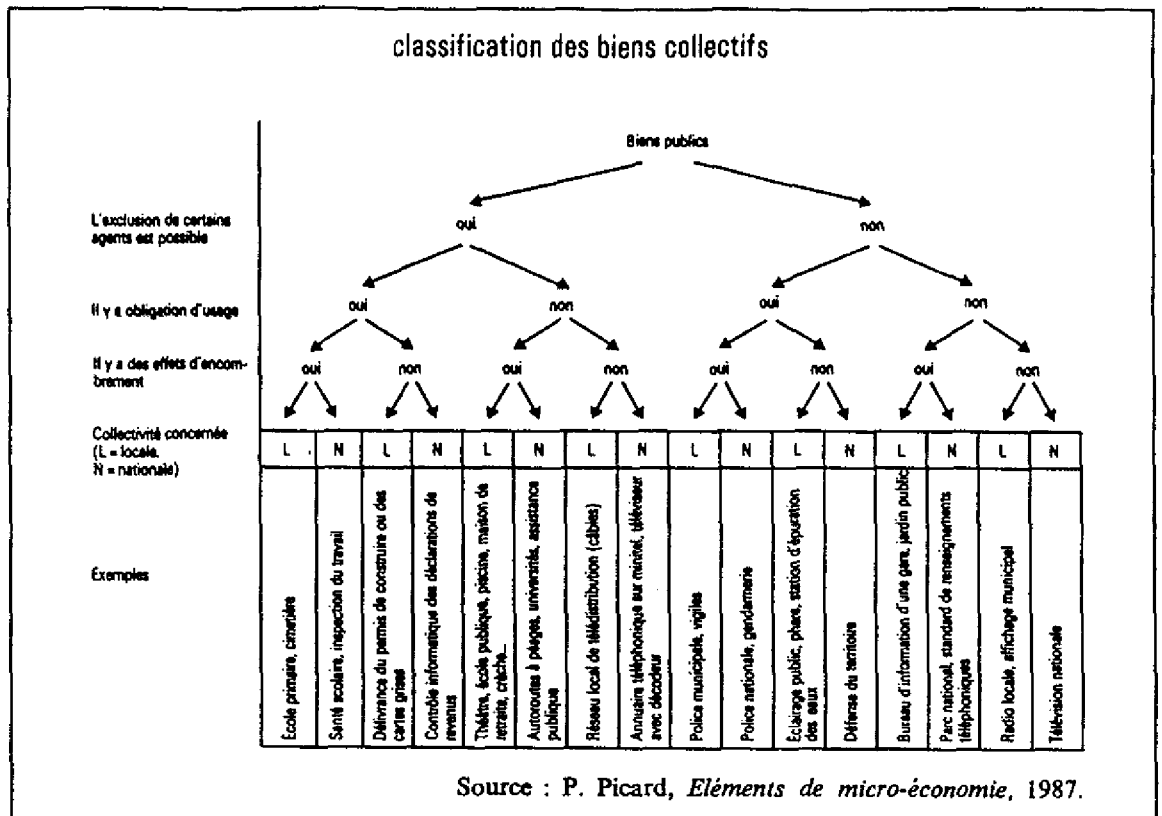
1. les pratiques culturelles des Français	2 • 6
2. théâtre et public	2 • 18
3. théâtre et édition	2 • 37
4. théâtre et médias	2 • 42
5. théâtre et économie	2 • 57
6. financement public de la culture	2 • 62
7. les dépenses culturelles de l'Etat	2 • 66
8. les dépenses culturelles des collectivités territoriales	2 • 77
9. art et mécénat	2 • 94
10. théâtre et intervention de l'Etat	2 • 104
11. les structures de création et de diffusion théâtrales	2 • 211
12. théâtre et emploi	2 • 264
13. prises de parole	2 • 272

documents

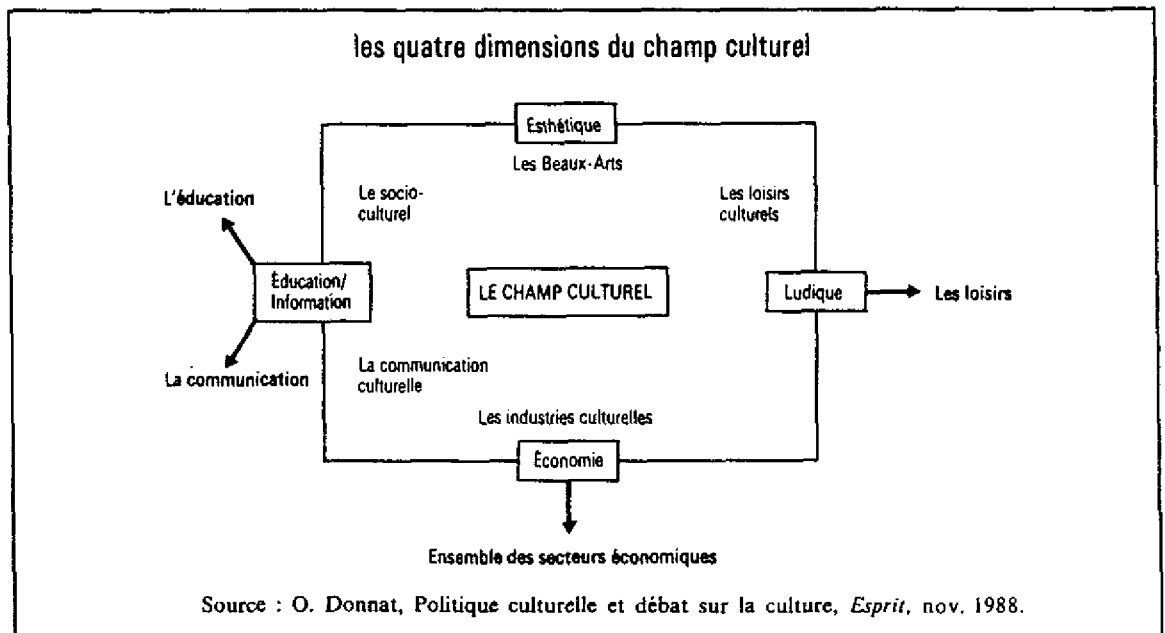
1. les pratiques culturelles des Français

- classification des biens collectifs
- les quatre dimensions du champ culturel
- les sorties culturelles en 1992
- les sorties culturelles des jeunes en 1994
- activités rejetées, désirées par les jeunes en 1994
- taux de fréquentation des sorties culturelles par les jeunes en 1994
- la sociabilité des sorties culturelles des jeunes en 1994
- le budget "loisirs" des jeunes en 1994
- les principaux obstacles à la fréquentation des sorties culturelles chez les jeunes en 1994
- les dépenses des ménages pour la culture en 1984
- le budget culturel d'un ménage en 1979 et 1985
- taux d'accroissement des dépenses des ménages de 1979 à 1985
- dépenses culturelles annuelles des Français par domaines en 1979 et 1989
- pratiques culturelles des Français de plus de 15 ans
- répartition des loisirs culturels en 1988
- les publics de la culture en 1994
- la hiérarchisation des sorties des parisiens et des cadres et professions intellectuelles supérieures
- le cumul des sorties et visites

de Partenaires de la création théâtrale : approche théorique



source : Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles*, PUF (Economie), 1994, p.21



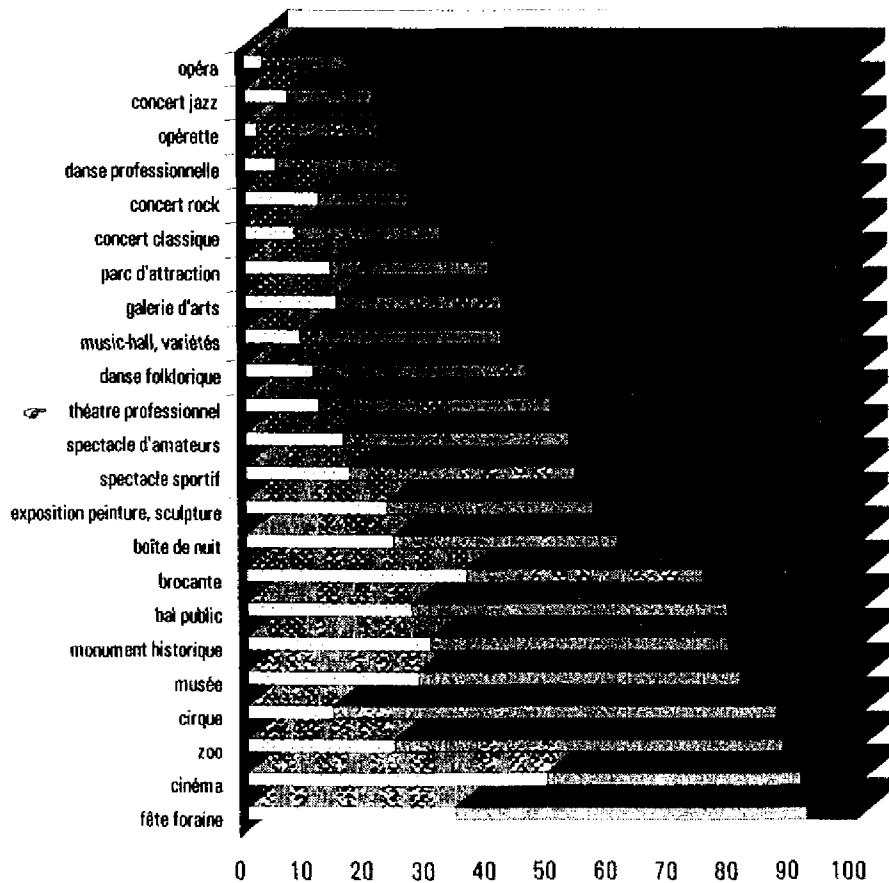
source : Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles*, PUF (Economie), 1994, p.62

les sorties culturelles en 1992

sur 100 Français âgés de 15 ans et plus, déclarent avoir fréquenté...

	au cours des 12 derniers mois	déjà, mais pas au cours des 12 derniers mois	jamais
opéra	3	14	83
concert jazz	7	14	79
opérette	2	20	78
danse professionnelle	5	20	75
concert rock	12	15	73
concert classique	8	24	68
parc d'attraction	14	26	60
galerie d'arts	15	27	58
music-hall, variétés	9	33	58
danse folklorique	11	35	54
théâtre professionnel	12	38	50
spectacle d'amateurs	16	37	47
spectacle sportif	17	37	46
exposition peinture, sculpture	23	34	43
boîte de nuit	24	37	39
brocante	36	39	25
bal public	27	52	21
monument historique	30	49	21
musée	28	53	19
cirque	14	73	13
zoo	24	64	12
cinéma	49	42	9
fête foraine	34	58	8

au cours des 12 derniers mois
 déjà, mais pas au cours des 12 derniers mois
 jamais

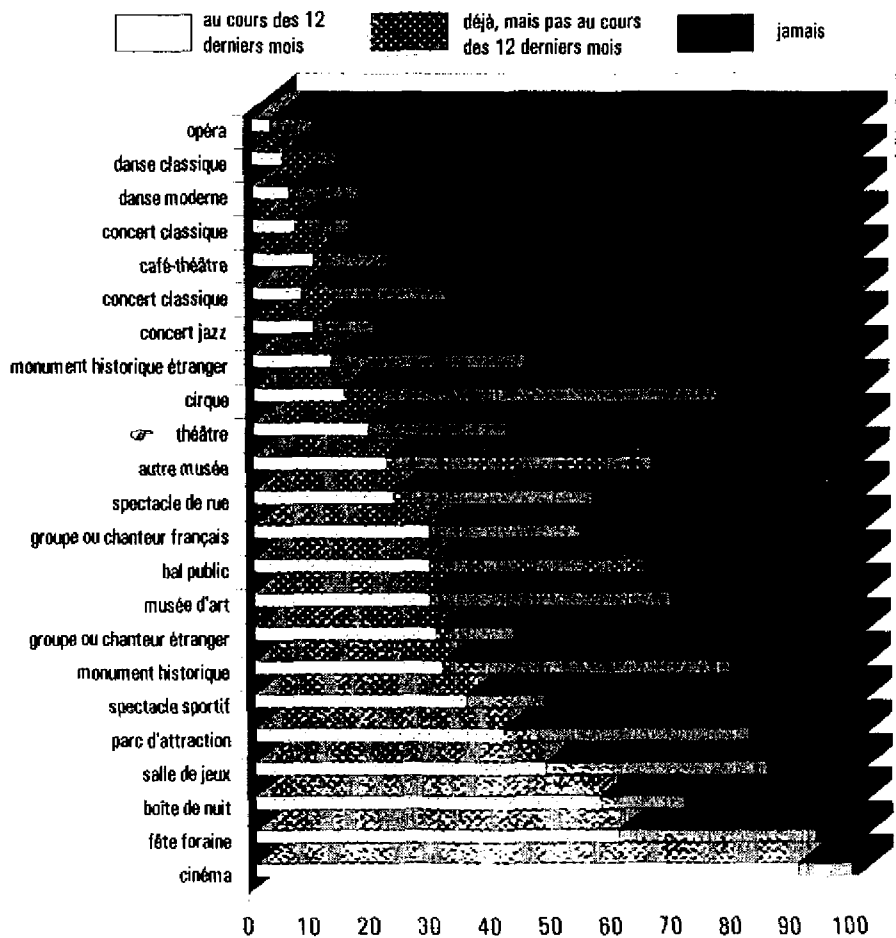


source : D.E.P., Ministère de la Culture, 1995

les sorties culturelles des jeunes en 1994

sur 100 personnes âgées de 12 à 15 ans, déclarent avoir fréquenté...

	au cours des 12 derniers mois	déjà, mais pas au cours des 12 derniers mois	jamais
opéra	3	7	90
danse classique	5	9	86
danse moderne	6	12	82
concert classique	7	9	84
café-théâtre	10	13	77
concert classique	8	24	68
concert jazz	10	10	80
monument historique étranger	13	32	55
cirque	15	62	23
théâtre	19	23	58
autre musée	22	44	34
spectacle de rue	23	33	44
groupe ou chanteur français	29	25	46
bal public	29	36	35
musée d'art	29	40	31
groupe ou chanteur étranger	30	13	57
monument historique	31	48	21
spectacle sportif	35	13	52
parc d'attraction	41	41	18
salle de jeux	48	37	15
boîte de nuit	57	14	29
fête foraine	60	33	7
cinéma	90	9	1



source : "Les Jeunes et les sorties culturelles", Développement culturel, n° 106, février 1995, p.2. (Données retraitées)

activités rejetées, désirées par les jeunes en 1994

<i>Sur 100 jeunes de 12 à 25 ans ...</i>	Rangent l'activité parmi leurs préférées	N'aiment pas du tout ou n'ont aucune envie de pratiquer	Aimeraient pratiquer davantage l'activité
<i>Aller ...</i>			
- au cinéma	74	1	94
- à un concert de groupes musicaux ou de chanteurs étrangers (rock, pop, reggae, funk etc.)	35	10	81
- dans un parc d'attraction ou de loisirs	27	9	*
- voir un match ou un autre spectacle sportif payant	26	22	
- écouter un groupe ou un chanteur qui chante en français	21	11	77
- danser dans une discothèque, une boîte de nuit	10	11	*
- visiter un monument historique en France	8	25	58
- danser dans un bal public	8	27	*
- au théâtre voir une pièce jouée par des professionnels	7	27	56
- dans un musée d'art, une exposition d'art	5	33	48
- dans un autre musée (sciences, histoire naturelle, etc.)	5	28	51
- au cirque	5	31	44
- au café-théâtre, voir un one-man-show ou un spectacle de comiques	5	25	58
- visiter un monument historique à l'étranger	4	24	59
- à un concert de jazz	4	46	37
- à un spectacle de danse moderne ou contemporaine professionnel	3	41	40
- à un concert de musique classique	1	63	19
- à un spectacle de danse classique professionnel	1	61	21
- à un spectacle d'opéra	1	71	16

Source : Département des Etudes et de la Prospective, ministère de la Culture et de la Francophonie
* question non posée pour cette sortie

source : "Les Jeunes et les sorties culturelles", Développement culturel, n° 106, février 1995, p.5

taux de fréquentation des sorties culturelles par les jeunes en 1994

	Sont allées au cours des 12 derniers mois à ...				
	un concert de jazz	au théâtre	au musée	un concert de rock étranger	un spectacle de danse classique
<i>Sur 100 personnes de chaque groupe</i>					
Ensemble 12 / 25 ans	10	19	36	30	5
<i>Hommes</i> 12 à 14 ans	5	23	45	13	4
<i>Femmes</i> 12 à 14 ans	2	24	47	7	14
<i>Hommes</i> 15 à 19 ans	8	15	36	37	1
<i>Femmes</i> 15 à 19 ans	8	24	39	30	5
<i>Hommes</i> 20 à 25 ans	16	14	26	40	2
<i>Femmes</i> 20 à 25 ans	11	18	35	35	6
<i>de milieu :</i>					
- cadre supérieur*	18	26	51	31	9
- cadre moyen*	11	23	43	37	5
- employé	9	15	24	35	5
- artisan-commerçant	9	18	39	29	4
- ouvrier	6	16	31	25	3
<i>habitant dans :</i>					
- aggro. parisienne	12	29	40	38	7
- aggro. +100 000 hab.	10	18	39	33	6
- ville 20/100 000 hab.	3	14	29	31	3
- ville -20 000 hab.	10	11	30	35	3
- commune rurale	10	18	37	21	4

Source : Département des Etudes et de la Prospective, ministère de la Culture et de la Francophonie

* c'est-à-dire : qui est «cadre supérieur» si le jeune est actif ou bien dont un parent (le père ou la mère) est «cadre supérieur» dans le cas contraire. On entend par «cadre supérieur» les cadres et les professions intellectuelles supérieures; par «cadre moyen», ce que l'INSEE appelle communément «professions intermédiaires», parmi lesquelles on trouve notamment les contremaîtres, les enseignants (hors université), les professions du social et de la santé (infirmiers, etc.). Les agriculteurs (ou plutôt les fils et filles d'agriculteurs), trop peu nombreux dans l'échantillon, ont été regroupés avec les artisans et les commerçants.

source : "Les Jeunes et les sorties culturelles", Développement culturel, n°106, février 1995, p.3

la sociabilité des sorties culturelles des jeunes en 1994

	Sont allés avec ...		
	des amis, des copains	leurs parents	l'école
<i>Sur 100 jeunes qui au cours des 12 derniers mois sont allés</i>			
- à un concert de groupes musicaux ou de chanteurs étrangers (rock, pop, reggae, funk etc.)	86	5	2
- au cinéma	80	21	8
- écouter un groupe ou un chanteur qui chante en français	80	12	1
- à un concert de jazz	70	16	3
- à un spectacle de danse moderne ou contemporaine professionnel	56	26	10
- à un spectacle de danse classique professionnel	40	50	17
- au théâtre voir une pièce jouée par des professionnels	35	26	43
- à un concert de musique classique	33	57	7
- au cirque	32	65	9
- dans un musée d'art, une exposition d'art	31	31	43
- visiter un monument historique en France	30	44	34
- à un spectacle d'opéra	29	50	24
- dans un autre musée (sciences, histoire naturelle, etc.)	27	25	50

Source : Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Francophonie

source : "Les Jeunes et les sorties culturelles", Développement culturel, n°106, février 1995, p.4

le budget "loisirs" des jeunes en 1994

Sur 100 personnes âgées de 12 à 25 ans

déclarent consacrer en moyenne dans l'année le plus d'argent pour ... en %

- les sorties au cinéma	53
- les achats de cassettes audio, les disques (vinyle, C.D.)	38
- les repas au restaurant, cafétéria, fast-food	36
- les consommations dans les cafés, les bars	32
- les sorties en discothèque, boîte de nuit	31
- la pratique d'activités sportives	22
- les déplacements pour aller au cinéma, spectacle, concerts etc...	17
- les livres, les bandes dessinées	15
- les sorties au concert, au spectacle	14
- les cassettes vidéo (achats ou locations)	11
- les jeux vidéo	11
- la presse	10
- la pratique d'activités artistiques (musique, dessin, peinture...)	7

Source : Département des Etudes et de la Prospective, ministère de la Culture et de la Francophonie

source : "Les Jeunes et les sorties culturelles", Développement culturel, n°106, février 1995, p.2

les principaux obstacles à la fréquentation des sorties culturelles chez les jeunes en 1994

Invoquent les raisons suivantes ...

«c'est trop cher pour y aller souvent» «je ne suis pas assez informé» «il n'y a pas suffisamment de films/pièces/musées ... près de chez moi»

Sur 100 jeunes qui désirent aller plus souvent

- au cinéma	53	10	9
- au concert de «rock étranger»	45	19	27
- au concert de variété française	43	17	23
- à l'opéra	35	30	21
- au concert de musique classique	29	42	21
- au concert de jazz	28	41	23
- au café-théâtre	21	39	39
- au théâtre	25	32	28
- à un spectacle de danse classique	25	32	19
- à un spectacle de danse moderne	14	19	13
- dans un musée d'art	13	39	43
- au cirque	22	18	44
- dans un monument historique	18	30	51

Source : Département des Etudes et de la Prospective, ministère de la Culture et de la Francophonie

source : "Les Jeunes et les sorties culturelles", Développement culturel, n°106, février 1995, p.6

les dépenses des ménages pour la culture en 1984

Les dépenses des ménages* pour la culture étaient estimées à plus de 92 milliards de francs en 1984, soit 3,36 % de la consommation totale des ménages.

Biens semi-durables : 57 %

Produits de la presse
28,9 milliards de francs

Produits de l'édition :
15,1 milliards de francs

Disques et cassettes
ou enregistrés :
5,4 milliards de francs

Pellicules photos :
3,4 milliards de francs

*Pour les principaux postes de dépenses des biens et services marchands

Source : Ministère de la Culture S.E.R.

Biens d'équipement : 29 %

Récepteurs :

10,4 milliards de francs

Récepteurs Radio :

5,1 milliards de francs

Appareils d'enregistrement et
de reproduction du son
et de l'image :

8,9 milliards de francs

Appareils de photo
et de cinéma :

2,6 milliards de francs

Services : 14 %

Cinéma :

4,4 milliards de francs

Autres services :

8,4 milliards de francs

source : Janine Tillard, *Culture et économie* : Rapport du Conseil Economique et Social, Journal Officiel, n°11, 2 juin 1987, p.25

le budget culturel d'un ménage en 1979 et 1985

Budget culturel moyen, en francs courants	Taux d'accroissement 1979-1985, en %		
	1979	1985	
L'écrit	761	1 395	+ 83
L'image	658	981	+ 49
Les pratiques - amateurs *	496	759	+ 53
Les sorties	258	517	+100
Le son	346	480	+ 39
Divers	21	129	
Budget culturel total	2 541	4261	+ 68

Source : Insee, enquêtes Budget de famille, 1979 et 1985.

LE CHAMP « CULTURE »

L'évaluation des dépenses culturelles des ménages français est faite sur la base des résultats de l'enquête « Budget de famille » menée par l'INSEE en 1984/1985.

Cinq filières ont été distinguées :

L'image	télévision, magnétophone
Le son	chaîne hi-fi, radio, disques, cassettes
L'écrit	presse, livre
Les sorties	cinéma, théâtre, musées,
discothèques	
Les pratiques « amateurs »	photographie, instrument de musique, participation à une association.

D'après O. Donnat, *Les dépenses culturelles des ménages*, La Documentation française, 1989.

source : "Culture et société", *Cahiers français*, n°260, mars-avril 1993, documentation française, p.103

taux d'accroissement des dépenses des ménages de 1979 à 1985

	en francs courants	en francs 1985
Achats d'équipement audiovisuel (1)	7,5	7,5
Autres dépenses culturelles (2)	85,0	2,7
Total « Budget culturel » (1 + 2)	68,0	3,4
Total « Dépenses globales des ménages »	82,0	2,6

Source : Insee, enquêtes Budget de famille, 1979 et 1985, d'après Donnat, « Les dépenses culturelles des ménages », *op. cit.*

source : "Culture et société", *Cahiers français*, n°260, mars-avril 1993, documentation française, p.103

dépenses culturelles annuelles des Français par domaine en 1979 et 1989

	Montant ¹	Montant ¹	Coefficient budgétaire	Coefficient budgétaire
	1979	1989	1979	1989
Équipement audiovisuel	659	1 145	1,0	0,7
Disques, films, accessoires, redevance	502	1 146	0,7	0,7
Équipement de loisirs, sport, musique	349	710	0,5	0,5
Cinéma, théâtre, musées	159	328	0,2	0,2
Music-hall, danse	99	239	0,2	0,2
Livres, journaux	644	1 439	0,9	0,9
Abonnements	117	312	0,2	0,2
Total	2 529	5 319	3,7	3,4

1. Francs courants.

Source : Radioscopie du budget des ménages, INSEE, 1993.

source : Françoise Benhamou, *L'Économie de la culture*, La Découverte (Repères, 192), 1996, p.10

proportion de Français de 15 ans et plus qui sont allés au cours des douze derniers mois

Années	1973	1981	1988
au musée	27	30	30
visiter un monument historique	32	32	28
voir une exposition	19	21	23
au théâtre	12	10	14
à l'opéra	3	2	3
voir un spectacle de danse	6	5	6
à un concert de music-hall ou de variétés	11	10	10
à un concert de rock ou de jazz	5	10	13
au cinéma	80	77	58
à un concert de musique classique	7	7	9

Source : d'après *Pratiques culturelles des Français*, ministère de la Culture, 1990.

source : Françoise Benhamou, *L'Économie de la culture*, La Découverte (Repères, 192), 1996, p.11

répartition des loisirs culturels en 1988

Sur chaque groupe, % de ceux qui, au cours des douze derniers mois...	sont allés au théâtre	à un concert de musique classique	ont visité une exposition	ont visité un monument historique	sont allés au musée	sont allés à un spectacle de danse
Cadres sup. et prof. libérales	40	31	54	56	61	18
Cadres moyens	21	14	38	39	43	9
Ouvriers	7	4	15	21	23	4

Source : *Les Pratiques culturelles des Français*, 1990.

source : Françoise Benhamou, *L'Économie de la culture*, La Découverte (Repères, 192), 1996, p.11

les publics de la culture en 1994

(en %)

	Sont allés au cinéma	Ont visité un lieu d'exposition (1)	Sont allés à un spectacle culturel (2) joué par des professionnels	Ont pratiqué une activité artistique amateur (3)
Sexe				
Hommes	51	39	25	19
Femmes	56	52	29	24
Age				
15-19 ans	88	45	41	44
20-24 ans	83	46	41	33
25-34 ans	60	38	24	23
35-44 ans	53	43	23	17
45-54 ans	49	51	25	19
55-64 ans	40	51	25	18
65 ans et plus	32	49	22	18
Niveau de diplôme				
Études primaires	24	35	13	9
CAP, BEP	41	32	14	15
BEPC ou équivalent	46	37	16	19
BAC	55	52	29	22
1 ^{er} cycle	67	59	36	26
2 ^e ou 3 ^e cycle	74	80	61	32
Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus	54	46	27	22

(1) Musée, exposition, galerie d'art.

(2) Concert, théâtre, spectacle de danse.

(3) Musique, théâtre, danse, écriture ou arts plastiques.

Source : Ministère de la Culture, DEP.

source : "Institutions et vie culturelles", *Les Notices*, documentation française, 1996, p.128

la hiérarchisation des sorties des parisiens et des cadres et professions intellectuelles supérieures

	Parisiens %	Banlieusards %	Cadres sup. et prof. intell. sup. %	Profes- sions inter- médiaires %
Restaurant	86	81	91	85
Cinéma	81	69	82	70
Musée	59	43	60	44
Exposition temporaire	56	33	55	38
Brocante	50	41	55	46
Galerie d'art	48	20	55	40
Monument historique	47	39	43	19
Théâtre	43	24	39	50
Discothèque	41	34	39	23
Fête foraine	31	39	33	13
Rock	28	20	31	32
Musique classique	26	15	28	21
Zoo	24	28	27	30
Spectacle amateur	22	17	26	35
Concert jazz	21	10	22	14
Match	19	24	21	13
Music-hall, variétés	18	17	20	8
Danse	18	10	19	10
Spectacle danses folkloriques	15	12	18	18
Bal	14	23	18	27
Parc d'attraction	12	19	17	13
Cirque	11	11	17	11
Opéra	11	6	15	4
Opérette	3	2	5	3

source : Bernard Roux, *L'Economie contemporaine du spectacle vivant*, L'Harmattan, 1993, p.183

le cumul des sorties et visites, en %

Sur 100 personnes de chaque groupe	Total sur les 24 sorties visites				
	0 point	1 à 4 points	5 à 9 points	10 à 14 points	15 points et plus
Ensemble	15	28	27	18	12
Sexe					
Hommes	13	26	29	20	13
Femmes	17	30	26	16	12
Age					
15 à 19 ans	4	21	35	26	13
20 à 24 ans	8	14	32	27	20
25 à 34 ans	9	22	28	23	18
35 à 44 ans	10	25	33	17	14
45 à 54 ans	17	33	25	16	10
55 à 64 ans	21	37	25	10	7
60 ans et plus	32	40	16	8	4
PCS du chef de ménage					
Agriculteurs	20	31	31	14	4
Artisans, commerçants, chefs d'entreprise	8	30	32	19	11
Cadres et professions intell. sup.	7	8	24	27	35
Professions intermédiaires	6	21	28	23	21
Employés	9	23	31	24	13
Ouvriers qualifiés	12	29	33	19	8
Ouvriers non qualifiés, ouvriers agric.	17	33	31	14	6
Retraités	26	38	20	10	6
Autres inactifs	24	31	24	10	8
Taille de l'agglomération					
Communes rurales	21	33	25	15	6
Moins de 20 000 habitants	16	29	29	16	11
20 000 à 100 000 habitants	17	31	25	16	10
Plus de 100 000 habitants	11	27	30	19	14
Paris intra-muros	5	17	19	25	34
Reste de l'agglomération parisienne	10	19	28	24	19
Diplôme de fin d'études (a)					
Aucun diplôme	24	37	24	10	5
CEP - BEPC - CAP	9	25	32	21	12
Baccalauréat	5	19	30	26	20
Premier cycle univ.	6	10	28	28	28
Deuxième et troisième cycles univ.	5	10	20	28	36
Étudiants	5	13	25	26	31
Élèves	5	22	35	26	12

(a) Comme dans le domaine du livre, et pour les mêmes raisons, nous avons distingué les diplômés du premier cycle de ceux du deuxième et troisième cycles, tout en isolant par ailleurs étudiants et élèves.

Source : d'après O. Donnat, D. Cogneau, *Les pratiques culturelles des Français*, op. cit.

document

2. théâtre et public

- le public de théâtre en 1981
- structure sociodémographique du public récent
- comparaison de la fréquentation des théâtres, du cinéma et des spectacles sportifs selon 6 critères
- structure du public de théâtre selon l'âge et l'agglomération de résidence
- structure du public des quatre Théâtres Nationaux parisiens en 1982
- fréquentation des théâtres parisiens
- la fréquentation parisienne de 1983 à 1990
- la fréquentation provinciale des CDN de 1981 à 1990
- fréquentation des théâtres de 1990 à 1995
- les activités artistiques amateur
- générations et pratique du théâtre
- les Français et la pratique du théâtre
- l'importance accordée au théâtre
- les principaux modes d'apprentissage
- les genres de théâtre pratiqués
- le rapport avec le monde des professionnels selon le genre de théâtre pratiqué
- typologie des publics
- critères de choix des spectacles
- les freins à la fréquentation
- liste soumise à l'échantillon de l'enquête sur les publics de théâtre en 1987

le public de théâtre en 1981 ⁽¹⁾

(Sur 100 personnes de chaque groupe)

Fréquentation par catégories		Fréquentation par catégories	
Ensemble	10,3	Gros commerçants et industriels	7,1
Sexe		Cadres supérieurs et professions libérales	33,4
Hommes	9,4	Cadres moyens	25,3
Femmes	11,0	Employés	8,9
Age		Ouvriers qualifiés et contremaîtres	7,2
15 à 19 ans	12,8	Ouvriers spécialisés, manœuvres, personnel de service	3,5
20 à 24 ans	10,1	Élèves et étudiants	23,5
15 à 24 ans	11,4	Femmes inactives moins de 60 ans	8,9
25 à 39 ans	14,5	Inactifs de plus de 60 ans	6,2
40 à 59 ans	8,3	Autres inactifs	5,7
60 à 69 ans	8,7	Taille de l'agglomération	
70 ans et plus	4,7	Communes rurales	4,6
60 ans et plus	6,4	Moins de 20 000 habitants	4,5
Catégorie socio-professionnelle du chef de ménage		20 000 à 100 000 habitants	6,8
Agriculteurs	3,7	Plus de 100 000 habitants	10,6
Petits commerçants et artisans	10,1	Paris intra-muros	39,5
Gros commerçants et industriels	12,3	Reste de l'agglomération parisienne	23,0
Cadres supérieurs et professions libérales	29,1	<i>Ensemble agglomération parisienne</i>	27,5
Cadres moyens	20,8	Diplôme de fin d'études	
Employés	11,2	Aucun diplôme	2,9
Ouvriers qualifiés et contremaîtres	7,3	Certificat d'études primaires	3,8
Ouvriers spécialisés, manœuvres, personnel de service	5,2	Brevet ou CAP	10,1
Inactifs de plus de 60 ans	6,6	Baccalauréat et plus	28,2
Autres inactifs	10,1	Situation de famille	
Catégorie socio-professionnelle de l'interviewé		Mariés	8,9
Agriculteurs	2,7	Célibataires	15,4
Petits commerçants et artisans	13,4	Veufs, divorcés	9,0

(1) Théâtre joué par des professionnels.
Source : *Pratiques culturelles des Français*

source : Alain Bussan, "Le Théâtre en France", *Notes et études documentaires*, n°4805, mai 1986, documentation française, p.45

structure sociodémographique du public récent (12 derniers mois)
comparaison 1987-1981

	Sur 100 spectateurs (12 derniers mois)		Ensemble de la population nationale 15 ans et +
	1987 %	1981 %	%
Sexe :			
• hommes	43	45	47
• femmes	57	55	53
Situation de famille :			
• célibataires	30	32	18
• mariés	59	56	70
• veufs, divorcés	11	12	12
Age :			
• 15 à 19 ans	12	13	8
• 20 à 24 ans	13	10	11
• 25 à 39 ans	32	39	31
• 40 à 59 ans	28	23	27
• 60 ans et +	15	15	23
Catégorie socioprofessionnelle :			
Actifs			
• cadres supérieurs, prof. libérales	16	12	5
• prof. intermédiaires et employés	32	33	25
• petits commerçants, artisans	4	5	4
• agriculteurs	1	2	5
• ouvriers	4	5	14
	57	57	53
Inactifs			
• élèves et étudiants	17	14	7
• femmes inactives de moins de 60 ans	10	15	15
• inactifs de plus de 60 ans	14	13	21
• autres inactifs	2	2	4
	43	43	47
Agglomération de résidence :			
Province			
• communes rurales	10	11	28
• moins de 20 000 habitants	10	7	15
• 20 000 à 100 000 habitants	9	9	13
• plus de 100 000 habitants	28	29	27
	57	56	43
Agglomération parisienne			
• Paris intra-muros	14	17	3
• reste de l'agglomération parisienne	29	27	14
	43	44	17

source : Bernard Roux, L'Economie contemporaine du spectacle vivant, L'Harmattan, 1993, p.181

comparaison de la fréquentation des théâtres, du cinéma et des spectacles sportifs
selon le type d'individu

FREQUENTATION DU THEATRE (joué par des professionnels)
SELON LE TYPE D'INDIVIDU

en %

Type d'individu	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va plus de 1 fois par an	Total
Homme moins 35 ans chez ses parents	69.4	8.2	14.4	8.0	100.0
Femme moins 35 ans chez ses parents	60.0	7.6	17.4	15.0	100.0
Homme moins 35 ans seul	48.6	8.7	20.7	22.0	100.0
Femme moins 35 ans seule	40.1	6.3	19.5	34.2	100.0
Homme en couple	55.4	19.5	15.9	9.3	100.0
Femme en couple	53.1	20.3	17.1	9.5	100.0
Homme seul de 35 à 60 ans	54.3	16.9	12.7	16.2	100.0
Femme seule de 35 à 60 ans	33.3	21.6	19.4	25.8	100.0
Homme seul de plus 60 ans	51.5	30.0	11.4	7.1	100.0
Femme seule de plus 60 ans	47.1	30.0	14.5	8.5	100.0
Autres situations	53.7	19.1	15.9	11.3	100.0
Total	55.0	18.1	16.2	10.6	100.0

FREQUENTATION DES SALLES DE CINEMA SELON LE TYPE D'INDIVIDU

en %

Type d'individu	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va de 2 à 11 fois par an	Y va de 1 à 3 fois par mois	Y va plus de 3 fois par mois	Total
Homme moins 35 ans chez ses parents	4.7	3.3	9.1	36.1	38.2	8.6	100.0
Femme moins 35 ans chez ses parents	5.9	4.7	12.7	33.2	35.3	8.3	100.0
Homme moins 35 ans seul	3.2	5.5	7.9	27.6	36.6	19.3	100.0
Femme moins 35 ans seule	2.8	6.8	7.1	17.5	46.3	19.6	100.0
Homme en couple	13.4	26.7	23.7	25.8	8.4	2.0	100.0
Femme en couple	11.9	26.3	24.1	25.6	10.1	2.0	100.0
Homme seul de 35 à 60 ans	12.8	17.7	17.6	26.1	19.4	6.5	100.0
Femme seule de 35 à 60 ans	8.8	18.7	21.1	24.3	21.3	5.7	100.0
Homme seul de plus 60 ans	24.3	45.9	12.1	9.1	6.9	1.6	100.0
Femme seule de plus 60 ans	22.2	43.7	17.5	11.5	3.0	2.0	100.0
Autres situations	14.7	26.8	18.3	21.0	14.1	5.2	100.0
Total	11.9	23.1	20.1	25.8	15.1	3.9	100.0

FREQUENTATION DE SPECTACLES SPORTIFS PAYANTS SELON LE TYPE D'INDIVIDU

en %

Type d'individu	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va de 2 à 12 fois par an	Y va plus de 1 fois par mois	Total
Homme moins 35 ans chez ses parents	35.6	7.6	19.9	27.6	9.3	100.0
Femme moins 35 ans chez ses parents	61.0	6.9	18.5	10.3	3.3	100.0
Homme moins 35 ans seul	24.1	13.8	26.0	29.7	6.4	100.0
Femme moins 35 ans seule	51.5	8.8	25.6	13.6	0.5	100.0
Homme en couple	33.4	20.2	20.9	20.2	5.3	100.0
Femme en couple	62.3	14.9	14.9	6.7	1.2	100.0
Homme seul de 35 à 60 ans	29.9	19.1	19.4	23.2	8.5	100.0
Femme seule de 35 à 60 ans	67.9	16.0	12.1	2.8	1.3	100.0
Homme seul de plus 60 ans	47.9	27.0	9.2	10.4	5.4	100.0
Femme seule de plus 60 ans	78.4	15.9	5.2	0.5	0.1	100.0
Autres situations	59.7	13.2	13.2	11.3	2.6	100.0
Total	50.0	15.4	17.1	13.8	3.7	100.0

source : "Les Pratiques de loisirs : enquête 1987-1988", INSEE Résultats (coll. Consommation-modes de vie), n°1, 1989, p.106 à 111

comparaison de la fréquentation des théâtres, du cinéma et des spectacles sportifs
selon le revenu du ménage

FREQUENTATION DU THEATRE (joué par des professionnels)
SELON LE REVENU DU MENAGE

en %

Revenu mensuel global du ménage	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va plus de 1 fois par an	Total
Non déclaré	52.2	22.7	13.1	12.1	100.0
Moins de 3 500 F	65.5	17.5	11.9	5.2	100.0
De 3 500 à moins de 4 500 F	63.8	20.9	9.5	5.7	100.0
De 4 500 à moins de 6 000 F	65.4	15.9	12.1	6.6	100.0
De 6 000 à moins de 8 000 F	61.5	18.6	13.2	6.8	100.0
De 8 000 à moins de 10 000 F	62.8	15.9	14.4	7.1	100.0
De 10 000 à moins de 15 000 F	54.1	18.9	17.8	9.2	100.0
De 15 000 à moins de 20 000 F	40.2	19.6	22.4	17.7	100.0
20 000 F et plus	28.4	18.7	25.9	29.0	100.0
Total	55.0	18.1	16.2	10.6	100.0

FREQUENTATION DES SALLES DE CINEMA SELON LE REVENU DU MENAGE

en %

Revenu mensuel global du ménage	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va de 2 à 11 fois par an	Y va de 1 à 3 fois par mois	Y va plus de 3 fois par mois	Total
Non déclaré	18.6	29.3	16.6	21.1	13.7	2.8	100.0
Moins de 3 500 F	22.7	30.6	19.8	16.0	8.9	2.0	100.0
De 3 500 à moins de 4 500 F	21.2	34.7	17.5	14.9	9.6	2.1	100.0
De 4 500 à moins de 6 000 F	17.2	29.3	20.2	17.6	11.3	4.4	100.0
De 6 000 à moins de 8 000 F	14.7	27.3	21.2	21.0	12.2	3.7	100.0
De 8 000 à moins de 10 000 F	12.1	21.0	24.4	25.5	13.6	3.4	100.0
De 10 000 à moins de 15 000 F	7.4	21.4	21.2	31.0	15.6	3.4	100.0
De 15 000 à moins de 20 000 F	6.1	14.4	18.0	33.7	21.8	6.1	100.0
20 000 F et plus	3.8	11.9	14.5	36.8	26.7	6.5	100.0
Total	11.9	23.1	20.1	25.8	15.1	3.9	100.0

FREQUENTATION DE SPECTACLES SPORTIFS PAYANTS SELON LE REVENU DU MENAGE

en %

Revenu mensuel global du ménage	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va de 2 à 12 fois par an	Y va plus de 1 fois par mois	Total
Non déclaré	58.6	19.4	10.8	8.3	3.0	100.0
Moins de 3 500 F	63.2	14.1	11.7	8.7	2.3	100.0
De 3 500 à moins de 4 500 F	62.2	14.6	10.3	10.5	2.3	100.0
De 4 500 à moins de 6 000 F	58.5	15.1	14.6	8.9	2.8	100.0
De 6 000 à moins de 8 000 F	53.0	15.2	14.5	14.1	3.3	100.0
De 8 000 à moins de 10 000 F	50.3	14.3	17.7	13.6	4.1	100.0
De 10 000 à moins de 15 000 F	42.5	15.8	20.3	16.9	4.5	100.0
De 15 000 à moins de 20 000 F	41.0	15.6	21.5	17.2	4.6	100.0
20 000 F et plus	43.3	18.2	21.0	15.7	3.8	100.0
Total	50.0	15.4	17.1	13.8	3.7	100.0

source : "Les Pratiques de loisirs : enquête 1987-1988", INSEE Résultats (coll. Consommation-modes de vie), n°1, 1989, p.106 à 111

comparaison de la fréquentation des théâtres, du cinéma et des spectacles sportifs
selon la commune de résidence du ménage

FREQUENTATION DU THEATRE (joué par des professionnels)
SELON LA COMMUNE DE RESIDENCE DU MENAGE

en %

Categorie de commune de résidence	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va plus de 1 fois par an	Total
Com rurales de cantons entier. ruraux	67.6	17.0	10.9	4.5	100.0
Com rurales de cantons partiel. urbains	68.1	15.7	11.3	4.9	100.0
Com d'U.U. de moins de 20 000 hab	62.1	17.1	14.5	6.3	100.0
Com d'U.U. de 20 000 à moins 100 000 hab	58.0	14.8	17.1	10.0	100.0
Com d'U.U. de plus de 100 000 hab	51.7	20.5	17.0	10.8	100.0
Com de la grde couronne de la reg paris.	35.0	24.0	25.5	15.4	100.0
Com de la pte couronne de la reg paris.	31.2	20.4	28.1	20.3	100.0
Ville de PARIS	19.8	18.9	17.1	44.3	100.0
Total	55.0	18.1	16.2	10.6	100.0

FREQUENTATION DES SALLES DE CINEMA SELON LA COMMUNE DE RESIDENCE DU MENAGE

en %

Categorie de commune de résidence	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va de 2 à 11 fois par an	Y va de 1 à 3 fois par mois	Y va plus de 3 fois par mois	Total
Com rurales de cantons entier. ruraux	19.8	28.2	20.4	21.2	9.3	1.1	100.0
Com rurales de cantons partiel. urbains	19.2	25.3	20.6	23.0	9.7	2.2	100.0
Com d'U.U. de moins de 20 000 hab	13.1	28.3	19.3	24.0	13.0	2.3	100.0
Com d'U.U. de 20 000 à moins 100 000 hab	12.5	21.7	19.2	26.8	16.8	3.1	100.0
Com d'U.U. de plus de 100 000 hab	8.7	20.9	22.4	27.5	16.3	4.3	100.0
Com de la grde couronne de la reg paris.	6.8	17.3	17.8	30.9	21.0	6.2	100.0
Com de la pte couronne de la reg paris.	2.7	16.8	20.5	31.0	21.7	7.3	100.0
Ville de PARIS	0.7	15.0	10.9	27.8	29.5	16.1	100.0
Total	11.9	23.1	20.1	25.8	15.1	3.9	100.0

FREQUENTATION DE SPECTACLES SPORTIFS PAYANTS SELON LA COMMUNE DE RESIDENCE DU MENAGE

en %

Categorie de commune de résidence	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va de 2 à 12 fois par an	Y va plus de 1 fois par mois	Total
Com rurales de cantons entier. ruraux	53.1	13.4	13.8	15.0	4.6	100.0
Com rurales de cantons partiel. urbains	54.4	12.7	15.1	14.2	3.5	100.0
Com d'U.U. de moins de 20 000 hab	46.0	16.7	17.0	15.8	4.6	100.0
Com d'U.U. de 20 000 à moins 100 000 hab	50.0	16.1	15.2	14.0	4.7	100.0
Com d'U.U. de plus de 100 000 hab	47.9	15.6	18.8	14.1	3.6	100.0
Com de la grde couronne de la reg paris.	53.2	15.8	19.1	9.8	2.1	100.0
Com de la pte couronne de la reg paris.	51.9	14.6	21.7	10.0	1.6	100.0
Ville de PARIS	48.8	22.4	18.2	9.7	0.9	100.0
Total	50.0	15.4	17.1	13.8	3.7	100.0

comparaison de la fréquentation des théâtres, du cinéma et des spectacles sportifs
selon l'âge de l'individu

FREQUENTATION DU THEATRE (joué par des professionnels)
SELON L'AGE DE L'INDIVIDU

en %

Age de l'individu	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va plus de 1 fois par an	Total
Moins de 21 ans	63.3	8.0	17.4	11.3	100.0
De 21 à 30 ans	63.1	11.5	14.1	11.3	100.0
De 31 à 40 ans	58.1	16.5	16.1	11.3	100.0
De 41 à 50 ans	50.7	16.8	18.7	13.9	100.0
De 51 à 60 ans	51.2	23.0	16.9	8.9	100.0
De 61 à 70 ans	46.4	26.7	17.4	9.5	100.0
Plus de 70 ans	49.2	32.1	12.6	6.1	100.0
Total	55.0	18.1	16.2	10.6	100.0

FREQUENTATION DES SALLES DE CINEMA SELON L'AGE DE L'INDIVIDU

en %

Age de l'individu	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va de 2 à 11 fois par an	Y va de 1 à 3 fois par mois	Y va plus de 3 fois par mois	Total
Moins de 21 ans	4.9	3.6	10.3	36.7	36.6	7.8	100.0
De 21 à 30 ans	4.9	13.4	16.1	31.0	26.0	8.7	100.0
De 31 à 40 ans	8.8	20.0	24.8	30.2	12.9	3.2	100.0
De 41 à 50 ans	11.9	21.0	24.9	29.2	10.7	2.3	100.0
De 51 à 60 ans	15.6	30.5	26.0	20.3	6.1	1.5	100.0
De 61 à 70 ans	19.5	39.6	19.2	15.9	4.7	1.1	100.0
Plus de 70 ans	25.8	46.4	18.3	7.5	1.6	0.6	100.0
Total	11.9	23.1	20.1	25.8	15.1	3.9	100.0

FREQUENTATION DE SPECTACLES SPORTIFS PAYANTS SELON L'AGE DE L'INDIVIDU

en %

Age de l'individu	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va de 2 à 12 fois par an	Y va plus de 1 fois par mois	Total
Moins de 21 ans	49.8	7.3	19.3	17.2	6.3	100.0
De 21 à 30 ans	43.3	12.2	21.0	19.4	4.1	100.0
De 31 à 40 ans	44.3	15.7	19.1	17.2	3.7	100.0
De 41 à 50 ans	45.4	16.3	19.3	14.5	4.6	100.0
De 51 à 60 ans	52.9	16.9	16.0	11.4	2.8	100.0
De 61 à 70 ans	57.6	21.7	11.4	7.3	2.1	100.0
Plus de 70 ans	65.7	20.9	8.8	3.4	1.2	100.0
Total	50.0	15.4	17.1	13.8	3.7	100.0

source : "Les Pratiques de loisirs : enquête 1987-1988", INSEE Résultats (coll. Consommation-modes de vie), n°1, 1989, p.106 à 111

comparaison de la fréquentation des théâtres, du cinéma et des spectacles sportifs
selon la catégorie sociale de l'individu

FREQUENTATION DU THEATRE (joué par des professionnels)
SELON LA C.S. DE L'INDIVIDU

en %

Catégorie socioprofessionnelle (ou ancienne) de l'individu	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va plus de 1 fois par an	Total
Agriculteurs exploitants	69.1	17.8	10.8	2.3	100.0
Artisans	57.8	22.5	12.9	6.9	100.0
Commerçants et assimilés	43.6	28.9	20.0	7.5	100.0
Prof. lib. et patrons plus de 9 salariés	26.0	16.8	27.7	29.6	100.0
Cadres du public et assimilés	14.9	22.1	27.1	35.9	100.0
Cadres d'entreprise	16.2	25.5	30.0	28.2	100.0
Professions intermédiaires du public	27.8	20.8	27.0	24.5	100.0
Professions intermédiaires des entrep.	30.4	22.7	23.4	23.5	100.0
Techniciens	39.3	21.7	24.6	14.4	100.0
Contremaîtres et agents de maîtrise	42.7	29.1	20.2	8.0	100.0
Employés du public	58.4	20.8	15.3	7.6	100.0
Employés administratifs d'entreprise	41.2	21.9	20.4	16.5	100.0
Employés de commerce	56.9	20.7	14.0	8.4	100.0
Personnels des services aux particuliers	63.9	20.2	12.0	3.9	100.0
Ouvriers qualifiés	70.6	15.5	10.4	3.5	100.0
Ouvriers non qualifiés et agricoles	77.9	12.9	6.7	2.4	100.0
Inactifs non retraités	59.1	14.5	16.4	10.0	100.0
Total	55.0	18.1	16.2	10.6	100.0

FREQUENTATION DES SALLES DE CINEMA SELON LA C.S. DE L'INDIVIDU

en %

Catégorie socioprofessionnelle (ou ancienne) de l'individu	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va de 2 à 11 fois par an	Y va de 1 à 3 fois par mois	Y va plus de 3 fois par mois	Total
Agriculteurs exploitants	27.7	38.5	20.2	10.4	2.8	0.4	100.0
Artisans	17.1	37.6	20.7	17.1	6.0	1.4	100.0
Commerçants et assimilés	14.0	37.3	21.5	18.7	7.3	1.3	100.0
Prof. lib. et patrons plus de 9 salariés	9.8	9.8	15.5	36.2	22.8	5.8	100.0
Cadres du public et assimilés	3.7	12.5	14.2	37.8	22.3	9.5	100.0
Cadres d'entreprise	3.9	15.0	17.5	34.8	23.5	5.3	100.0
Professions intermédiaires du public	5.7	14.1	17.4	33.9	22.6	6.4	100.0
Professions intermédiaires des entrep.	6.9	17.5	17.4	31.5	20.6	6.0	100.0
Techniciens	3.8	15.1	22.3	35.6	19.1	4.2	100.0
Contremaîtres et agents de maîtrise	12.2	32.8	20.3	24.5	7.3	2.9	100.0
Employés du public	10.1	20.3	23.8	28.9	13.0	3.9	100.0
Employés administratifs d'entreprise	7.1	18.2	20.4	30.9	17.3	6.1	100.0
Employés de commerce	8.2	22.0	24.4	27.2	14.0	4.2	100.0
Personnels des services aux particuliers	13.8	28.7	24.6	18.6	10.4	3.8	100.0
Ouvriers qualifiés	13.9	27.7	24.6	22.4	9.8	1.6	100.0
Ouvriers non qualifiés et agricoles	15.0	31.0	19.7	21.7	10.0	2.6	100.0
Inactifs non retraités	11.7	17.9	17.8	27.2	20.6	4.8	100.0
Total	11.9	23.1	20.1	25.8	15.1	3.9	100.0

FREQUENTATION DE SPECTACLES SPORTIFS PAYANTS SELON LA C.S. DE L'INDIVIDU

en %

Catégorie socioprofessionnelle (ou ancienne) de l'individu	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va de 2 à 12 fois par an	Y va plus de 1 fois par mois	Total
Agriculteurs exploitants	60.2	12.1	11.4	12.0	4.3	100.0
Artisans	38.4	21.1	16.3	19.4	4.8	100.0
Commerçants et assimilés	51.0	17.3	17.3	10.8	3.6	100.0
Prof. lib. et patrons plus de 9 salariés	36.7	22.3	23.7	12.3	4.9	100.0
Cadres du public et assimilés	41.9	20.0	19.2	17.4	1.6	100.0
Cadres d'entreprise	33.1	22.3	26.0	16.1	2.5	100.0
Professions intermédiaires du public	43.2	20.6	18.4	14.4	3.3	100.0
Professions intermédiaires des entrep.	39.6	17.8	19.0	19.4	4.1	100.0
Techniciens	34.1	21.4	24.2	15.2	5.1	100.0
Contremaîtres et agents de maîtrise	32.1	22.0	20.1	20.1	5.8	100.0
Employés du public	51.2	18.7	17.4	10.2	2.5	100.0
Employés administratifs d'entreprise	50.1	16.9	18.8	11.0	3.1	100.0
Employés de commerce	53.1	16.8	17.6	11.1	1.5	100.0
Personnels des services aux particuliers	65.8	11.2	12.1	9.0	1.9	100.0
Ouvriers qualifiés	37.3	15.6	19.9	21.3	5.9	100.0
Ouvriers non qualifiés et agricoles	52.7	14.2	13.8	16.2	3.1	100.0
Inactifs non retraités	59.7	11.2	15.5	10.1	3.5	100.0
Total	50.0	15.4	17.1	13.8	3.7	100.0

comparaison de la fréquentation des théâtres, du cinéma et des spectacles sportifs
selon le diplôme de l'individu

FREQUENTATION DU THEATRE (joué par des professionnels)
SELON LE DIPLOME DE L'INDIVIDU

en %

Niveau de diplôme de l'individu	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va plus de 1 fois par an	Total
Pas de diplôme ou non déclaré	73.8	14.8	8.6	2.8	100.0
Certificat d'études	55.1	24.5	14.6	5.8	100.0
B. E. P. C ou C. A. P	56.2	19.1	16.2	8.5	100.0
Bac. seul	29.6	23.7	24.6	22.1	100.0
Premier cycle universitaire	25.8	19.2	31.1	24.0	100.0
2° et 3° cycle universitaire	14.3	20.2	27.6	37.9	100.0
Elève ou étudiant	55.8	8.5	19.8	15.9	100.0
Total	55.0	18.1	16.2	10.6	100.0

FREQUENTATION DES SALLES DE CINEMA SELON LE DIPLOME DE L'INDIVIDU

en %

Niveau de diplôme de l'individu	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va de 2 à 11 fois par an	Y va de 1 à 3 fois par mois	Y va plus de 3 fois par mois	Total
Pas de diplôme ou non déclaré	22.3	32.8	22.1	14.4	6.6	1.8	100.0
Certificat d'études	15.1	35.7	24.2	19.0	4.9	1.1	100.0
B. E. P. C ou C. A. P	7.8	20.3	23.4	31.4	13.9	3.3	100.0
Bac. seul	4.7	14.7	13.8	39.1	21.0	6.6	100.0
Premier cycle universitaire	2.6	10.7	17.4	35.6	26.1	7.7	100.0
2° et 3° cycle universitaire	3.0	9.0	15.5	32.9	30.4	9.2	100.0
Elève ou étudiant	4.9	3.4	9.9	35.4	37.5	8.9	100.0
Total	11.9	23.1	20.1	25.8	15.1	3.9	100.0

FREQUENTATION DE SPECTACLES SPORTIFS PAYANTS SELON LE DIPLOME DE L'INDIVIDU

en %

Niveau de diplôme de l'individu	N'y est jamais allé	Y est allé mais n'y va plus	Y va 1 fois par an ou moins	Y va de 2 à 12 fois par an	Y va plus de 1 fois par mois	Total
Pas de diplôme ou non déclaré	62.4	12.9	11.7	10.7	2.4	100.0
Certificat d'études	52.4	18.2	15.3	10.5	3.5	100.0
B. E. P. C ou C. A. P	41.3	17.1	19.3	17.6	4.8	100.0
Bac. seul	40.4	19.7	21.1	14.7	4.1	100.0
Premier cycle universitaire	39.1	18.0	25.1	15.7	2.2	100.0
2° et 3° cycle universitaire	42.5	19.9	21.5	14.3	1.8	100.0
Elève ou étudiant	49.8	7.5	20.1	17.0	5.6	100.0
Total	50.0	15.4	17.1	13.8	3.7	100.0

source : "Les Pratiques de loisirs : enquête 1987-1988", INSEE Résultats (coll. Consommation-modes de vie), n°1, 1989, p.106 à 111

structure du public du théâtre professionnel et du public du théâtre amateur
selon l'âge et l'agglomération de résidence

	Sur 100 personnes de chaque groupe		Ensemble de la population nationale âgée de 15 ans et + %
	Ont assisté au cours des 3 ou 4 dernières années à un spectacle de théâtre...		
	professionnel %	amateur %	
Age :			
15 à 19 ans	12	19	8
20 à 24 ans	11 } 23	14 } 33	11 } 19
25 à 34 ans	22	23	21
35 à 49 ans	27	23	22
50 à 64 ans	17	13	21
65 ans et +	11	8	17
	100	100	100
Agglomération de résidence :			
Province			
moins de 2 000 habitants	13	28	28
2 000 à 20 000 habitants	10 } 23	18 } 46	15 } 43
20 000 à 100 000 habitants	11	11	13
plus de 100 000 habitants	27	25	27
Agglomération parisienne			
Paris intra-muros	12	5	3
reste de l'agglomération	27 } 39	13 } 18	14 } 17
	100	100	100

source : Bernard Roux, *L'Économie contemporaine du spectacle vivant*, L'Harmattan, 1993, p.182

structure du public des quatre théâtres nationaux parisiens en 1982

	(En %)			
	Théâtre national de Chaillot	Comédie-Française	Odéon	Théâtre de l'Est parisien
• Age				
15 à 19 ans	6,6	10,5	3,9	8,5
20 à 24 ans	16,9	10,6	12,4	15
25 à 39 ans	41,7	29,4	44,1	50,8
40 à 59 ans	27,3	36	27,9	21,1
60 ans et plus	7,5	13,5	11,7	4,6
• Catégories socio-professionnelles				
Cadres supérieurs	23,3	25,6	19,9	16,6
Professeurs	14,5	8,6	11,2	9,8
Cadres moyens	14,4	13,1	15,3	17,8
Instituteurs	3,5	1,1	2,6	6,4
Employés	4,5	9,3	9,5	13,8
Étudiants et élèves	17,7	18,7	13,7	12,3
Agriculteurs	0,6	0,2	—	—
Petits commerçants et artisans	0,9	1,2	1	1,7
Gros industriels	0,3	0,8	—	0,3
Ouvriers qualifiés et contremaîtres	1,1	1	0,7	6,5
Manœuvres, personnel de service	0,4	0,3	1,1	1,9
Inactifs de plus de 60 ans	5,1	9,7	7,7	3,4
Autres inactifs	4,8	6,4	4,6	4,5
Autres	8,9	4	12,7	5

Source : Sondage SOFRES, novembre-décembre 1982 (ministère de la Culture).

source : Alain Busson, "Le Théâtre en France", Notes et études documentaires, n°4805, mai 1986, documentation française, p.53

fréquentation des théâtres parisiens

(publics et privés)

THEATRES NATIONAUX				THEATRES EN RÉGIE MUNICIPALE			
	Spectateurs	Représentations	Recettes (F)		Spectateurs	Représentations	Recettes (F)
1987	730 467	1406	95 571 181	1987	300 467	220	16 778 348
1988	725 941	1384	93 268 562	1988	237 797	211	15 441 347
1989	737 813	1267	94 007 511	1989	239 181	226	16 006 109
1990	885 874	1901	113 543 461	1990	191 084	230	24 002 899

Dans la catégorie **Théâtres nationaux** ont été pris en compte, outre les **Théâtres nationaux** (Opéra, Opéra-Comique, Comédie-Française, Odéon, Chaillot, la Colline), le TEP, uniquement subventionné par l'Etat et le **Théâtre de la Bastille**, subventionné par l'Etat et la Ville

Seuls, le **Théâtre de la Ville**, et le **Théâtre du Châtelet** appartiennent à la catégorie **Théâtres en régie municipale**, subventionnés uniquement par la Ville.

THEATRES A STATUT PARTICULIER				THEATRES PRIVÉS			
	Spectateurs	Représentations	Recettes (F)		Spectateurs	Représentations	Recettes (F)
1987	354 228	322	32 262 361	1987	3 579 230	13 318	379 453 588
1988	184 158	327	15 403 658	1988	3 407 512	12 599	383 949 562
1989	103 304	162	18 308 000	1989	3 535 979	12 733	401 541 735
1990	88 882	2070	9 442 728	1990	3 686 174	11 577	445 525 269

La catégorie **Théâtres à statut particulier** est hétérogène, elle englobe :

1. des théâtres dont la Ville est propriétaire ; ils en sont les locataires et leur exploitation est privée (Espace Cardin, Théâtre Marigny, Théâtre du Petit Marigny) ;
2. des théâtres subventionnés par l'Etat et la Ville (Théâtre du Rond-Point, Centre Georges Pompidou, Lucernaire, Théâtre Ouvert, Essaïon) ;
3. les théâtres d'arrondissement.

(Source : SACD)

la fréquentation parisienne de 1983 à 1990

	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
Théâtres nationaux	696.116	632.701	710.093	743.467	730.147	785.341	737.813	885.817
Théâtres municipaux	428.757	496.161	592.910	486.243	654.695	321.955	342.185	271.133
Théâtres privés :								
- parafiscale 3,5%	3.402.169	3.664.136	3.708.107	3.387.109	3.382.570	3.130.923	3.318.706	3.474.687
- parafiscale 1,75%	140.454	497.630	414.440	413.198	246.660	216.589	217.273	211.487
Spéctacles occasionnels	626.879	597.245	639.269	189.432	734.550	343.469	337.911	106.190
Théâtres dispensés de taxe	-	-	-	26.407	67.057	70.064	75.206	292.814
TOTAL :	5.294.375	5.887.873	6.063.819	5.245.926	6.285.999	4.968.641	5.029.394	5.241.098

source : Bernard Roux, L'Économie contemporaine du spectacle vivant, L'Harmattan, 1993, p.22

la fréquentation provinciale des CDN de 1981 à 1990

	1981 1982	1982 1983	1983 1984	1984 1985	1985 1986	1986 1987	1987 1988	1988 1989	1989 1990
Représentations (unités)	5.212	6.531	6.350	5.940	5.477	5.848	6.385	5.869	5.407
- CDN	3.959	5.438	5.227	4.824	4.303	4.797	5.396	5.205	4.714
- CDN enfance jeunesse	1.253	1.093	1.123	1.116	1.174	1.051	989	664	693
Entrées (en milliers)	1.488	1.698	1.702	1.466	1.292	1.532	1.685	1.479	1.557
- CDN	1.269	1.515	1.549	1.300	1.129	1.351	1.521	1.352	1.400
- CDN J	219	183	153	166	163	181	164	127	157
Nombre d'établ.	26	29	29	29	28	28	28	27	30
- CDN	20	23	23	23	22	22	23	23	25
- CDNJ	6	6	6	6	6	6	5	4	5

source : Bernard Roux, L'Économie contemporaine du spectacle vivant, L'Harmattan, 1993, p.25

fréquentation des théâtres de 1990 à 1995

Source : Ministère de la Culture

Unités : Spectateurs : millier

	1990-1991	1991-1992	1992-1993	1993-1994	1994-1995
Opéra de Paris (1) (4)					
Représentations	322	389	370	361	249
Spectateurs	534	654	649	698	453
Théâtres nationaux (1)					
Comédie française :					
Représentations	382	380	450	525	472
Spectateurs	295	267	302	279	244
Théâtre national de l'Odéon :					
Représentations	323	351	339	277	300
Spectateurs	103	126	145	117	89
Théâtre national de Chaillot :					
Représentations	428	383	295	379	337
Spectateurs	210	188	180	221	161
Théâtre de la Colline :					
Représentations	332	392	393	421	345
Spectateurs	119	127	132	126	103
Théâtre national de Strasbourg :					
Représentations	152	89	104	106	161
Spectateurs	51	43	32	36	54
Centres dramatiques nationaux (2)					
Représentations	7.167	7.422	7.395	6.552	7.300
Spectateurs	2.086	1.832	1.782	1.614	1.864
Scènes nationales (2)					
Représentations	23.047	22.898	23.995	24.625	24.249
Spectateurs	2.114	1.970	2.028	2.188	2.398
Théâtres privés parisiens (3)					
Représentations	11.501	11.664	11.109	10.068	11.773
Spectateurs	3.093	2.896	2.773	2.536	2.434

(1) Non compris les tournées.

(2) Tous spectacles, spectateurs payants.

(3) Résultats de l'année civile de théâtres privés soumis à la taxe parafiscale au taux de 3,5 % pour les spectacles du répertoire protégé de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

(4) Spectateurs payants et gratuits du Palais Garnier et de l'Opéra Bastille: en 1994-1995 l'Opéra Garnier a été fermé pour travaux.

source : Annuaire statistique de la France : édition 1997, INSEE, p.301

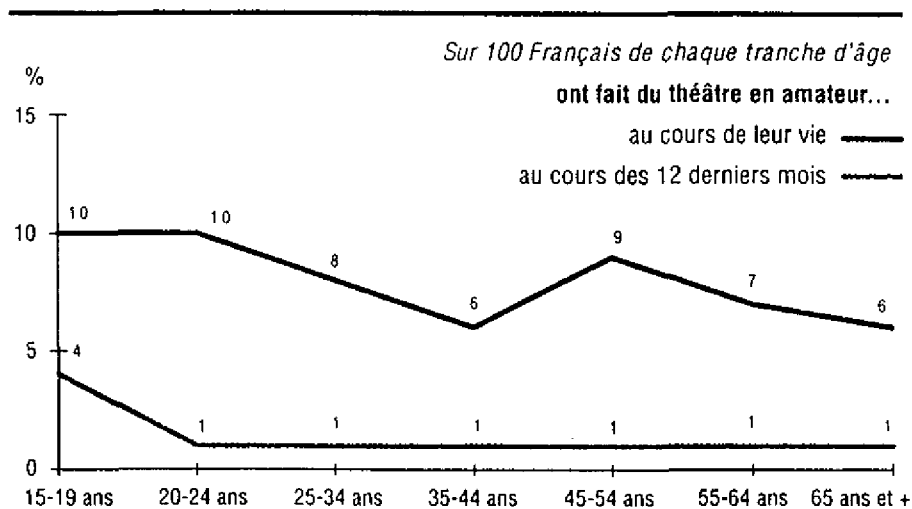
les activités artistiques amateur

Proportion de Français de 15 ans et plus qui ont pratiqué une activité artistique amateur dans les domaines suivants au cours ...

	de leur vie	des 12 derniers mois
	en %	
Prat. instrumentale	26	8
Chant	13	3
Théâtre	8	1
Danse	11	2
Ecriture	15	6
Arts plastiques	17	9

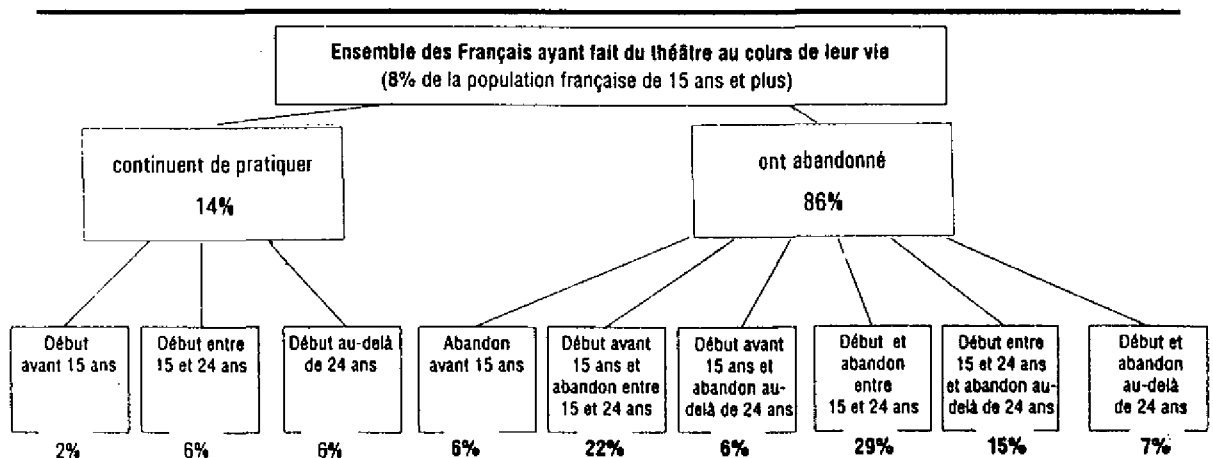
source : "le théâtre en amateur", Développement culturel, n°114, juillet 1996, p.5

générations et pratique du théâtre



source : "le théâtre en amateur", Développement culturel, n°114, juillet 1996, p.1

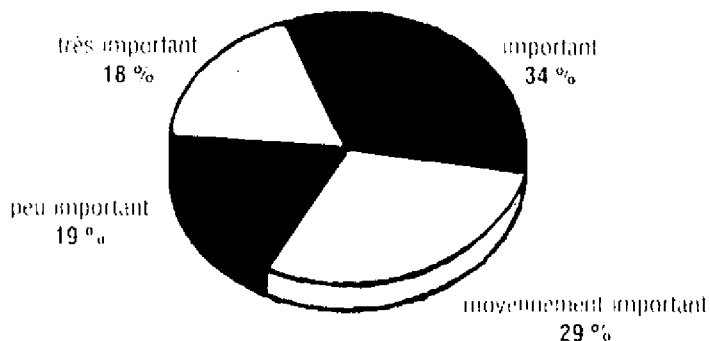
les Français et la pratique du théâtre



source : "le théâtre en amateur", Développement culturel, n°114, juillet 1996, p.2

l'importance accordée au théâtre

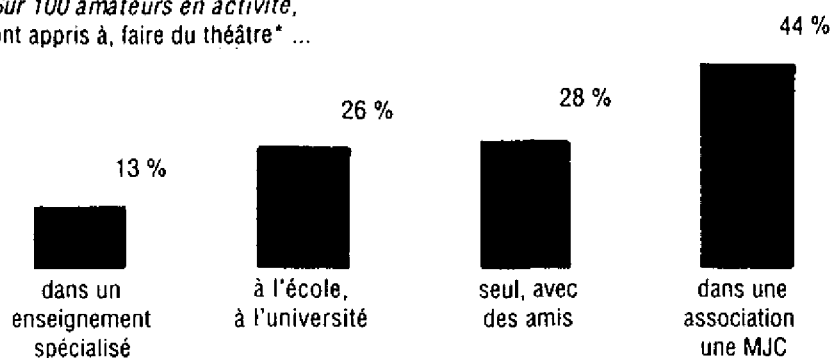
Sur 100 amateurs en activité déclarent que le théâtre est dans leur vie un élément



source : "le théâtre en amateur", Développement culturel, n°114, juillet 1996, p.5

les principaux modes d'apprentissage

Sur 100 amateurs en activité,
ont appris à faire du théâtre* ...



* Plusieurs réponses possibles

source : "le théâtre en amateur", Développement culturel, n°114, juillet 1996, p.4

les genres de théâtre

Sur 100 Français de 15 ans et plus ayant fait
du théâtre amateur au cours des 12 derniers mois

Genres de théâtre joués	depuis leurs débuts	récemment*
- Vaudeville, boulevard	33	7
- Autre comique	48	15
- Auteurs classiques	51	22
- Textes modernes	30	16
- Textes écrits par la troupe elle-même	50	21
- Cirque, marionnettes, mime	10	4
- Improvisation, performance	20	2
- Divers (comédie musicale, pastorale...)	22	13

* Ceux qui jouaient plusieurs genres au moment de l'enquête devaient citer celui qu'ils préféreraient.

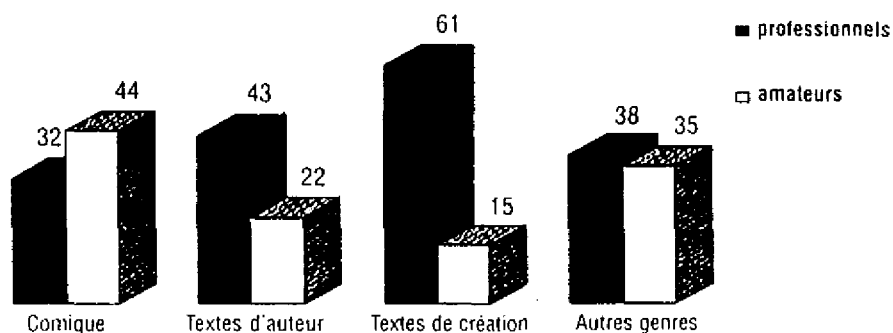
source : "le théâtre en amateur", Développement culturel, n°114, juillet 1996, p.3

le rapport avec le monde des professionnels selon le genre de théâtre pratiqué

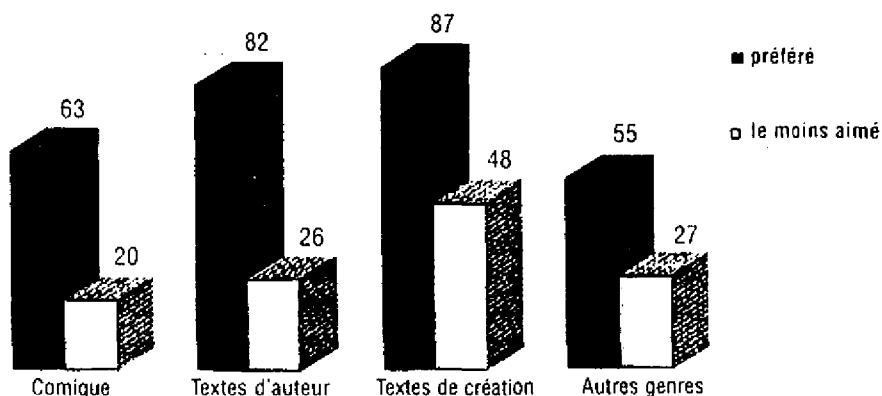
en %

Sur 100 amateurs de chaque genre...

a) ont assisté au cours des 12 derniers mois à une pièce de théâtre joué par des...



b) ont cité un nom d'auteur ou de metteur en scène...

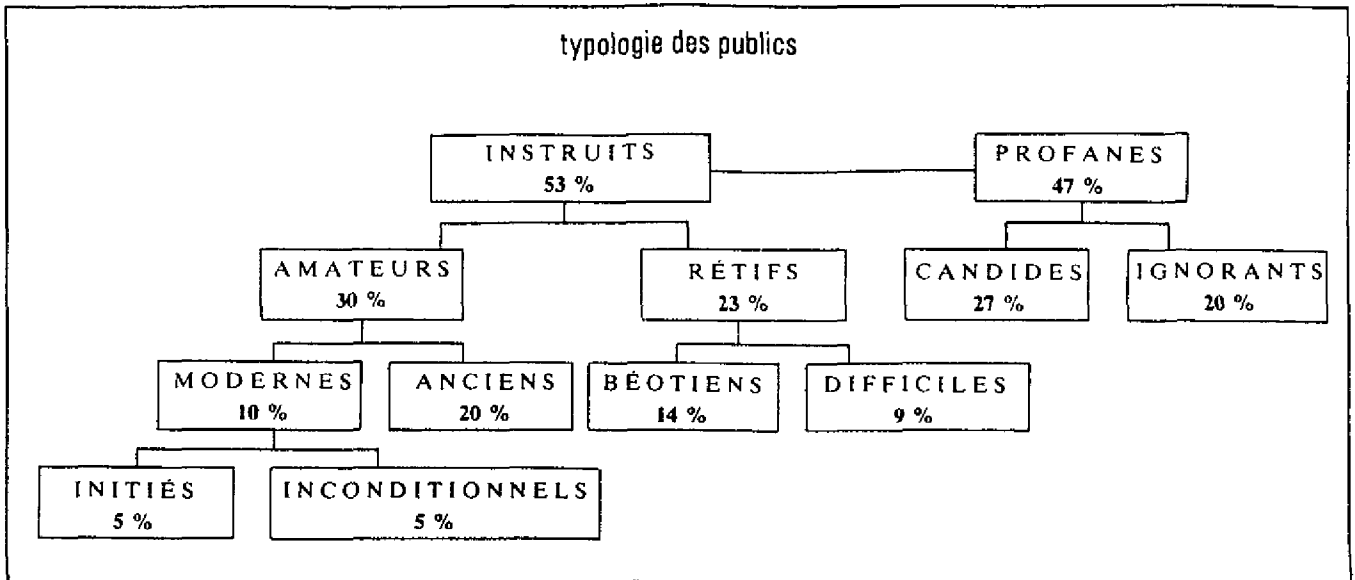


MÉTHODOLOGIE

Les informations présentées ici sont extraites d'une étude menée par le DEP sur l'ensemble des activités artistiques amateur des Français. Cette étude, coordonnée par Olivier Donnat, s'appuie sur les résultats d'un sondage auprès d'un échantillon représentatif des Français de 15 ans et plus, réalisé par voie postale à partir du panel Métascope de la SOFRES et mené en trois phases :

- un bref questionnaire portant sur dix-huit activités a été administré à un échantillon de 10 000 personnes, avec le double objectif d'identifier les « amateurs en activité » (personnes ayant pratiqué au moins une activité artistique au cours des douze derniers mois) et les « anciens amateurs » (personnes ayant pratiqué régulièrement à un moment de leur vie, mais non au cours des douze derniers mois). Ces derniers ont été alors interrogés sur les conditions de leur abandon.
- dans une deuxième phase, les amateurs en activité ont été interrogés à partir de questionnaires spécifiques portant sur les domaines suivants : écriture, arts plastiques, musique, théâtre, danse, photo, cinéma et vidéo.
- simultanément, un questionnaire général a été administré à un autre échantillon de 2 000 individus, afin de pouvoir comparer les pratiques, goûts et représentations en matière culturelle des amateurs, qu'ils soient en activité ou non, avec ceux des autres Français.

typologie des publics



source : "Les Publics du théâtre en 1987", Développement culturel, n°70, juillet 1987, p.4

critères de choix des spectacles

Critères de choix des spectacles	Ensemble des spectateurs en %
• L'interprétation	20
• La présence de certains acteurs	12
• La drôlerie	19
• La qualité du texte	12
• La mise en scène	7
• L'intérêt des idées	10
• La vérité psychologique des personnages	9
• Le plaisir de sortir	8
• La beauté du décor	3

Le Département des études et de la prospective a fait réaliser avec le concours de la Société ARCMC et de l'Institut de sondage Laviaille, un sondage sur les publics du théâtre en décembre 1986 et janvier 1987.

Cette enquête est sans précédent, à maints égards : tout d'abord elle a été menée à partir d'un échantillon représentatif de la population française âgée de 15 ans et plus, comptant 8 000 individus : le choix d'un tel effectif permet d'extraire de la base de sondage de nouveaux échantillons, dont la représentativité statistique se trouve également assurée (un sous-échantillon de spectateurs, un sous-échantillon de « parisiens », de « jeunes », etc.). En outre, le but de l'enquête était moins d'obtenir une description socio-démographique des publics et de leurs pratiques culturelles (que l'on connaît déjà avec une précision suffisante grâce à l'enquête sur les pratiques culturelles des Français) que de chercher à repérer les représentations, les goûts et les attentes des publics du théâtre.

Une partie des résultats et du texte présentés ici ont également fait l'objet d'une publication dans Le Monde daté du 15 juillet 1987.

source : "Les Publics du théâtre en 1987", Développement culturel, n°70, juillet 1987, p.4-5

les freins à la fréquentation

	Ensemble des spectateurs en %
● <i>Le prix des places de théâtre est élevé</i>	38
● <i>Les théâtres sont souvent éloignés et cela pose des problèmes de transport</i>	34
● <i>Les théâtres existant dans les environs sont peu nombreux et offrent un choix restreint de pièces à voir à un moment donné</i>	28
● <i>L'information sur les spectacles qu'on pourrait aller voir est souvent insuffisante</i>	27
● <i>Il est relativement difficile de louer des places, et il est nécessaire de s'y prendre longtemps à l'avance</i>	24
● <i>Aller au théâtre le soir demande un effort après une journée de travail</i>	19
● <i>D'autres loisirs ou d'autres formes de spectacles sont plus attirants que le théâtre</i>	19
● <i>Une sortie au théâtre revient souvent cher, si on compte les autres dépenses que cela entraîne</i>	18
● <i>Les horaires des représentations théâtrales sont souvent malcommodes, commençant trop tôt ou finissant trop tard</i>	14
● <i>Aujourd'hui, assez peu de gens s'intéressent vraiment au théâtre et en parlent autour d'eux, ce qui fait qu'on n'y pense pas souvent</i>	12
● <i>Comme toutes les sorties le soir, aller au théâtre pose des problèmes de garde des jeunes enfants</i>	12
● <i>Pour aller au théâtre et savoir apprécier, il faut déjà s'y connaître suffisamment dans les auteurs dramatiques, les metteurs en scène, etc.</i>	11
● <i>Il arrive trop souvent au théâtre qu'on soit mal assis ou mal placé</i>	8
● <i>Peu de spectacles de théâtre valent la peine qu'on aille les voir</i>	8
● <i>Autres raisons</i>	4
● <i>Ne se prononcent pas</i>	2

source : "Les Publics du théâtre en 1987", *Développement culturel*, n°70, juillet 1987, p.2

liste soumise à l'échantillon de l'enquête sur les publics de théâtre en 1987

Note explicative

Pour éviter de « réduire » les goûts du public à des catégories a priori telles que le genre dramatique (répertoire, boulevard, tragédie, etc.) aux dénominations souvent tendancieuses, aux définitions abstraites, flottantes et arbitraires, aux contenus nécessairement hétérogènes (que dire du goût pour les « classiques » de celui qui aime Molière mais déteste Racine ?), on a préféré soumettre à l'appréciation des spectateurs une liste de noms « symboles » d'acteurs, de metteurs en scène et d'auteurs de théâtre représentatifs de toutes époques, de toutes nationalités, de tous « styles ». Il ne s'agissait pas de mesurer la popularité de telle ou telle personnalité, encore moins d'établir un hit-parade, mais de repérer au plus près des « systèmes de goûts ». L'avantage de cette méthode projective est double : à partir des réponses obtenues, on peut d'une part reconstruire a posteriori les catégories traditionnelles de genre (les amateurs de boulevard étant susceptibles de se définir à la fois par les bonnes notes qu'ils accordent à au moins 7 des 10 noms de la liste « connotés boulevard » et par opposition aux spectateurs « anti-boulevard »), d'autre part et surtout procéder à une analyse typologique qui permet de classer, en les comparant deux à deux selon un algorithme de calcul statistique, tous les individus de la population étudiée. Une telle analyse livre à la fois des critères majeurs de différenciation des goûts et des catégories dont l'existence aurait été a priori insoupçonnable ; ainsi la catégorie « boulevard » s'avère-t-elle moins pertinente que la catégorie « théâtres à boiseries dorées » : un grand nombre de spectateurs aiment à la fois Jacqueline Maillan et Bertolt Brecht mais rejettent les salles « modernes ».

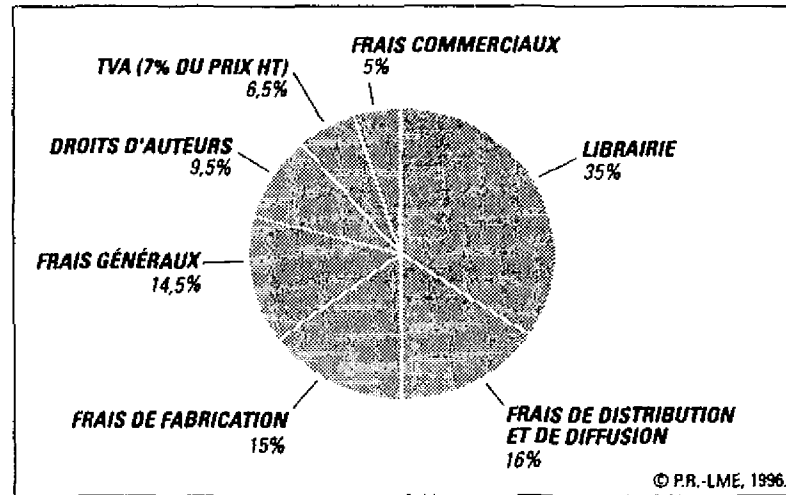
Classement par ordre décroissant de notoriété	Notoriété		Appréciation		
	Connaissent pour avoir lu ou avoir vu	Connaissent seulement de nom	Attribuent une note de 0 à 4 sur 10	Attribuent une note de 9 ou 10 sur 10	Note moyenne sur 10
	%	%	%	%	%
Molière	95	4	7	46	7,9
Robert Hossein	91	6	5	46	8,0
Darry Cowl	91	8	27	17	5,9
Sacha Guitry	89	10	15	34	7,1
Jacqueline Maillan	87	8	19	28	6,8
Pierre Mondy	87	9	14	23	6,9
Jean Le Poulain	86	8	14	30	7,1
William Shakespeare	83	13	16	35	7,0
Jean Racine	82	10	11	32	7,1
Jean-Paul Sartre	82	14	18	25	6,6
Francis Huster	79	12	8	30	7,3
Michel Bouquet	78	11	8	31	7,4
Claude Rich	77	14	6	23	7,3
Josiane Balasko	77	12	17	21	6,6
Richard Berry	76	17	13	17	6,8
Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault	73	16	6	39	7,8
Marivaux	71	15	20	14	6,3
Jean Giraudoux	71	19	9	25	7,2
Paul Claudet	66	20	22	16	6,2
Marguerite Duras	64	22	27	18	6,0
Eugène Ionesco	63	19	24	16	6,2
Françoise Dorin	62	20	21	15	6,2
Georges Feydeau	62	17	21	14	6,2
Maria Casarès	55	25	10	22	6,9
Michel Aumont	55	23	12	11	6,5
Jacques Weber	55	24	5	25	7,4
Bertolt Brecht	54	15	16	27	6,9
Anton Tchekhov	53	17	12	32	7,2
Samuel Beckett	52	21	11	27	7,1
Laurent Terzieff	50	16	11	19	7,0
Jérôme Savary	49	26	15	21	6,7
Sophocle	48	22	22	25	6,4
Georges Wilson	46	20	6	25	7,3
Ariane Mnouchkine	34	14	4	35	7,6
Roger Planchon	32	24	10	21	6,9
Peter Brook	31	27	9	25	7,1
Patrice Chéreau	31	19	12	22	6,8
Daniel Mesguich	31	15	16	19	6,6
Gérard Lauzier	30	22	27	11	5,7
Jacques Audiberti	27	27	17	10	6,2
Fernando Arrabal	25	17	23	15	6,1
Barillet et Gredy	22	9	28	13	5,7
Farid Chopel	19	9	24	16	6,1
Harold Pinter	18	11	17	23	6,5
Carlo Goldoni	15	10	5	29	7,3
Antoine Vitez	15	10	12	18	6,7
Gérard Desarthe	14	14	20	13	6,1
Jérôme Deschamps	13	16	8	15	6,6
Bob Wilson	11	12	10	16	6,5
Armand Gatti	10	12	9	17	6,6
Giorgio Strehler	10	10	13	27	7,0
Gildas Bourdet	8	10	19	14	6,1
Philippe Adrien	5	10	27	13	5,6
Michel Vinaver	5	6	26	11	5,5
Botho Strauss	5	5	17	14	6,0
Augusto Boal	4	6	24	14	5,7

documents

3. théâtre et édition

- prix d'un livre
- diplôme et rapport au livre
- information publicitaire pour le CD-Rom bibliographique "Mascarille" (1997)
- tract d'information "Le Théâtre en fureur" (octobre 1991)

prix d'un livre



source : Jean-Michel Djan, *La Politique culturelle*, Le Monde éditions & Marabout, 1996, p.124

diplôme et rapport au livre (en%)

Sur 100 personnes de chaque groupe (a)	Ont lu...					Vont à la bibliothèque au moins 1 fois/semaine	Prêtent ou empruntent des livres à des proches	Achètent souvent des livres
	0 livre	de 1 à 9 livres	de 10 à 24 livres	de 25 à 49 livres	50 livres et plus			
Diplôme de fin d'études								
Aucun diplôme - CEP	39	31	18	5	6	2	29	10
BEPC/CAP	22	38	24	7	8	4	47	16
Baccalauréat et équivalent	10	30	39	11	10	6	62	26
Premier cycle universitaire	7	24	37	17	14	10	77	31
Deuxième et troisième cycles	2	18	37	17	25	18	76	46

(a) Les élèves et étudiants ne figurent pas dans ce tableau.

Source : *Les pratiques culturelles des Français, op. cit.*

source : "Culture et société", *Cahiers français*, n°260, mars-avril 1993, documentation française, p.113

in formation publicitaire pour le CD-Rom bibliographique "Mascarille" (1997)



CATALOGUE
D'OEUVRES
THEATRALES

CD ROM

Plus de 18 000 références,
Consultation simple Mac et PC,
Tri multi-critères,
Mode d'impression automatisé,
Réalisation associative.



The screenshot shows a graphical user interface for a CD-ROM database. At the top, there are several menu options: 'Cliquez pour appuyer les fiches sélectionnées', 'Sélection et renvoi d'une fiche', 'Cliquez pour avancer ou reculer d'une fiche', 'Cliquez pour activer le mode liste', 'Titre en français et en langue d'origine si traduit', 'Cliquez pour activer l'aide en ligne', 'Cliquez pour lancer pour la réimpression de la fiche', 'Commentaires de la fiche (ou de tous les fiches publiés dans cette édition, non des traductions, etc.)', and 'Cliquez pour quitter Mascarille'. The main display area shows a search result for 'ABA N ureddine' with fields for 'Nom de l'œuvre', 'Type de pièce', 'Date', and 'Édition et références'. Below this, there is a detailed description of the work, a 'Distribution' section, and a 'Commentaire' section. On the right side, there are buttons for 'Ajouter', 'Titre', 'Édition', 'N°', and 'Réimpression'. At the bottom right, there is a 'Consultation de' section with a '6' and '18101'.

Configuration :
Macintosh™, lecteur CD et 8 Mo de RAM
PC 486, Pentium, Lecteur CD et
Windows 3.1 ou Windows 95, 8 Mo de RAM.



Centre ressources théâtres MJC Ste Foy
(33) 04.78.59.66.71.



Pour toute commande ou informations complémentaires s'adresser à :

Jean Lou Niepce
Centre ressources théâtres
MJC Ste Foy
112, av. M. Fach - 69110 Ste Foy les Lyon
fax : 04.78.59.30.08.
Email : mjc.stefoy@wanadoo.fr

Jean-Gabriel Corasso
ANRAT
Association Nationale de Recherche et
d'Action Théâtrale
13 bis, rue H. Mannier - 75009 Paris
fax : 01.45.26.16.20.

source : ANRAT

information publicitaire pour le CD-Rom bibliographique "Mascarille" (1997)

Le cédérom nouveau est arrivé!



Le catalogue des œuvres théâtrales

Une base de données au service du théâtre,
simple d'utilisation,
comptant plus de 18 000 références théâtrales,
et une bibliographie de 2 000 titres.
Un outil facile consultable par tous.
Version Mac et PC.

Ce CD Rom est une initiative associative de la MJC de Ste-Foy-lès-Lyon, en collaboration avec l'ANRAT. Vous pouvez contribuer à son développement et à son amélioration.

B o n d e c o m m a n d e

Nom :

Structure :

Adresse :

commande exemplaire(s) du CD Rom MASCARILLE, au tarif de 300F l'unité.
(frais de port inclus en France)



A retourner à l'ANRAT
13bis rue Henry Monnier 75009 Paris
Tél : 01 45 26 22 22 Fax : 01 45 26 16 20
accompagner de votre règlement à l'ordre de l'ANRAT

Pour toutes informations sur ce répertoire de pièces de théâtre, s'adresser à
l'ANRAT (tél : 01 45 26 22 22) ou à la MJC de Ste-Foy-lès-Lyon (tél : 04 78 59 66 71. Internet : mjc.stefoy.wanadoo.fr)



LE THEATRE EN FUREUR

Un Marché de l'édition théâtrale Place de l'Odéon

Direction
du Théâtre et des
Spectacles

19 ET 20 OCTOBRE 1991

Affaire suivie par
Poste
Références

53, rue Saint-Dominique
75007 Paris France
Téléphone (1) 40 15 80 00
Télécopie (1) 40 15 89 93

A Paris, la Comédie-Française, le théâtre national de Chaillot, le théâtre national de la Colline et le théâtre national de l'Odéon-Europe: **ces quatre théâtres nationaux et les éditeurs de théâtre** (Actes Sud Papiers, l'Arche, Théâtrales, Théâtre Ouvert, Compact, POL, l'Imprimerie Nationale, Editions Verdier, GES Editions (Editions pour les enfants), Ecole des Loisirs, Bourgois, Les Editions de Minuit, Gallimard, Seuil ...), **les libraires** (Librairie Bleue et la Librairie théâtrale), ainsi que les représentants de **revues de théâtre** (Théâtre public, Alternatives théâtrales, Acteurs, Actualités de la scénographie, Revue d'histoire de théâtre, Prospero, Jeu, Les Cahiers du Théâtre....) se regroupent pour **un Marché de l'Édition théâtrale**, Place de l'Odéon et sous les arcades du Théâtre.

Sur chaque stand, des auteurs signeront leurs ouvrages.

Ce marché sera ouvert le samedi 19 octobre 1991 à 11h 30 jusqu'à 23 heures, et le dimanche 20 octobre de 10 heures à 19 heures.

Venez découvrir et apprécier le théâtre par les livres.

Pour plus de renseignements, vous pouvez contacter:

-Nadia Derrar, Ministère de la Culture, de la Communication et des Grands Travaux
Direction du Théâtre et des Spectacles Tél 40 15 88 79
-Valérie Dardenne Coordination Fureur de Lire Théâtre en Fureur Tél 43 25 35 36

documents

4. théâtre et médias

- durée de pratique quotidienne des grands médias en 1991
- les marchés des industries culturelles en France
- durée et répartition de l'écoute de la presse radiodiffusée et de la télévision de 1990 à 1995
- *enquête statistique sur Télérama (1991-1994) et exploitation graphique*

les documents originaux sont indiqués en italiques

durée de pratique quotidienne des grands médias en 1991 (en %)

Pays	Télévision	Radio	Quotidien	Magazine	Temps total (minutes)
France	61	31	4	4	304
Royaume-Uni	64	27	6	2	360
Allemagne	46	38	11	5	419
Espagne	71	22	5	2	277
Italie	76	16	5	3	261

Source : Euro Time Survey, in *L'état de la France 1993-1994*, La Découverte-CRÉDOC, Paris, 1993, p. 184.

source : "Les médias", *Cahiers français*, n°266, mai-juin 1994, documentation française, p.33

les marchés des industries culturelles en France

MF 1991 (a)	1980	1982	1984	1986	1987	1988	1989	1990	1991	Tcam (b) 80/85	Tcam 85/90	Tcam 90/91
Matériels audiovisuels	29 053	32 195	26 786	33 002	36 616	40 459	40 019	42 531	40 903	-1,19 %	9,22 %	-3,83 %
TV	18 284	17 069	13 286	16 218	16 498	16 736	15 071	15 579	14 454	-5,97 %	3,00 %	-7,22 %
Vidéo	2 294	6 599	7 089	9 936	13 263	15 098	15 713	16 425	15 848	29,03 %	14,90 %	-3,51 %
Radio	2 990	3 319	3 269	4 206	4 466	4 524	4 313	5 576	5 678	-0,59 %	13,94 %	1,84 %
Audio	5 485	5 209	3 142	2 642	2 390	4 100	4 922	4 951	4 923	-12,45 %	11,91 %	-0,58 %
Services audiovisuels	30 337	30 720	29 702	33 654	35 565	41 594	45 020	48 651	49 712	0,13 %	9,77 %	2,18 %
TV	10 677	11 829	11 636	15 325	18 148	21 969	23 753	25 748	26 081	3,42 %	15,30 %	1,29 %
Vidéo	393	1 212	1 393	1 291	1 466	2 094	2 825	3 893	5 045	28,65 %	22,96 %	29,59 %
Radio	4 761	4 444	4 900	5 576	5 386	5 603	5 680	5 569	5 238	2,09 %	1,07 %	-5,96 %
Audio	8 765	6 517	5 506	5 748	5 880	7 525	8 446	9 020	9 109	-9,22 %	10,79 %	0,98 %
Cinéma	5 741	6 719	6 267	5 714	4 685	4 404	4 316	4 420	4 239	0,30 %	-5,38 %	-4,10 %
Autres services culturels	61 875	59 641	61 594	67 362	70 673	73 455	77 993	79 202	74 884	0,32 %	4,73 %	-5,45 %
Presse	44 418	42 597	45 021	50 149	52 794	54 478	57 569	58 713	55 310	0,79 %	4,91 %	-5,80 %
Livre	17 457	17 045	16 573	17 213	17 880	18 976	20 424	20 488	19 574	-0,91 %	4,20 %	-4,46 %
Total	121 265	122 557	118 082	134 019	142 855	155 508	163 032	170 383	165 499	-0,08 %	7,13 %	-2,87 %
Dépenses culturelles/PIB	2,28 %	2,26 %	2,13 %	2,26 %	2,36 %	2,46 %	2,49 %	2,55 %	2,45 %			
Dépenses culturelles/Ménages	6 396	6 256	5 834	6 409	6 770	7 308	7 593	7 870	7 578	-1,70 %	6,03 %	-3,71 %

(a) MF : millions de francs de 1991.

(b) Tcam : taux de croissance annuel moyen sur la période considérée.

Source : BIPE Conseil, 1992. Repris dans *La création face aux systèmes de diffusion, rapport du groupe « Création culturelle, compétitivité et cohésion sociale »*, présidé par Marin Kamnitz, Préparation du XI^e Plan, La Documentation française, Paris, 1993.

source : "Culture et société", *Cahiers français*, n°260, mars-avril 1993, documentation française, p.49

durée et répartition de l'écoute de la radiodiffusion et de la télévision

Source : Service Juridique et Technique de l'Information et de la Communication (1)

	Part de marché en %					Durée d'écoute quotidienne par individu en minutes				
	1990	1992	1993	1994	1995	1990	1992	1993	1994	1995
RADIOIFFUSION (2)	///	///	///	///	///	135	145	148	151	151
Stations de Radio-France	17,8	20,4	21,6	21,8	23,7	24	29	32	33	38
dont : France-Inter	8,2	8,8	9,2	9,8	10,6	11	13	14	15	16
France-Info	1,5	4,1	4,6	4,6	5,3	2	6	7	7	8
Stations périphériques (3)	38	33,2	///	///	///	51	48	///	///	///
dont : Europe 1	9,6	9,5	9,5	8,5	7,7	13	13	14	13	11
RTL	22,2	20,2	19,3	19,6	19,2	30	29	29	30	29
RMC	4,4	3,5	3,4	3,1	3,1	6	5	5	5	5
Radios locales privées (3)	38,5	41,3	///	///	///	52	61	///	///	///
dont : Europe 2	5,2	3,7	3,9	3,7	4,0	7,0	5	6	6	6
Fun Radio	3	4,7	4,6	6,7	5,1	4	7	7	10	8
Nostalgie	3,7	4,0	4,3	4,0	4,5	5,0	6	6	6	6
NRJ	8,1	7,8	7,8	6,9	7,0	11,0	11	12	11	10
Sky Rock	4,4	4	3,1	2,6	2,9	6	6	5	4	4
Autres stations (étrangères et non identifiées) (3)	5,7	5,1	///	///	///	8	7	///	///	///
Total	100,0	100,0	///	///	///					
TÉLÉVISION (2)	///	///	///	///	///	192	190	187	189	181
TF1	42,0	40,6	39,8	38,4	37,3	81	78	75	72	67
France 2	22,6	24,5	25,7	26,1	23,8	43	46	48	49	43
France 3	11,2	13,8	15,0	15,9	17,6	22	26	27	30	32
Canal +	4,2	5,0	4,9	4,6	4,4	8	10	9	9	9
La Cinq	11,3	///	///	///	///	22	///	///	///	///
Arte (4)	///	///	1,0	1,0	1,2	///	///	1	1	1
La Cinquième (5)	///	///	///	///	1,3	///	///	///	///	1
M 6	7,1	10,1	11,0	11,1	11,5	14	19	20	22	20
Autres stations (6)	1,6	6,0	2,7	2,8	2,9	///	11	4	8	6
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0					

(1) Chiffres calculés à partir des données de Médiamétrie depuis 1988.

(2) Cible : 15 ans et plus.

(3) Les données n'existent plus pour ces agrégats.

(4) L'audience d'Arte est distincte de celle des autres stations à partir de 1993.

(5) Audience a/c de juin (moyenne sur 7 mois).

(6) Compte tenu de l'arrêt des émissions de La Cinq le 7/4/92, la part de marché et la durée d'écoute quotidienne par individu ont été intégrées pour l'année 1992 sous le rubrique «Autres stations».

source : Annuaire statistique de la France : édition 1997, INSEE, p.286

v o l u m e p a g e s
n° Paris Rég. paris. Festivals Province titre - auteur / metteur en scène - lieu

2173	1			Le Temps et la chambre	Botho Strauss / Patrice Chéreau	Odéon-Théâtre de l'Europe
				Ornifle	Jean Anouilh / Patrice Leconte	Bouffes Parisiens
				Putzi	Francis Huster	Théâtre Antoine
				L'Antichambre	Jean-Claude Brisville / Jean-Pierre Miquel	Comédie-Française
				Iphigénie	Racine / Yannis Kokkos	Comédie-Française
				Richard II	Shakespeare / Yves Gasc	Théâtre de l'Atelier
				Holey Moley	Django Edwards	La Cigale
	0,25			Fantasio / les Caprices de Marianne	Musset / Jean-Pierre Vincent	Nanterre-Amandiers
				Ajax	Sophocle / Stéphane Braunschweig	Théâtre de Gennevilliers (Automne)
2174	1			Richard II	Shakespeare / Yves Gasc	Théâtre de l'Atelier
2175	1			Ornifle	Jean Anouilh / Patrice Leconte	Bouffes Parisiens
2176	1			Je suis	Valère Novarina	Théâtre de la Bastille (Automne)
				Cuisine et dépendances	Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui	Théâtre La Bruyère
				Richard II	Shakespeare / Yves Gasc	Théâtre de l'Atelier
2177	1			Le Misanthrope	Molière / Christian Rist	Théâtre de l'Athénée
				Volpone	Jules Romains / Robert Fortune	Théâtre de la Porte Saint-Martin
				Putzi	Francis Huster	Théâtre Antoine
2178		1		Ajax	Sophocle / Stéphane Braunschweig	Théâtre de Gennevilliers (Automne)
2179	1			Calamity Jane	Jean-Noël Fenwick / Jacques Rosny	Théâtre Montparnasse
				Enfin seuls	Lawrence Roman / Michel Fagadau	Théâtre Saint-Georges
				Pleins feux	Didier Kaminka / Eric Civanyan	Théâtre de la Michodière
				Magic Palace	Barillet et Grédy / Gérard Caillaud	Théâtre des Mathurins
2180	1			Le Temps et la chambre	Botho Strauss / Patrice Chéreau	Odéon-Théâtre de l'Europe
2181	0,66			Iphigénie	Racine / Yannis Kokkos	Comédie-Française
		0,33		Le Bouc	Fassbinder / Anita Picchiarimi	Châtenay-Malabry / Cergy
2182		1		Fantasio	Musset / Jean-Pierre Vincent	Nanterre-Amandiers
2183	2			Les Guerriers	Philippe Minyana / Robert Cantarella	Théâtre Ouvert - Jardin d'hiver
	1			Comédies barbares	Ramon valle Inclan / Jorge Lavelli	Théâtre National de La Colline
			0,33	Les Paravents	Jean Genet / Marcel Maréchal	La Criée (Marseille)
2184			1	Roberto Zucco	Bernard-Marie Koltès / Bruno Boeglin	TNP (Villeurbanne)
2185	3			Sissi	Nadine de Rothschild et Francis Lopez	Eldorado
				Marilyn Montreuil	Jérôme Savary	Théâtre National de Chaillot
				Les Misérables	Claude-Michel Schönberg / Alain Boublil	Mogador
				No woman's land	Elizabeth Wiener	Théâtre Moderne
				Peter Pan	Alain Marcel	Casino de Paris
				West Side Story	Leonard Bernstein	Châtelet
2186	0,75			Un Mari	Italo Svevo / Jacques Lassalle	Théâtre National de la Colline
		0,25		Dom Juan d'origine	Tirso de Molina / Jean-Luc Paliès	Théâtre Salengro (Festival de Lille)

v o l u m e p a g e s
n° Paris Rég. paris. Festivals Province titre - auteur / metteur en scène - lieu

2187	1			Amphitryon	Heinrich von Kleist / Klaus Michael Grüber	Odéon (Automne)
2188			1	Les Paravents	Jean Genet / Marcel Maréchal	La Criée (Marseille)
2189	1			Le Roi s'amuse	Victor Hugo / Jean-Luc Boutté	Comédie-Française
2190		0,75		La Mouette	Tchekhov / Philippe Sireuil	Ferme du Buisson (Marne-la-Vallée) / Sceaux
			0,25	Les Guerres picrocholines	Rabelais / Pierre Pradinas	Angoulême / Saint-Etienne / Martigues...
2191	2			Piavodeon	Michèle Guigon	Théâtre de la Cité internationale
		1		Britannicus	Racine / Alain Françon	Nanterre-Amandiers
2192		1		John & Mary	Pascal Rambert	Nanterre-Amandiers
				Electre	Sophocle / Deborah Warner	MC 93 (Bobigny)
2193	0,5			Célimène et le Cardinal	Jacques Rampal / Bernard Murat	Théâtre de la Porte Saint-Martin
	0,33			Carton plein	Serge Valette / Gabriel Monnet	Théâtre National de Chaillot
			0,66	Héritage	Ruth et Augustus Goetz / Gildas Bourdet	Théâtre des Célestins (Lyon)
2194	2			Je rêve (mais peut-être pas)	Pirandello / Didier Bezace	Odéon-Théâtre de l'Europe
		1		Chutes	Gregory Morton / Claude Régy	TGP Saint-Denis
2195	1			C'était hier	Harold Pinter / Sami Frey	Théâtre Hébertot
				Sans rancune	Jean Poiret / Pierre Mondy	Théâtre du Palais-Royal
2196	0,5			Passagères	Daniel Besnehard / Andreas Voutsinas	Gaîté-Montparnasse
	0,5			La Veuve	Corneille / Christian Rist	Théâtre de l'Athénée
				L'illusion comique	Corneille / L'Attrape Théâtre	Théâtre du Ranelagh
		0,5		La Place Royale	Corneille / Brigitte Jaques	Théâtre de la Commune d'Aubervilliers
2197		0,75		Vie et mort du Roi Jean	Shakespeare / Bernard Sobel	Théâtre de Gennevilliers
			0,25	Contes d'avant l'oubli	Baac Bashevis Singer / Jean-Luc Porraz	Rouen / Epinal / Poitiers / Nancy / Aix...
2198	0,75			Le Misanthrope	Molière / Francis Huster	Théâtre Marigny
				Ruy Blas	Victor Hugo / Georges Wilson	Théâtre des Bouffes du Nord
			0,25	La Descente d'Orphée	Tennessee Williams / Yvon Lapous	Hangar Delafoy (Nantes)
2199	1			Histoire d'amour	Jean-Luc Lagarce	Théâtre de la Cité internationale
		1		Je suis Hiroshima 100000 degrés plus que toi	Eric Da Silva	Théâtre de Gennevilliers
		1		Marivaux - Tchekhov	Ballatum Théâtre	Théâtre 71 de Malakoff
		1		Gaspacho	Olivier Py	Théâtre de Rungis
			1	Timon d'Athènes	Shakespeare	Valence / Angoulême / La Rochelle / Dijon
			1	Sourire d'un monde souterrain	Lars Noren / Robert Cantarella	Théâtre du Gymnase (Marseille)
2200	1			Le Vieil hiver / Fragile forêt	Roger Planchon	Théâtre National de la Colline
2201		2		Pandora	Jean-Christophe Bailly / Georges Lavaudant	MC 93 (Bobigny)
2202	2			Le Vieil hiver / Fragile forêt	Roger Planchon	Théâtre National de la Colline
		0,75		L'Ecole des femmes	Molière / Jacques Mauclair	Théâtre du Marais
			0,25	Le Quart	Mikos Kavvadias / Yves Gourmelon	Nouveau Théâtre de Montpellier
2203	1			L'Homme pressé	Bernard Chartreux / Jean-Pierre Vincent	Nanterre-Amandiers
2204	2			Lapin chasseur / Les Frères Zénith / Les Pieds...	Jérôme Deschamps et Macha Makeieff	Grande Halle de La Villette

v o l u m e p a g e s
n° Paris Rég. paris. Festivals Province titre - auteur / metteur en scène - lieu

2205	0,75				Titre provisoire	Jean Bois	Théâtre Essaiion
				0,25	Le Pain dur	Paul Claudel / Claude Yersin	Orléans / La Rochelle / Rezé / Le Mans / Arras
2206	0,75				Pandora	Jean-Christophe Bailly / Georges Lavaudant	MC 93 (Bobigny)
				0,25	Combat de nègre et de chiens	Bernard-Marie Koltès / René Loyal	Besançon / Pontarlier / Lons-le-Saunier...
2207	1				La Vie est un songe	Calderon / Jose Luis Gomez	Odéon-Théâtre de l'Europe
2208	1				La Nuit des Rois	Shakespeare / Jérôme Savary	Théâtre National de Chaillot
2209	0,75				L'Etou / Je rêve (mais peut-être pas)	Pirandello / Jean-Louis Benoît et Didier Bezace	Théâtre de l'Aquarium
				0,25	La Tempête	Shakespeare / Michel Dubois	Hérouville / Colombes / Evreux / Rouen
2210	1				Bal masqué	Mikhaïl Lermontov / Anatoli Vassiliev	Comédie-Française
2211	0,75				Greek / Kvetch	Steven Berkoff / Jorge Lavelli	Théâtre National de la Colline
		0,25		0,25	La Double inconstance	Marivaux / Guy Allouche et Eric Lacascade	Théâtre 71 de Malakoff / Dijon
2212	1				Ubu roi	Alfred Jarry / Roland Topor	Théâtre National de Chaillot
					L'Heure du thé chez les Pendlebury	Alain-Didier Weil / Pierre Chabert	Théâtre Sylvia Montfort
					Les Aviateurs	Farid Chopet et Ged Marlon	Théâtre Michel
2213	1			1	Filumena Marturano	Eduardo de Filippo / Marcel Maréchal	Théâtre Nat. de Chaillot / La Criée (Marseille)
	0,25			0,25	Venin du théâtre	Rodolf Sirera / Agathe Alexis	L'Atalante / CDN de Béthune
2214		1			Les Bonnes	Jean Genet / Alain Ollivier	Studio-Théâtre de Vitry
			3				les festivals de l'été en province...
2215	0,5		0,5		La Guerre du Golfe et la télévision	Jean-Louis Benoît	Théâtre de l'Aquarium / Fest. de Saint-Herblain
2216	0,5				Petaouchnok		Comédie des Champs-Élysées
					La Fille sur la banquette arrière		Théâtre Antoine
					La Java des mémoires	Roger Louret	Théâtre de la Renaissance
					La Puce à l'oreille	Georges Feydeau / Jean-Claude Brialy	Théâtre de la Michodière
2217			2,5		Le Chevalier d'Olmedo	Lope de Vega / Lluis Pasqual	Festival d'Avignon
			0,5		Terra incognita	Georges Lavaudant	Festival d'Avignon
			0,75		L'Avion	Jacques Livchine et Hervée de Laffont	Festival d'Avignon
			0,25		Le Livre des fuites	Jean-Marie-Gustave Le Clézio / François Marthouret	Festival d'Avignon
					Seaside	Marie Redonnet / Gilles Gleizes	Festival d'Avignon
					Derrière les collines	Jean-Louis Bourdon	Festival d'Avignon
					Passacaille	Bruno Meyssat	Festival d'Avignon
					Joë Bousquet	Viviane Théophilidès	Festival d'Avignon
2218			0,75		Seaside	Marie Redonnet / Gilles Gleizes	Festival d'Avignon
2219	0,33		1		Le Chevalier d'Olmedo	Lope de Vega / Lluis Pasqual	Festival d'Avignon / Odéon-Théâtre de l'Europe
					Le Livre des fuites	Jean-Marie-Gustave Le Clézio / François Marthouret	Festival d'Avignon
					Terra incognita	Georges Lavaudant	Festival d'Avignon
2220			0,75		Seaside	Marie Redonnet / Gilles Gleizes	Festival d'Avignon
					Derrière les collines	Jean-Louis Bourdon	Festival d'Avignon
					Comédie entre les murs	Jean-Philippe Domecq	Festival d'Avignon

v o l u m e p a g e s
n° Paris Rég. paris. Festivals Province titre - auteur / metteur en scène - lieu

				L'Avion	Jacques Livchine et Hervée de Laffont	Festival d'Avignon
		0,25		Le Malade imaginé	Cartoon Sardines	Festival d'Avignon off
2221		0,25			Pierrette Dupoyet	Festival d'Avignon off
2225	1,25			Le Jugement de Dieu	Bernard-Henri Lévy / Jean-Louis Martinelli	Théâtre de l'Atelier
				Les Bas-fonds	Maxime Gorki / Robert Hossein	Théâtre Mogador
				Knock	Jules Romains / Pierre Mondy	Théâtre de la Porte Saint-Martin
				Dh ! les beaux jours	Samuel Beckett / Pierre Chabert	Théâtre National de la Colline
				Au coeur des ténèbres / Le Marin perdu en mer	Joseph Conrad / Joël Jouanneau	L'Athénée (Automne)
					Bedos - Robin	Olympia
					Robert Lepage	Centre Georges Pompidou
		0,75		L'Eglise	Louis-Ferdinand Céline / Jean-Louis Martinelli	Nanterre-Amandiers
				Légendes de la forêt viennoise	Odon von Horvath / André Engel	MC 93 (Bobigny)
				Docteur Faustus	Bob Wilson	Théâtre de Gennevilliers
2226	1			Dh ! les beaux jours	Samuel Beckett / Pierre Chabert	Théâtre National de la Colline
2227	1			Long voyage vers la nuit	Eugène O'Neill / Patrice Kerbrat	Théâtre de la Madeleine
2228	1			Brûlez tout	Landorf Wilson / Stephan Meldegg	Théâtre La Bruyère
2229	1			Mortadela	Alfredo Arias	La Cigale
2230		0,75		La Cerisaie	Tchekhov / Stéphane Braunschweig	Théâtre de Gennevilliers
			0,25	Fatma	M'Hamed Ben Guettof / Ziani Chérif Ajad	Festival de Limoges
2231	2			La Compagnie des hommes	Edward Bond / Alain Françon	Théâtre de la Ville
			1	Légendes de la forêt viennoise	Odon von Horvath / André Engel	MC 93 (Bobigny)
2232	5			Knock	Jules Romains / Pierre Mondy	Théâtre de la Porte Saint-Martin
			1	L'Eglise	Louis-Ferdinand Céline / Jean-Louis Martinelli	Nanterre-Amandiers / Grenoble
2233	0,75			Au coeur des ténèbres / Le Marin perdu en mer	Joseph Conrad / Joël Jouanneau	L'Athénée (Automne)
		0,25	0,25	L'Opéra de travers	Nicolas Peskine et Abdul Alafréz	Théâtre d'Evry / Châteaudun / Blois
2234	0,75			Knock	Jules Romains / Pierre Mondy	Théâtre de la Porte Saint-Martin
			0,25	La Magie sans magie	Lambert / Jean-Marie Villégier	Théâtre National de Strasbourg
				Le Fantôme amoureux	Philippe Quinault / Jean-Marie Villégier	Théâtre National de Strasbourg
2235	0,75			Macbett	Eugène Ionesco / Jorge Lavelli	Théâtre National de la Colline
			0,25	Farces	Jean-Louis Hourdin	Combs-la-Ville / Strasbourg
2236		0,75		Molly Bloom	James Joyce / Jean-Michel Dupuis	Nanterre-Amandiers
		0,25		L'Aide-mémoire	Jean-Claude Carrière / Bernard Murat	Comédie des Champs-Élysées
2237	1			Les Aiguilles et l'opium / Le Polygraphe	Robert Lepage	Festival d'Automne
				Iphigénie à Aulis	Euripide / Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil
				L'Orestie	Eschyle / Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil
2238	2			La Serva amorosa	Carlo Goldoni / Jacques Lassalle	Comédie-Française
				Les Rustres	Carlo Goldoni / Jérôme Savary	Théâtre National de Chaillot
2239	2			Sourire d'un monde souterrain	Lars Noren / Robert Cantarella	Théâtre National de la Colline

v o l u m e p a g e s

n° Paris Rég. paris. Festivals Province titre - auteur / metteur en scène - lieu

	1			Edwige Feuillère en scène	Jean-Luc Tardieu	Théâtre de la Madeleine
2240	1,25			Hello, Dolly	Jerry Herman et Michael Stewart / Gower Champion	Théâtre du Châtelet
				Rose de Noël	Franz Lehar / Richard Finell	Eldorado
				Paul et Virginie	Jean-Jacques Debout / Régis Santon	Théâtre de Paris
				La Java des mémoires	Roger Lourié	Théâtre de la Renaissance
	0,75			Ulysse et la baleine blanche	Melville / Vittorio Gassman	Théâtre des Champs-Élysées
2241	2			L'Ecole des femmes	Molière / Jacques Weber	Théâtre Hébertot
			0,66	Trilogie amoureuse	Jean-Marie Villégier	Théâtre National de Strasbourg
			0,33	Les Prodiges	Jean Vauthier / Marcel Maréchal	La Criée (Marseille)
2242	1			La Serva amorosa	Carlo Goldoni / Jacques Lassalle	Comédie-Française
2243		2		Calderon	Pier Paolo Pasolini / Stanislas Nordey	TGP Saint-Denis
	0,75			Imprécation II	Michel Deutsch	Théâtre de la Bastille
			0,25	La Cantatrice chauve	Eugène Ionesco / Jean-Luc Lagarce	La Rochelle et tournée...
2244		2		Marie Tudor	Victor Hugo / Daniel Mesguich	Maison des Arts de Créteil
2245		1		Cabaret Karl Valentin	Karl Valentin / Jean Jourdeuil et Jean-François Peyrat	MC 93 (Bobigny)
2246		1		Marie Tudor	Victor Hugo / Daniel Mesguich	Maison des Arts de Créteil
2247	1			Lundi huit heures	Jacques Deval / Régis Santon	Théâtre Sylvia Montfort
				Contre-jour	Jean-Claude Brisville / Jean-Pierre Miquel	Studio des Champs-Élysées
2248		1		Désir sous les armes	Eugène O'Neill / Matthias Langhoff	Nanterre-Amandiers
2249		1		On ne badine pas avec l'amour	Musset / Jean-Pierre Vincent	Nanterre-Amandiers
2250	1			Temps contre temps	Ronald Harwood / Laurent Terzieff	Théâtre La Bruyère
2251			1	La Ville	Paul Claudel / Marc Liebens	Villeneuve d'Ascq
				La Mouette	Tchekhov / Philippe Sireuil	Combs-la-Ville
				Oncle Vania	Tchekhov / Philippe Sireuil	Combs-la-Ville
				Le Badge de Lénine	Jean-Marie Piemme / Philippe Sireuil	Combs-la-Ville
				La Conquête du Pôle Sud	Manfred Karge / Philippe Van Kissel	Festival de Maubeuge / Epernay
2252	2			John Gabriel Borkman	Henrik Ibsen / Luc Bondy	Odéon-Théâtre de l'Europe
2253			1	Quisaitout et Grobëta	Coline Serreau / Benno Besson	Théâtre National de Bretagne (Rennes)
2254	5			John Gabriel Borkman	Henrik Ibsen / Luc Bondy	Odéon-Théâtre de l'Europe
			2			Maubeuge international festival
2255		0,66		Le Procès de Jeanne d'Arc	Brecht - Seghers - Peggy / Jean-Claude Fall	TGP Saint-Denis
	0,33			Pygmalion	George Bernard Shaw / Bernard Murat	Théâtre Hébertot
2256		1		Madame Klein	Nicolas Wright / Brigitte Jaques	Théâtre de la Commune d'Aubervilliers
2257	1			Ce qui arrive et ce qu'on attend	Jean-Marie Besset / Patrice Kerbrat	Gaîté-Montparnasse
2258	1			Le Faiseur	Honoré de Balzac / Jean-Paul Roussillon	Comédie-Française
2259	0,5			Cet homme va changer le monde	Marc Jolivet	Théâtre Tristan Bernard
	0,75		0,75	L'Avare	Molière / René Loyal	Théâtre de l'Est Parisien / Metz
			0,25	Mort à la guerre en temps de paix	Patrick Le Mauff et Laurent Vercelletto	Monthey / Elancourt / Mulhouse / Annemasse...

n°	v o l u m e p a g e s				titre - auteur / metteur en scène - lieu
	Paris	Rég. paris.	Festivals	Province	
2260	2				Le Silence / Elle est là Nathalie Sarraute / Jacques Lassalle Comédie-Française (Vieux-Colombier)
2261	0,5				La Mégère apprivoisée Shakespeare / Jérôme Savary Théâtre National de Chaillot
	0,5				Figaro divorce Odon von Horvath / Jean-Paul Wenzel Théâtre de la Ville
2262		1			Andromaque Racine / Daniel Mesguich Maison des Arts de Créteil
					La Seconde surprise de l'amour Marivaux / Daniel Mesguich Maison des Arts de Créteil
					Boulevard du boulevard Portail / Daniel Mesguich Maison des Arts de Créteil
2263	2				Le Théâtre de la Cité internationale les festivals de l'été en provinca...
			2,25		
				0,75	La Cerisaie Tchekhov / Marcel Maréchal La Criée (Marseille)
			0,25		Le Malade imaginaire Molière / Jean-Luc Lagarce Festival de Dijon / Festival de Saint-Herblain
2264	2				Sous les feux de la rampe Nelly Le Grévellec Théâtre Dunois
	1				Mein Kempf (farce) George Tabori / Jorge Lavelli Théâtre National de la Colline
2265		1			Partage de midi Paul Claudel / Alain Olivier Studio-Théâtre de Vitry
2266	1				Le Pélican August Strindberg / Alain Milianti Odéon-Théâtre de l'Europe
2267	1				Eva Peron Copi / Laurent Pelly Théâtre National de Chaillot
2268	2				La Peau des autres Jordan Plevnes / Jacques Seiler Théâtre Sylvia Montfort
	0,75				Il Campiello Carlo Goldoni / Giorgio Strelher Odéon-Théâtre de l'Europe
	0,25				Ubu Alferd Jarry / Guilhem Pellegrin et Babette Masson Théâtre du Palais-Royal
2269	1				Dom Juan Molière / Jacques Lassalle Comédie-Française
			3,5		Enfonçures Didier-Georges Gabily Festival d'Avignon
					Cercueils de zinc Didier-Georges Gabily Festival d'Avignon
					Où vas-tu Jérémie ? Philippe Minyana / Edith Scob Festival d'Avignon
					Dom Juan Molière / Jacques Lassalle Festival d'Avignon
					Le Roman d'un acteur Philippe Caubère Festival d'Avignon
					Cheïk au terminus du monde Wladislaw Znrko Festival d'Avignon
					Adam et Eve Boulghakov / Charles Tordjman Festival d'Avignon
					Dark/Noir Festival d'Avignon
					Le Bavard Louis-René Des Forêts / Michel Dumoulin Festival d'Avignon
					Maison d'arrêt Edward Bond / Jorge Lavelli Festival d'Avignon
					Kvetch Steven Berkoff / Jorge Lavelli Festival d'Avignon
					Six personnages en quête de... Sophie Loucachevsky Festival d'Avignon
					Pan Theodor Mundstock Bruno Boeglin Festival d'Avignon
2271			3		Dom Juan Molière / Jacques Lassalle Festival d'Avignon
		0,5			Où vas-tu Jérémie ? Philippe Minyana / Edith Scob Festival d'Avignon / TGP Saint-Denis
					Cheïk au terminus du monde Wladislaw Znrko Festival d'Avignon
			1		Champs d'expériences premier Illoptopie Festival d'Avignon
			1		Le Roman d'un acteur Philippe Caubère Festival d'Avignon
2272			1,66		Dark/Noir Festival d'Avignon

v o l u m e p a g e s
 n° Paris Rég. paris. Festivals Province titre - auteur / metteur en scène - lieu

				Adam et Eve	Boulghakov / Charles Tordjman	Festival d'Avignon
		0,33		Embarquez-les	Vincent Rouch	Festival d'Avignon off
				Des Artistes	Octave Mirbeau / Régis Santon	Festival d'Avignon off
2273		1		Pan Theodor Mundstock	Bruno Boeglin	Festival d'Avignon
2274		0,66		Ennuis de noce	Ballatum Théâtre	Festival d'Alès
2278	1			Fous des Folies	Alfredo Arias	Folies Bergères
2279	1			La Tranche	Jean-Daniel Magnin / Philippe Adrien	Théâtre de la Bastille
			2			Théâtre des Jeunes années de Lyon
2280		2				Festival des francophonies de Limoges
2281	0,33			La Volupté de l'honneur	Pirandello / Jean-Luc Boutté	Théâtre Hébertot
	0,33			Le Mal court	Audiberti / Pierre Franck	Théâtre de l'Atelier
		0,33		Threepenny Lear	Shakespeare / Bernard Sobel	Théâtre de Gennevilliers
2282	1			Orlando	Virginia Woolf / Bob Wilson	Odéon-Théâtre de l'Europe
2283	1				Alex Métayer	Opéra Comique
			2			Festival Les Allumés (Nantes)
2284	0,75			Je m'appelais Marie-Antoinette	Robert Hossein	Palais des Sports
	0,25			Aujourd'hui ou Les Coréens	Michel Vinaver / Christian Schiaretti	Comédie-Française (Vieux-Colombier)
2285	2			Woyzeck	Büchner / Jean-Pierre Vincent	Théâtre du Rond-Point (Automne)
	0,5			Tailleur pour dames	Georges Feydeau / Bernard Murat	Théâtre de Paris
	0,5			Le Visiteur	Eric-Emmanuel Schmitt / Gérard Vergez	Petit Théâtre de Paris
2286	1			Capitaine Bada	Jean Vauthier / Jean-Louis Heckel	18 Théâtre
2287	1			Dom Juan	Molière / Jacques Lassalle	Comédie-Française
2288		1	1	La Conquête du Pôle Sud	Manfred Karge / Stanislas Nordey	TGP Saint-Denis / Limoges
2289		0,75		Les Perses	Eschyle / Peter Sellars	MC 93 (Bobigny)
		0,25		L'Eperdue	Jean Bois	Théâtre 71 de Malakoff
2290	5			La Résistible ascension d'Arturo Ui	Bertolt Brecht / Jérôme Savary	Théâtre National de Chaillot
2291	6			Les Brigands	Offenbach / Jérôme Deschamps et Macha Makeieff	Opéra-Bastille
			0,75	Anne Boleyn	Clarisse Nicoïdski / Daniel Mesguich	Théâtre National de Lille (La Métaphore)
		0,25		La Pluie d'été	Marguerite Duras / Eric Vigner	Théâtre de la Commune d'Aubervilliers
2292		0,75		Le Joueur	Carlo Goldoni / Jean-Claude Penchenat	CDN de Corbeil-Essonnes
	0,25			Le Voyage au bout de la nuit	Louis-Ferdinand Céline / Fabrice Lucchini	Studio des Champs-Élysées
2293	1			Le Chapeau de paille d'Italie	Eugène Labiche / Georges Lavaudant	Théâtre de la Ville
2294	1			Les Amants puérils	Crommelynck / Muriel Mayette	Comédie-Française (Vieux-Colombier)
2295	2			Les Chaises	Eugène Ionesco / Jacques Mauclair	Théâtre du Marais
2296		1		Claustrophobia	Lev Dodine	MC 93 (Bobigny)
2297	6			Le Voyage au bout de la nuit	Louis-Ferdinand Céline / Fabrice Lucchini	Studio des Champs-Élysées
		1		Le Conte d'hiver	Shakespeare / Stéphane Braunschweig	Théâtre de Gennevilliers
2298	0,75			Les Estivants	Maxime Gorki / Luis Pasqual	Odéon-Théâtre de l'Europe

v o l u m e p a g e s
 n° Paris Rég. paris. Festivals Province titre - auteur / metteur en scène - lieu

	0,25				Lettres à un jeune poète	Rilke / Niels Arastrop	Théâtre des Bouffes du Nord
2300	0,75				Quai ouest	Bernard-Marie Koltès / Michel Frokly	Théâtre de la Cité internationale
			0,25		Allers et retours	Odon von Horvath / Bernard Lotti	Rennes / Brest / Quimper / Saint-Brieuc...
2301	1				Le Retour	Harold Pinter / Bernard Murat	Théâtre de l'Atelier
2302	1				Hamlet	Shakespeare / Georges Lavaudant	Comédie-Française
2303	0,75				La Ville dont le Prince est un enfant	Henri de Montherlant / Pierre Boutron	Théâtre Hébertot
	0,25				La Guerre civile	Régis Santon	Théâtre Sylvia Montfort
2304	1				Les Libertins	Roger Planchon	Théâtre National de Chaillot
2305	1				Roberto Zucco	Bernard-Marie Koltès / Lluís Pasqual	Odéon-Théâtre de l'Europe
	1				La Cerisaie	Tchekhov / Lev Dodine	Odéon-Théâtre de l'Europe
		1			Tchekhov acte III	Tchekhov / A. Vertinskaia et Alexandre Kafiaguine	Nanterre-Amandiers
2306	3,5				Le Retour	Harold Pinter / Bernard Murat	Théâtre de l'Atelier
	1		1		Les Trois soeurs	Tchekhov / Matthias Langhoff	Théâtre de la Ville / T. N. de Bretagne (Rennes)
2307		0,33			Pylade	Pier Paolo Pasolini / Stanislas Nordey	TGP Saint-Denis
		1		1	Pylade	Pier Paolo Pasolini / Stanislas Nordey	TGP Saint-Denis / tournée...
2309				0,75	La Vie criminelle de Richard III	Gabor Raszov / Pierre Pradinas	Blois / Pau
				0,75	La Main verte	Gilberte Tsai	TNP (Villeurbanne)
				0,25	Deirdre des douleurs	John Millington Synge / Jean-Paul Delore	La Rochelle / Alès / Rennes
				0,25	Minna von Barnheim	G. E. Lessing / Philippe Lanton	Evreux / Mulhouse / Strasbourg
2310	0,66				Chasseurs de lions	Javier Tomeo / Jean-Jacques Préau	Petit-Montparnasse
	0,33				Monsieur Jourdain au Tonkin	Tran Minh Ngoc et Vincent Colin	Théâtre International de Langue Française
2311			0,25				Théâtre en mai (festival de Dijon)
2312	1				La Femme changée en renard	David Garnett / Didier Bezace	Théâtre de l'Aquarium
2313	0,5				L'Histoire qu'on ne connaîtra jamais	Hélène Cixous / Daniel Mesguich	Théâtre de la Ville
	0,5				La Ville parjure ou Le Retour de Erinyes	Hélène Cixous / Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil
2314	5,5				La Glycine	Rezvani / Jean Lacornerie	Comédie-Française (Vieux-Colombier)
2315				0,33	Le Gendarme est sans pitié / Le Commissaire...	Georges Courteline / Bérengère Bonvoisin	Mairie de Trouville
2317	1				Les Journalistes	Arthur Schnitzler / Jorge Lavelli	Théâtre National de la Colline
			2				les festivals de l'été en province...
2318	1			1	C'est magnifique	Jérôme Deschamps et Macha Makeieff	Festival d'Automne / Angers / Brest
2319	1				La Ville parjure ou Le Retour des Erinyes	Hélène Cixous / Ariane Mnouchkine	Théâtre du Soleil
2320	1		1		Roméo et Juliette	Shakespeare / Eran Baniel et Fouad Awad	Paris / Festival de Lille
2321			4			Les artistes japonais	Festival d'Avignon
			3		Andromaque	Euripide / Jacques Lassalle	Festival d'Avignon
					Alceste	Euripide / Jacques Nichet	Festival d'Avignon
2323	1		1		Vole mon dragon	Hervé Guibert / Stanislas Nordey	Festival d'Avignon / Théâtre de la Bastille
2324			0,33	0,33	Bingo	Edward Bond / Alain Milianti	Festival d'Avignon / Le Havre
			0,33		Pièces de guerre	Edward Bond / Alain Françon	Festival d'Avignon

n° v o l u m e p a g e s titre - auteur / metteur en scène - lieu

Festival d'Avignon

Bartabas

Chimère

TOTAL	152,3	38,9	43,89	24,64	volumes (en pages)
-------	-------	------	-------	-------	--------------------

TOTAL	Paris - Rég. parisien.	Province	volumes (en pages)
	191,2	68,53	

TOTAL	Paris	Rég. par.	Festivals	Province	nombres de références
	163	49	61	45	

TOTAL	Paris - Rég. parisien.	Province	nombres de références
	212	106	

RATIO	Paris	Rég. par.	Festivals	Province	volume rédactionnel moyen par spectacle	nombres de pages par référence
	0,93	0,79	0,72	0,55		

RATIO	Paris - Rég. parisien.	Province	volume rédactionnel moyen par spectacle	nombres de pages par référence
	0,90	0,65		

Les numéros choisis pour l'enquête couvrent les saisons 1991-1992, 1992-1993 et 1993-1994, de telle sorte que les données sont homogènes (représentatives de l'ensemble d'une saison) et significatives (sur trois saisons).

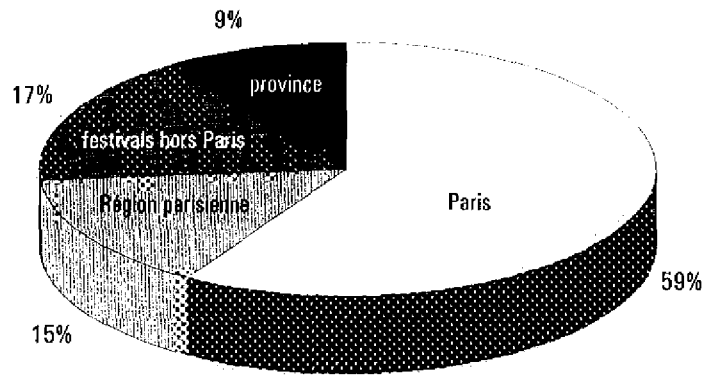
Pour chaque article consacré au théâtre, il a été tenu compte des spectacles auxquels il se référait ainsi que du volume rédactionnel consacré à chacun d'eux.

Chaque spectacle a ensuite été catégorisé en fonction d'une première typologie choisie pour sa pertinence. Quatre types ont ainsi été définis : spectacles joués à Paris, spectacles joués dans la région parisienne, spectacles joués lors d'un festival hors Paris, spectacles joués en province en dehors d'un festival. La somme des références a été calculée pour chaque type. Puis le volume rédactionnel a, lui aussi, été calculé pour chaque type de manière à obtenir un ratio (volume rédactionnel divisé par nombre de références) significatif : le volume rédactionnel moyen par spectacle de chaque type.

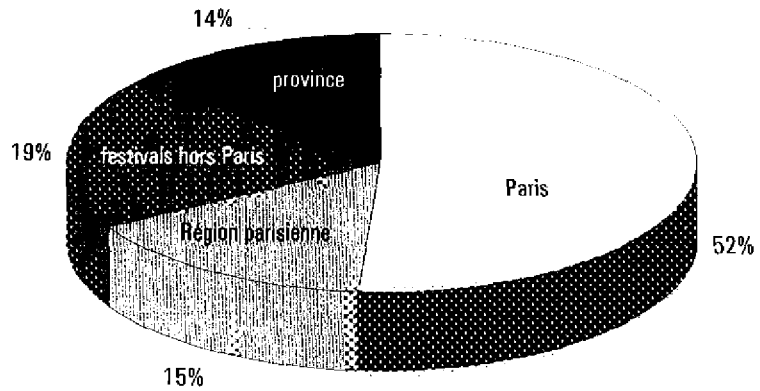
Une autre typologie a également été étudiée : théâtres privés, festivals hors Paris, grandes institutions, lieux reconnus et autres lieux. Le détail en est donné sous le graphique concerné.

étude statistique inédite réalisée à partir de *Télérama*, hebdomadaire d'information culturelle, hors tous les suppléments, du n°2173 au n°2234 datés de septembre 1991 à août 1994.

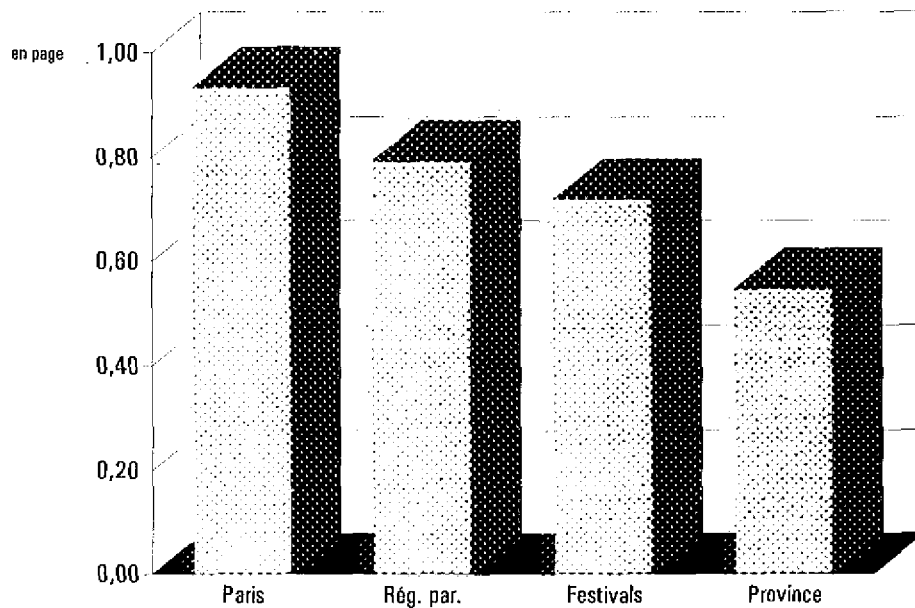
répartition du volume rédactionnel consacré au théâtre



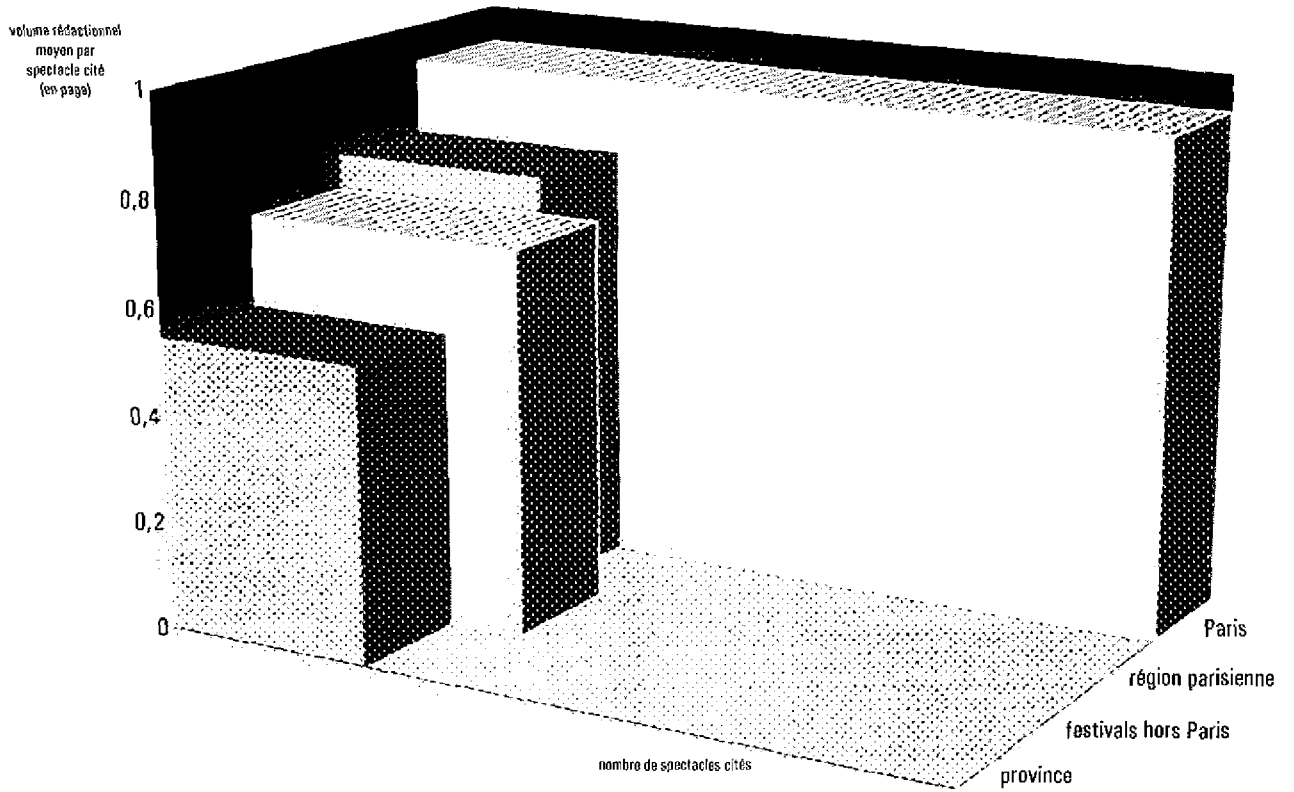
répartition des spectacles théâtraux cités



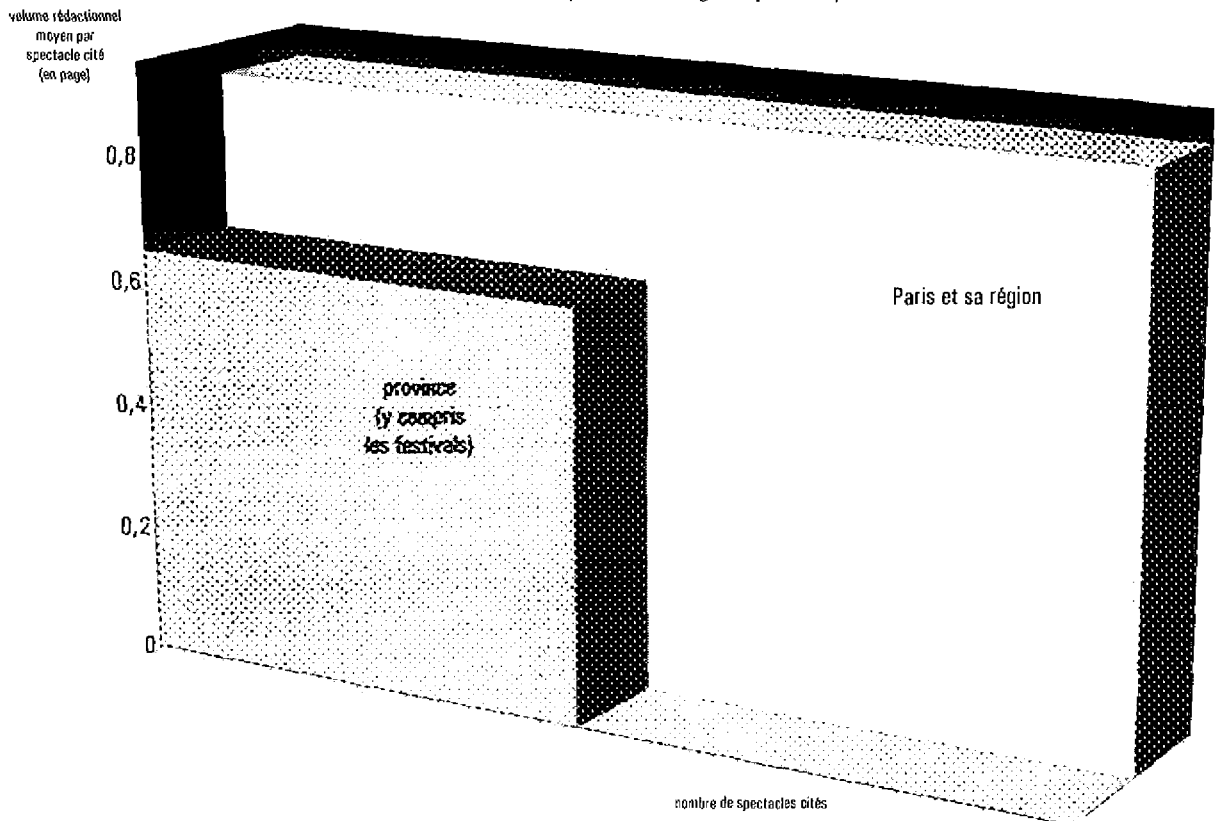
volume rédactionnel moyen par spectacle cité



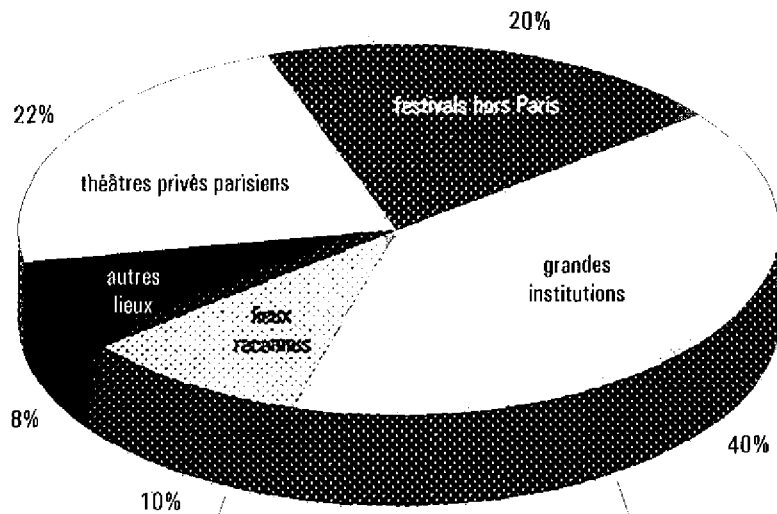
représentation du volume rédactionnel et du nombre de spectacles cités (selon quatre types choisis)



représentation du volume rédactionnel et du nombre de spectacles cités (Paris et sa région / province)



répartition des spectacles cités en fonction du type de lieu



- lieux reconnus :
- Théâtre de l'Athénée
 - Théâtre de la Bastille
 - 18 Théâtre
 - Théâtre Sylvia Montfort
 - Théâtre International de Langue Française
 - Théâtre de la Cité internationale
 - Théâtre 71 de Malakoff
 - Théâtre des Bouffes du Nord
 - Théâtre du Soleil
 - Théâtre de l'Aquarium
 - Studio-Théâtre de Vitry

- grandes institutions :
- Théâtres Nationaux
 - Centres Dramatiques Nationaux et assimilés
 - Opéra Comique
 - Opéra-Bastille
 - Châtelet
 - Théâtre du Rond-Point
 - Centre Georges Pompidou
 - Grande Halle de La Villette
 - Théâtre de la Ville
 - Théâtre de l'Est Parisien
 - Maison des Arts de Créteil

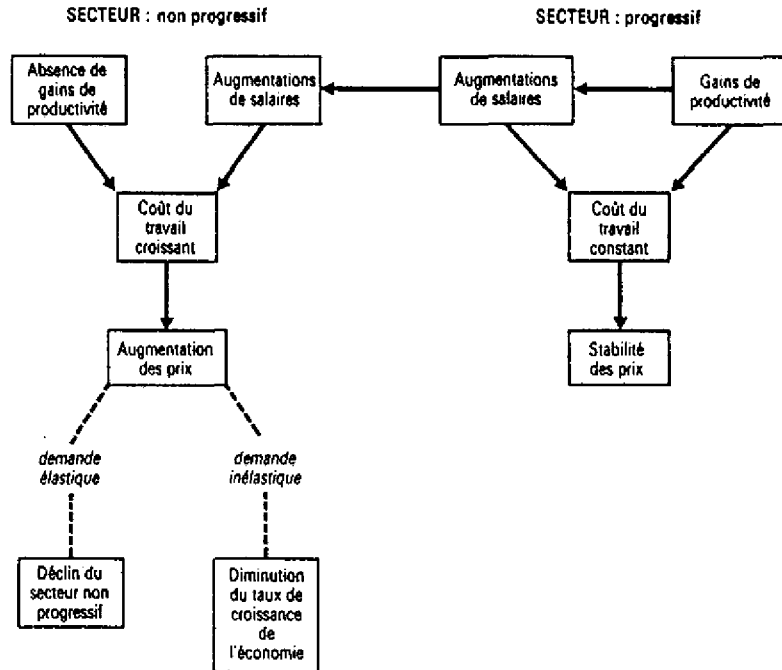
Parmi les autres lieux, se trouvent : le Théâtre Essaiyon, la Ferme du Buisson de Marne-la-Vallée, le Théâtre de Rungis, le Théâtre d'Evry, le Théâtre du Gymnase à Marseille, la Coursive à La Rochelle...
La part du Festival d'Avignon dans les festivals hors Paris est de plus de 82%.

documents

5. théâtre et économie

- la loi de Baumol
- rentabilité de l'exploitation théâtrale privée
- ensemble des catégories de coûts dans le théâtre privé
- flux financiers enregistrés en 1983 et 1984 entre l'Association de soutien et les théâtres privés parisiens
- croissance des subventions et croissance des déficits d'exploitation
- Association pour le soutien du théâtre privé (budget 1985)

la loi de Baumol



Proposition 1. — Le coût en travail par unité de produit croît sans limite dans le secteur 1 tandis qu'il reste constant dans le secteur 2.

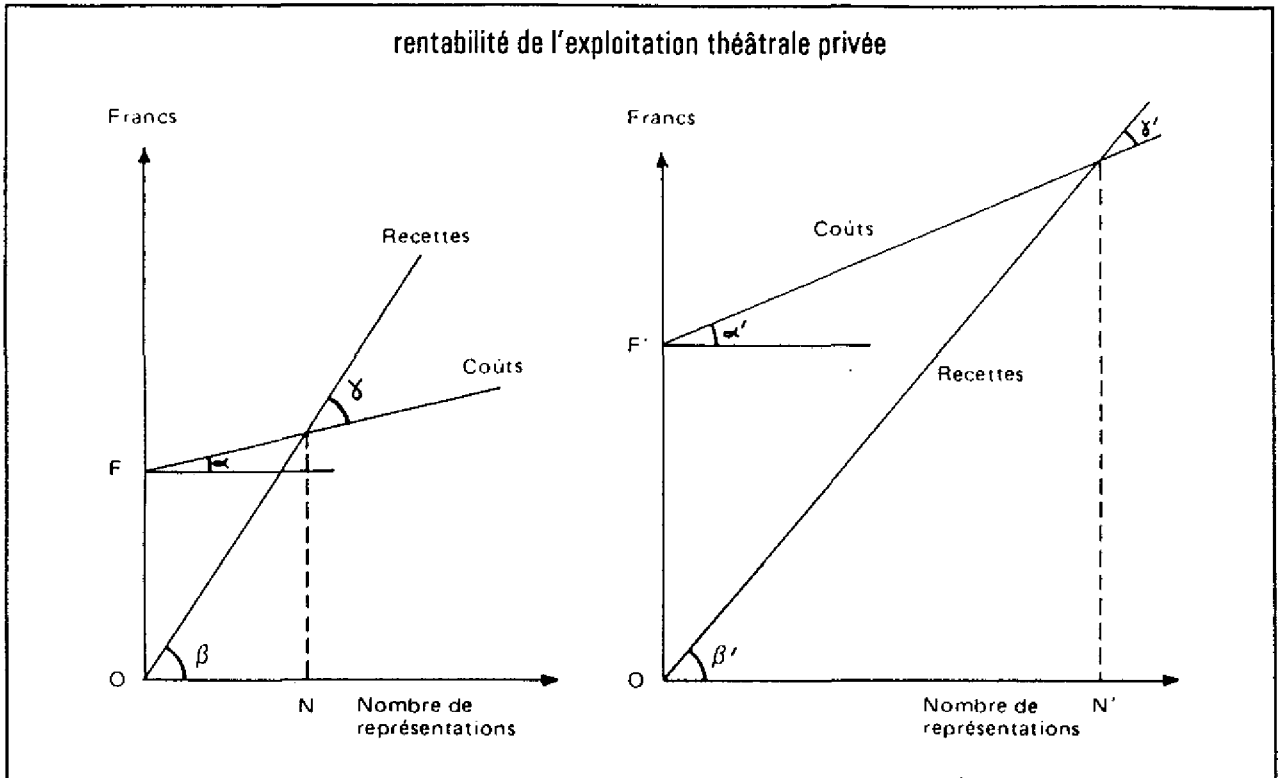
Proposition 2. — Lorsque la demande de biens du secteur « non progressif » n'est pas très rigide par rapport au prix, la demande du marché en produit de 1 doit décliner par rapport à la demande au secteur 2 et l'importance relative de la production du secteur « non progressif » doit tendre vers zéro.

Proposition 3. — Pour que soit maintenu constant le rapport de production entre les deux secteurs, une quantité croissante de travail doit être transférée du secteur 2 au secteur 1.

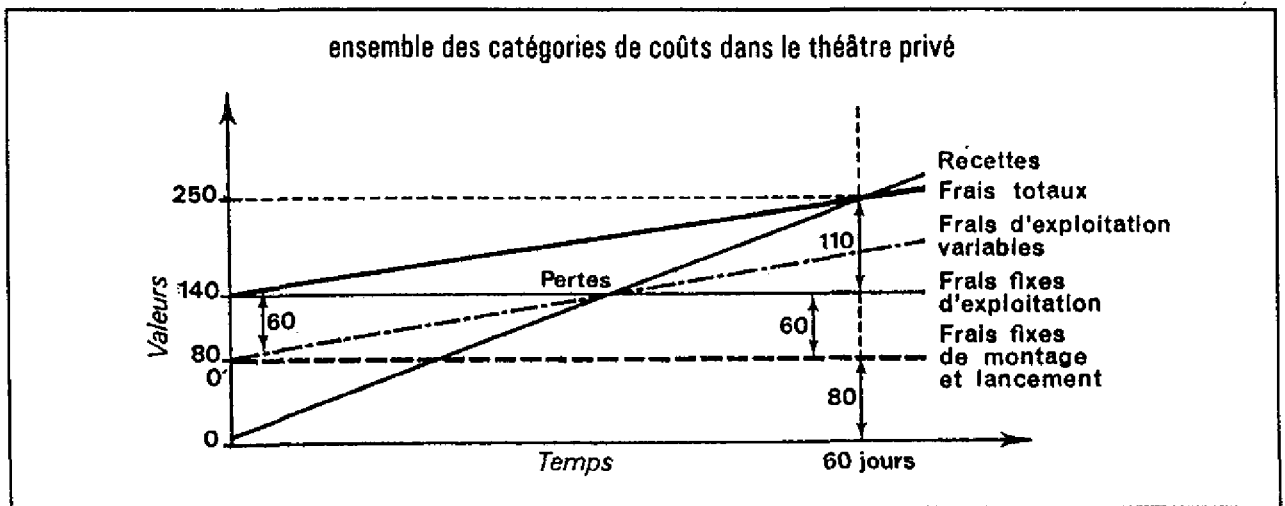
Proposition 4. — La réalisation d'une croissance équilibrée doit conduire à un taux de croissance en déclin. Inversement, la croissance requiert un inégal développement du produit des différents secteurs et la disparition des activités à productivité stagnante.

Source : A. Busson, *La place du théâtre dans le champ culturel*, thèse de doctorat d'Etat, Paris I.

source : Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles*, PUF (Economie), 1994, p.32



source : Alain Busson, "Le Théâtre en France", Notes et études documentaires, n°4805, mai 1986, documentation française, p.95



source : Michèle Vessillier, La Crise du théâtre privé, P.U.F., 1973, p.79

flux financiers enregistrés en 1983 et 1984
entre l'Association de soutien et les théâtres privés parisiens

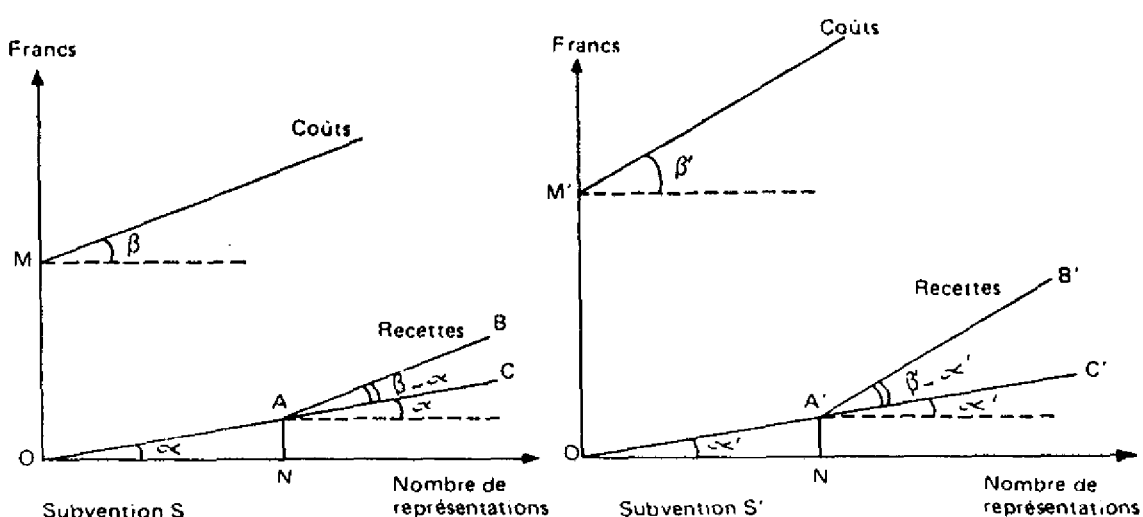
	1983			1984			(g)
	(a)	(b)	(c)	(d)	(e)	(f)	
Petites salles							
jusqu'à 200 places	154 977	3 272 006	21,12	234 010	4 396 865	18,79	19,72
jusqu'à 300 places	74 938	1 613 534	21,54	95 996	2 021 260	21,06	21,27
jusqu'à 400 places	744 742	2 747 738	3,69	635 080	4 094 743	6,45	4,96
jusqu'à 500 places	356 420	1 752 724	4,92	540 941	1 975 013	3,66	4,16
Total	1 331 077	9 386 003	7,06	1 506 027	12 487 882	8,30	7,71
Grandes salles							
16 salles (*)	2 638 526	4 793 810	1,82	2 836 896	7 098 531	2,51	2,18
5 salles (**)	3 048 295	288 756	0,09	3 364 414	938 154	0,28	0,19
2 salles (***)	305 830	2 939 142	9,62	153 349	2 642 821	17,24	12,16
Total	5 992 651	8 021 709	1,34	6 354 658	10 679 505	1,69	1,52

(*) Salles entre 500 et 800 places.
 (**) Edouard VII, Mogador, Montparnasse, Palais-Royal et Variétés.
 (***) Théâtre de Paris et Palais des glaces.
 (a) : Taxes parafiscales 1983 (en francs).
 (b) : Sommes versées sur spectacles 1983 (en francs).
 (c) : Coefficient 1983 = (b)/(a).
 (d) : Taxes parafiscales 1984 (en francs).
 (e) : Sommes versées sur spectacles 1984 (en francs).
 (f) : Coefficient 1984 = (e)/(d).
 (g) : Coefficient 1983-1984.

Source : ASTP.

source : Alain Busson, "Le Théâtre en France", Notes et études documentaires, n°4805, mai 1986, documentation française, p.97

croissance des subventions et croissance des déficits d'exploitation



source : Alain Busson, "Le Théâtre en France", Notes et études documentaires, n°4805, mai 1986, documentation française, p.124

(En francs)

Intitulés	Totaux	Aide équipement Cotisations volontaires	Produit TP Dram/Lyr.	Produit TP Variétés	Subventions		Revenu de ses biens	Divers	Fonds spécial	Prélèvements s/trésorerie en réserve							
					Etat	Ville											
<ul style="list-style-type: none"> • Aide à l'expi. des spectacles Exploitation 15 305 000 Aide à l'emploi 2 600 000 Aide à la création 3 000 000 Aide au montage 2 500 000 	23 405 000	20 000 000	8 207 240		9 602 510	5 495 250	1 100 000	100 000	(rep. 1984)								
<ul style="list-style-type: none"> • Aide à l'équipement des théâtres fixes Annuités 1985 des théâtres emprunteurs 7 114 529 Sommes bloquées en garantie 4 457 143 Sommes affect. aux cptes théâtre 10 028 328 Compte de réserve 1 100 000 	22 700 000				600 000	1 000 000											
<ul style="list-style-type: none"> • Amélioration des conditions d'exploitation- prospéction du public Actions diverses Kiosque 300 000 Audionuel 300 000 Location informatique 250 000 Revue « acteurs » 250 000 Campagne d'information 100 000 	1 200 000				300 000	900 000											
<ul style="list-style-type: none"> • Aide aux entreprises de spec. variétés et music hall Comptes montage et équipement 3 195 000 Section interventions 355 000 	3 550 000					2 550 000					1 000 000						
<ul style="list-style-type: none"> • Fonctionnement général 2 700 000 • Charges s/imm. Bagnolet 210 000 • Emprunt PM • Sections : tourneurs 500 000 lyriques 2 000 000 					1 492 760	450 000					447 490	304 750	5 000	210 000	PM	(cots.)	500 000
<ul style="list-style-type: none"> • Aide à l'établissement PM 											2 000 000						
<ul style="list-style-type: none"> • Fonds spécial 1 968 000 																468 000	1 500 000
Totaux	5 233 000				20 000 000	9 700 000					3 000 000	12 950 000	7 700 000	2 100 000	315 000	468 000	2 000 000

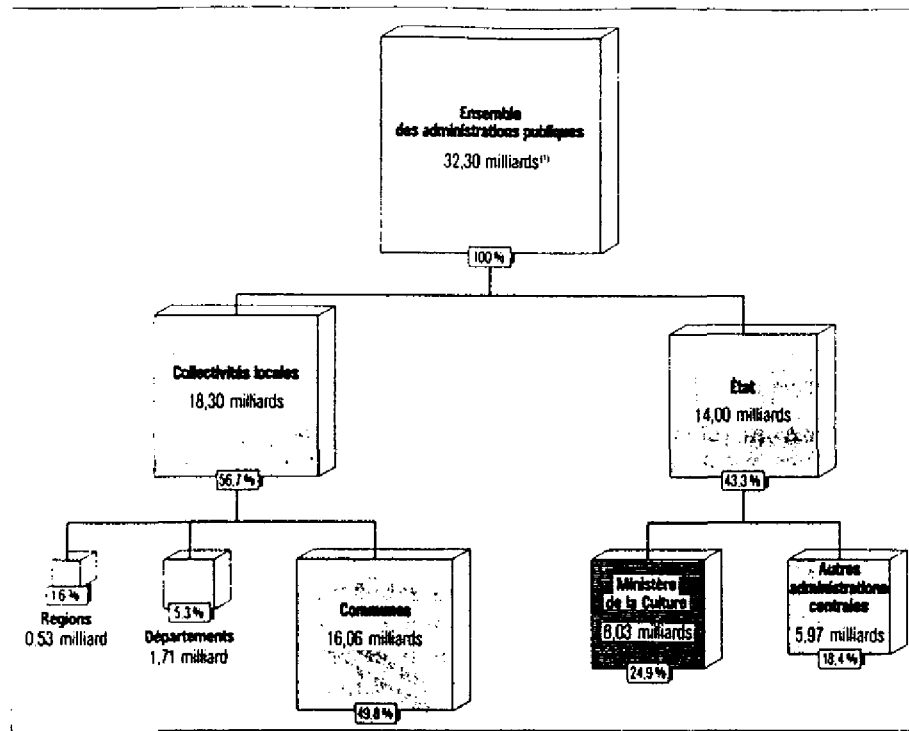
Association pour le soutien du théâtre privé (budget 1985)

documents

6. financement public de la culture

- dépenses culturelles publiques en 1984
- dépenses culturelles des collectivités publiques en 1990 (représentation en surfaces)
- dépenses culturelles des collectivités publiques en 1990 (représentation en camembert)
- dépenses culturelles des collectivités territoriales en 1990
- dépenses culturelles des collectivités publiques en 1980 et 1990
- financement public de la culture en 1993

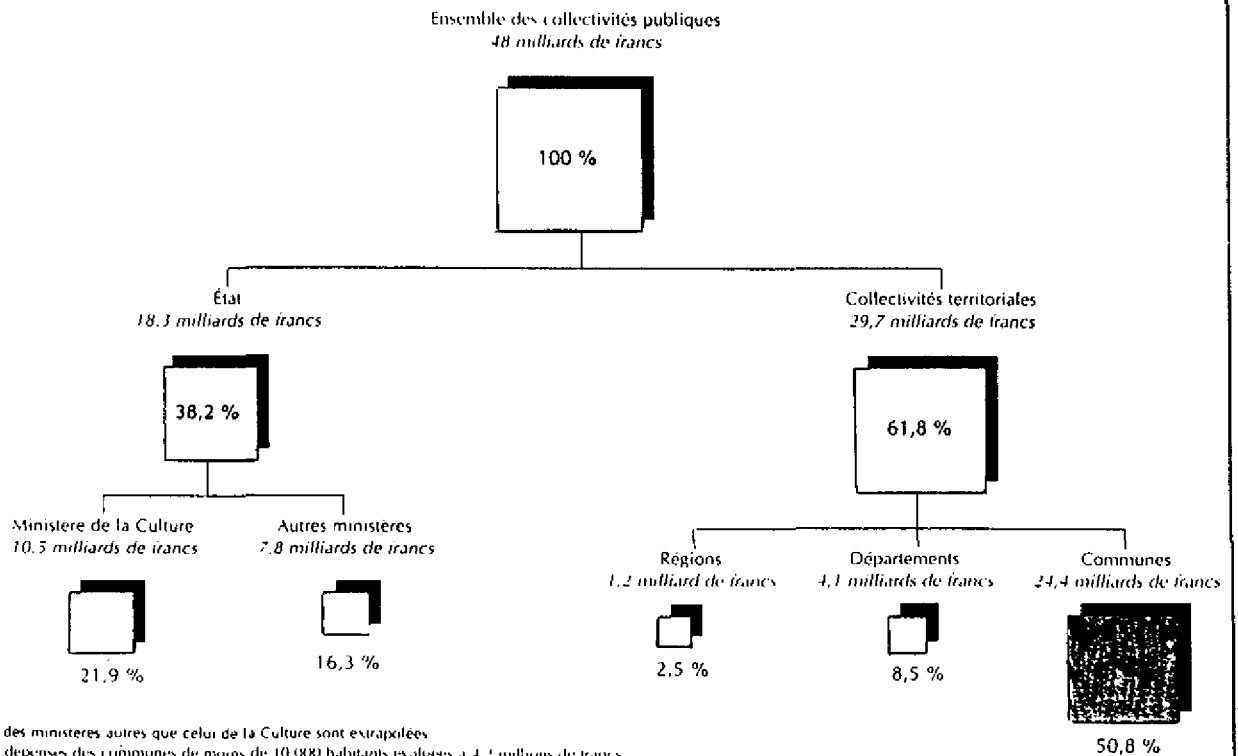
dépenses culturelles publiques en 1984



Source : Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective

source : Conseil de l'Europe, *La Politique culturelle de la France*, documentation française, 1988, p.63

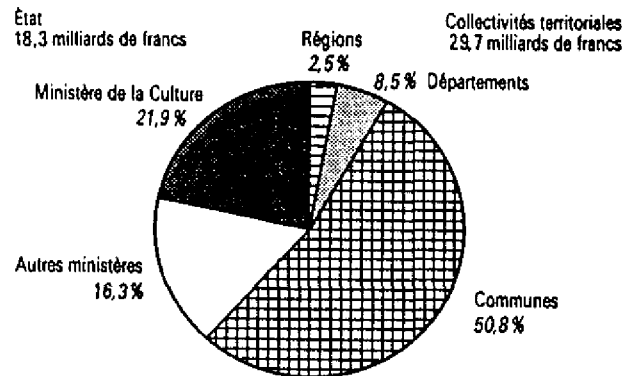
dépenses culturelles des collectivités publiques en 1990



Les dépenses des ministères autres que celui de la Culture sont extrapolées
y compris les dépenses des communes de moins de 10 000 habitants évaluées à 4,2 milliards de francs
Source : DEP - ministère de la Culture

source : Pierre Moulinier, *Politique culturelle et décentralisation*, CNFPT, 1995, p.66

dépenses culturelles des collectivités publiques en 1990



Y compris les dépenses des communes de moins de 10 000 habitants évaluées à 3,6 milliards de francs.

Source : MCC/DEP.

source : Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles*, PUF (Economie), 1994, p.67

dépenses culturelles des collectivités territoriales en 1990

	<i>Dépenses totales</i>		
	<i>Millions de francs</i>	<i>Francs/habitant</i>	<i>Part du budget (%)</i>
Régions	1 165	20,6	2,4
Dépenses courantes	658	11,6	3,3
Dépenses en capital	507	9,0	1,8
Départements	4 075	74,8	2,5
Dépenses courantes	2 651	48,7	2,6
Dépenses en capital	1 424	26,1	2,3
Communes	18 648	731,9	9,8
Dépenses courantes	14 273	560,2	10,9
Dépenses en capital	4 375	171,7	7,4
Paris	1 640	761,8	6,6
Dépenses courantes	1 331	618,2	7,3
Dépenses en capital	309	143,6	4,8

Dépenses effectuées non consolidées. Communes : communes de plus de 10 000 habitants, hors Paris. La part du budget correspond à la part des dépenses culturelles dans le budget de la collectivité considérée.

Source : MCF/DEP.

source : Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles*, PUF (Economie), 1994, p.67

dépenses culturelles des collectivités publiques en 1980 et 1990

(En millions de francs courants) Calcul en Dépenses ordinaires et Autorisations de Programme

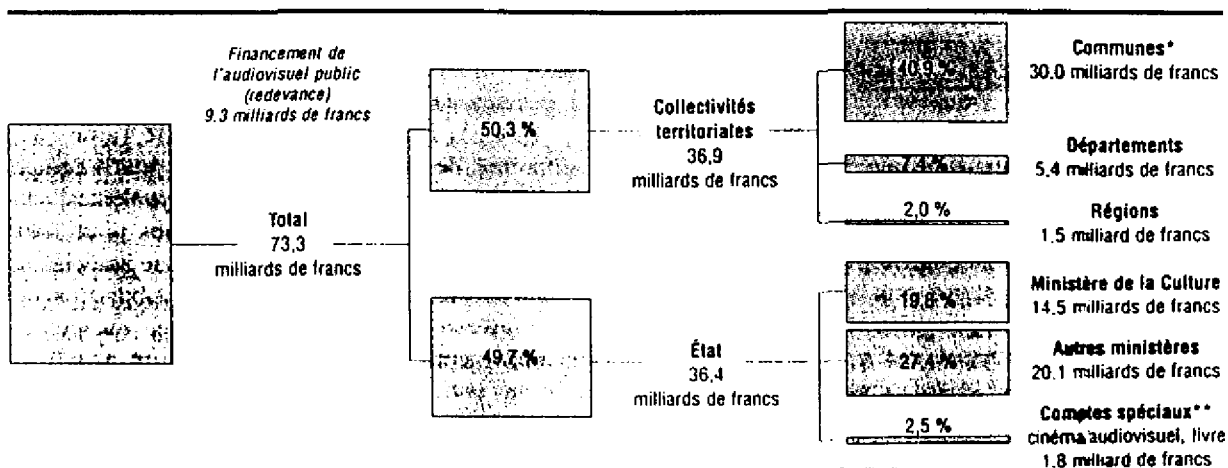
	1980	1990
Dépenses totales du ministère de la Culture (budget voté)	2 957	11 227
Dépenses hors Grands Travaux parisiens (budget voté)	2 771	10 040
Dépenses hors Paris	1 246	6 120
(budget exécuté. hors grands travaux)	45 % (a)	58.5 %
Dépenses hors Ile-de-France	942	5 002
(budget exécuté. hors grands travaux)	34 % (a)	48 %
Total des crédits déconcentrés du ministère de la Culture		2 190
Dépenses culturelles des autres ministères		7 000 (a)
Dépenses culturelles totales des collectivités locales (hors Paris)	9 000 (a)	28 185
Dépenses culturelles des départements (hors Paris)	1 100 (a)	3 890
Dépenses culturelles des régions	300 (a)	995

(a) estimations

Source : Département des Études et de la Prospective, Ministère de la Culture.

source : "Culture et société", Cahiers français, n°260, mars-avril 1993, documentation française, p.60

financement public de la culture en 1993



* Y compris les dépenses des communes de moins de 10 000 habitants (financement évolué à 4,5 milliards de francs) et la ville de Paris (1,9 milliard)

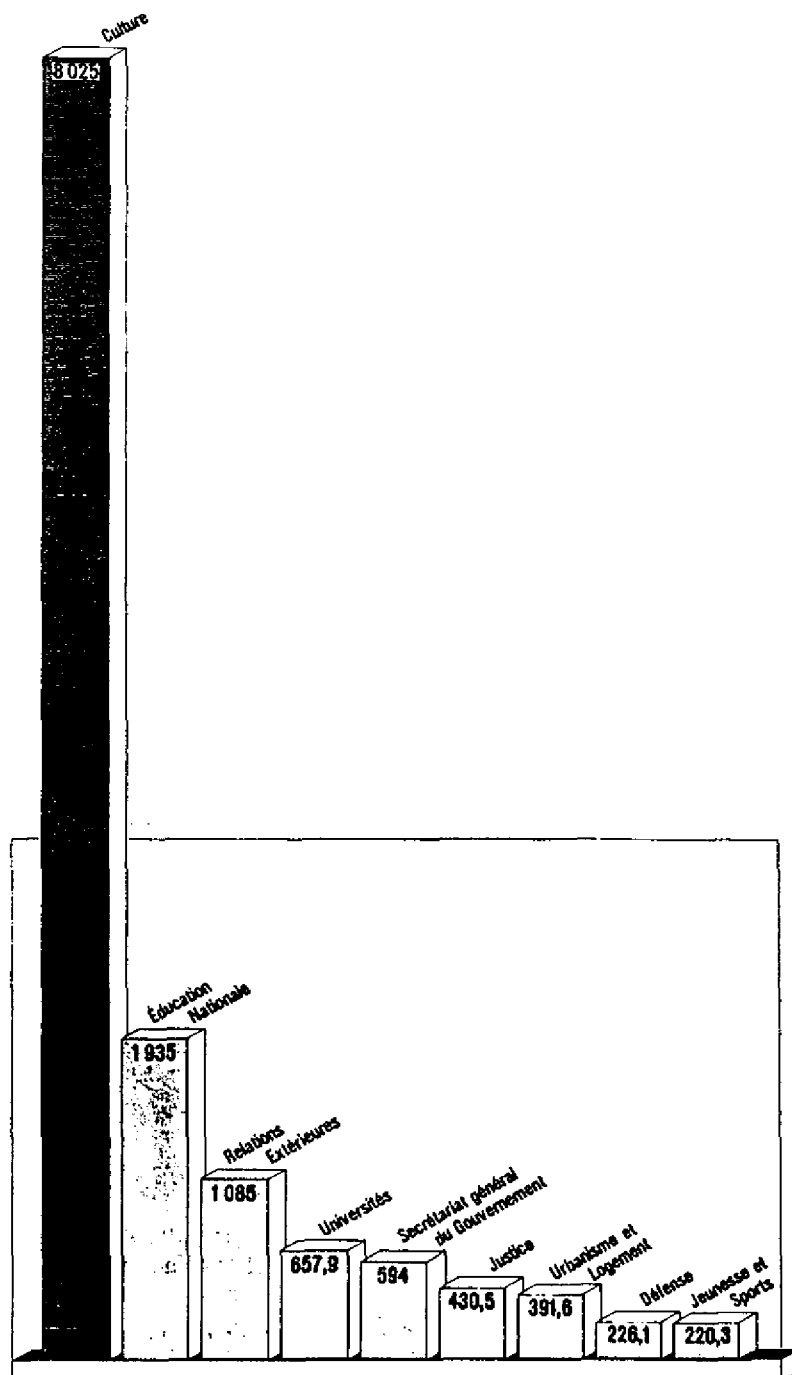
** Compte de soutien à l'industrie cinématographique et aux industries des programmes audiovisuels - Fonds national du Livre

source : "Les Dépenses culturelles des collectivités territoriales en 1993", Développement culturel, n°113, juin 1996, p.1

7. les dépenses culturelles de l'Etat

- dépenses culturelles de l'Etat en 1984
- dépenses culturelles de l'Etat en 1993
- la part du ministère de la Culture dans le budget de l'Etat
- évolution du budget du ministère de la Culture par rapport au budget général de l'Etat
- évolution du budget du ministère de la Culture
- évolution du budget du ministère de la Culture
- répartition du budget voté du ministère de la Culture
- taux de variation annuel du budget du ministère de la Culture et de la Communication
- dépenses totales du ministère de la Culture en 1986
- crédits votés du ministère de la Culture
- crédits de l'Etat au spectacle vivant
- effectifs du ministère de la Culture
- répartition du budget du ministère de la Culture en 1991
- répartition du budget du ministère de la Culture en 1991
- carte des dépenses du ministère de la Culture dans les régions en 1986
- affectation géographique des crédits du ministère de la Culture de 1976 à 1986
- carte des dépenses du ministère de la Culture dans les régions en francs par habitant en 1986
- dépenses du ministère de la Culture dans les régions de 1976 à 1986

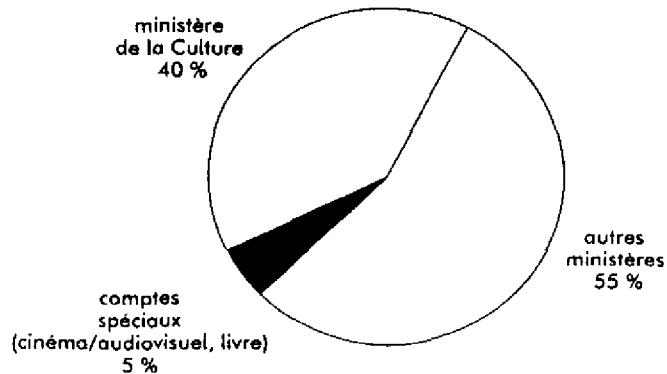
dépenses culturelles de l'Etat en 1984 (en millions de francs)



Source : Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective

source : Conseil de l'Europe, La Politique culturelle de la France, documentation française, 1988, p.64

dépenses culturelles de l'Etat en 1993

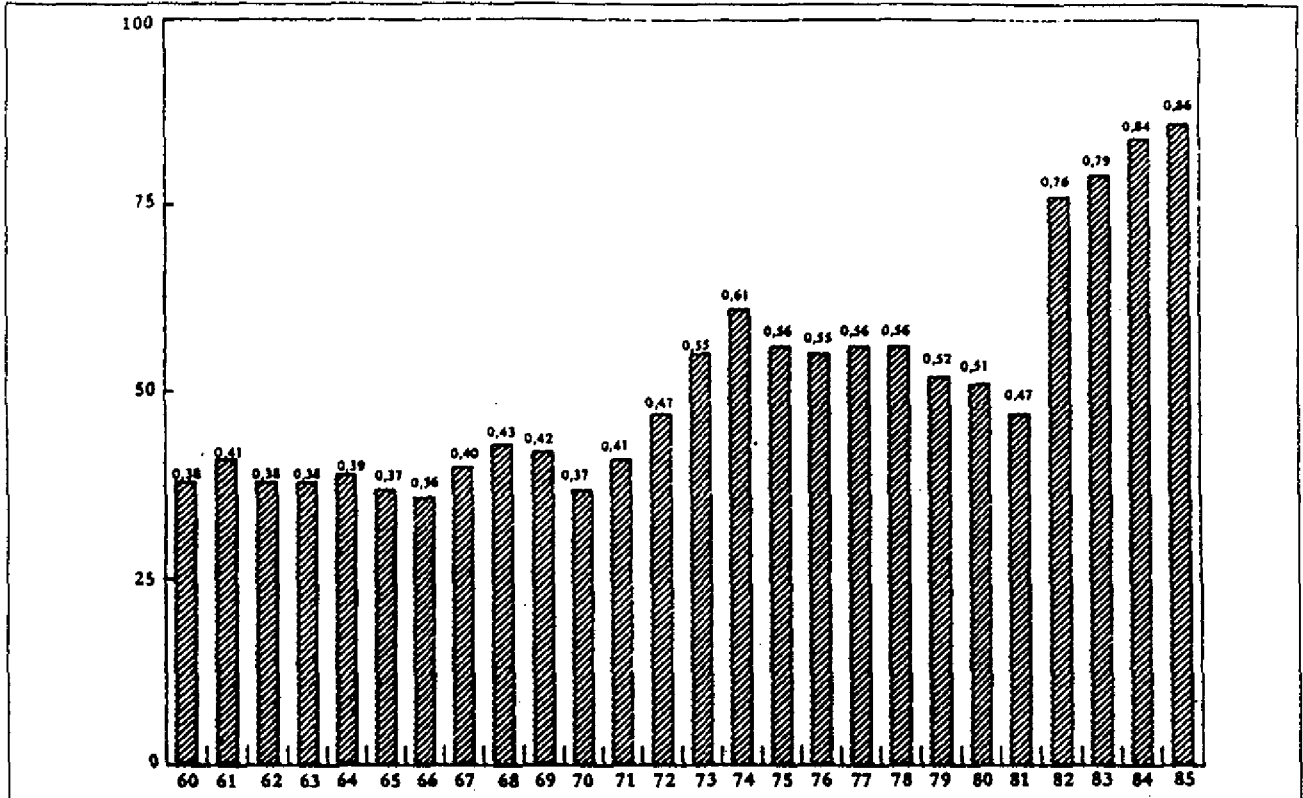


Source : Ministère de la Culture, DEP.

source : "Institutions et vie culturelles", Les Notices, documentation française, 1996, p.26

la part du ministère de la culture dans le budget de l'Etat

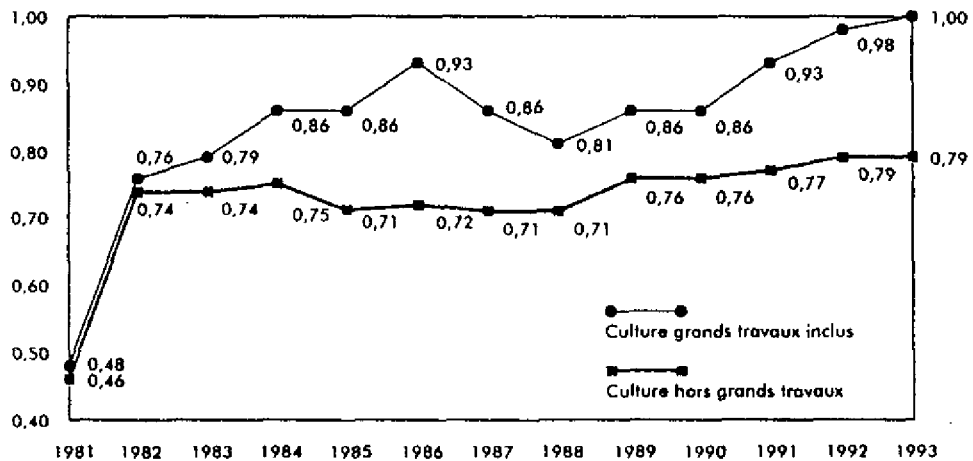
(en pourcentage)



Source : Développement culturel

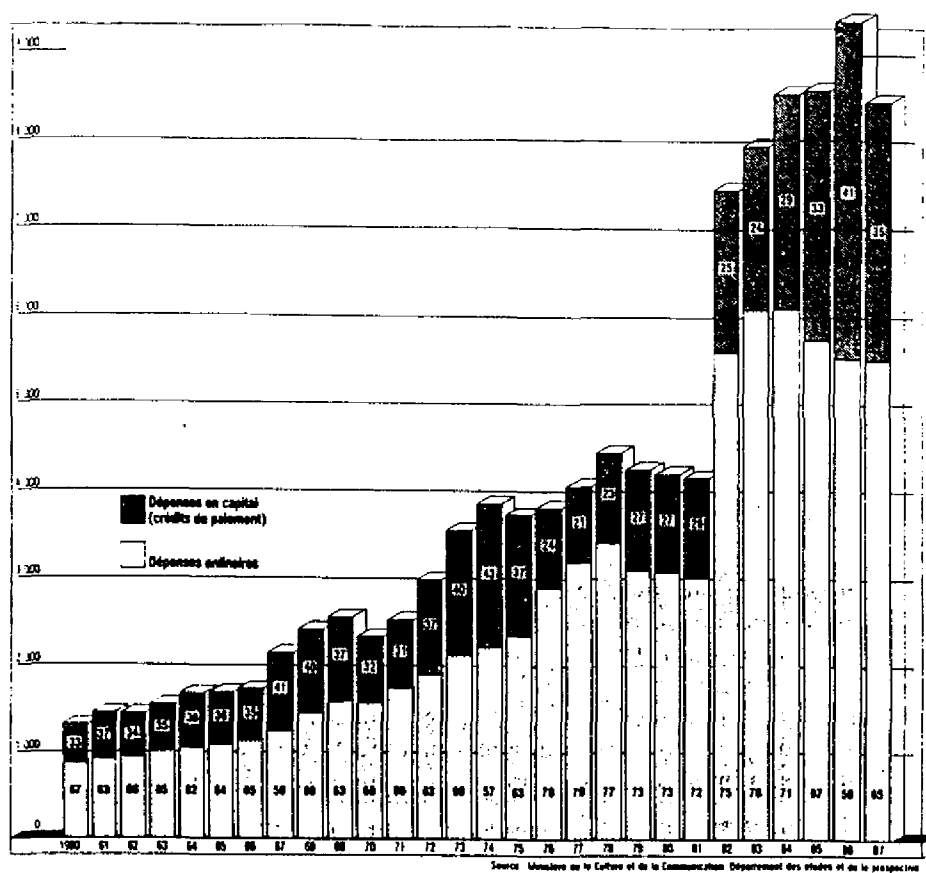
source : Janine Tillard, *Culture et économie* : Rapport au Conseil Economique et Social, Journal Officiel, n°11, 2 juin 1987, p.21

évolution du budget du ministère de la Culture par rapport au budget général de l'Etat (budget voté)



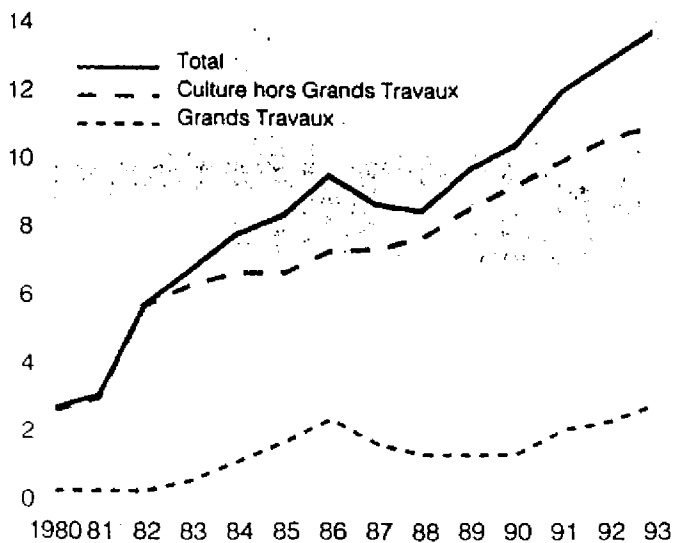
source : "Institutions et vie culturelles", *Les Notices*, documentation française, 1996, p.25

évolution du budget du ministère de la Culture et de la Communication
(en millions de francs 1985)



source : Conseil de l'Europe, La Politique culturelle de la France, documentation française, 1988, p.70

évolution du budget du ministère de la Culture (en milliards de francs courants)
calcul en dépenses ordinaires et Crédits de paiement



source : "Culture et société", Cahiers français, n°260, mars-avril 1993, documentation française, p.59

répartition du budget voté du ministère de la Culture

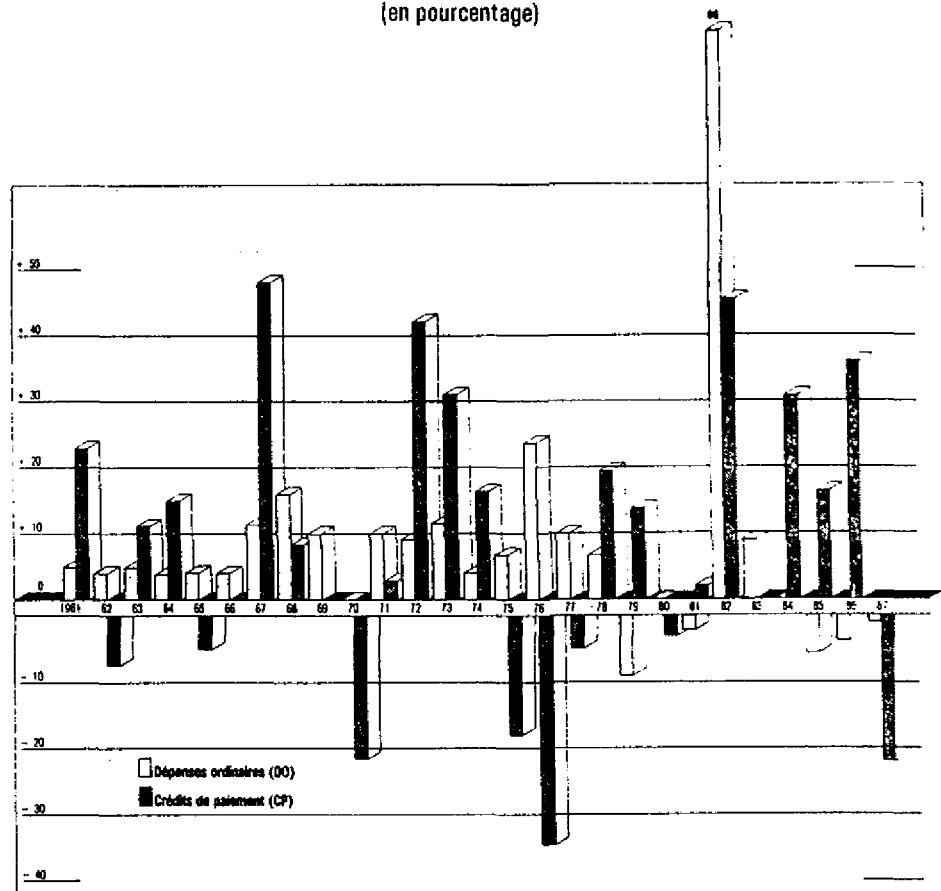
(en millions de francs constants 1995)

Années	Total	Dépenses ordinaires	Crédits de paiement	Autorisations de programme
1960	1 785	1 193	592	680
1970	3 165	2 146	1 019	1 197
1980	5 695	4 178	1 517	2 033
1985	11 633	7 794	3 839	5 048
1990	12 224	8 909	3 315	4 181
1995	13 556	9 130	4 426	3 739

Total : dépenses ordinaires et crédits de paiement.
Source : Ministère de la Culture, DEP.

source : "Institutions et vie culturelles", Les Notices, documentation française, 1996, p.26

Taux de variation annuel du budget du ministère de la Culture et de la Communication (en pourcentage)



Source : Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective

source : Conseil de l'Europe, La Politique culturelle de la France, documentation française, 1988, p.68

Dépenses totales du ministère de la Culture en francs 1986 (répartition Paris-Province)

	1981		1986	
	MF	%	MF	%
Paris	2 037,9	44,3	4 925,1	58,6
Ile-de-France	712,1	15,5	823,8	9,8
Province	1 852,6	40,2	2 653,9	31,6

source : Conseil de l'Europe, La Politique culturelle de la France, documentation française, 1988, p.132

Crédits votés du Ministère de la Culture
(Grands Travaux inclus)

(en millions de francs constants 1995)

	1989	1990	1991	1992	1993
Dépenses ordinaires (I)	8 486	8 755	8 696	9 206	9 404
Personnel	2 235	2 316	2 398	2 379	2 384
Fonctionnement	1 141	930	913	942	731
Établissements publics	1 797	1 936	2 030	2 153	2 591
Subventions	3 313	3 573	3 355	3 732	3 698
Crédits de paiements (II)	3 314	3 258	4 444	4 842	5 190
Titre V	1 327	1 292	1 295	1 303	1 267
Titre VI	1 987	1 966	3 149	3 539	3 923
Budget total (I) + (II)	11 800	12 013	13 440	14 048	14 594
Autorisations de programmes (III)	3 887	4 109	6 398	6 160	5 164
Titre V	1 562	1 742	1 553	1 535	1 568
Titre VI	2 325	2 367	4 845	4 625	3 596
Budget total (I) + (III)	12 373	12 864	15 094	15 366	14 568

Source : Ministère de la Culture, bureau du budget.

source : "Institutions et vie culturelles", Les Notices, documentation française, 1996, p.26

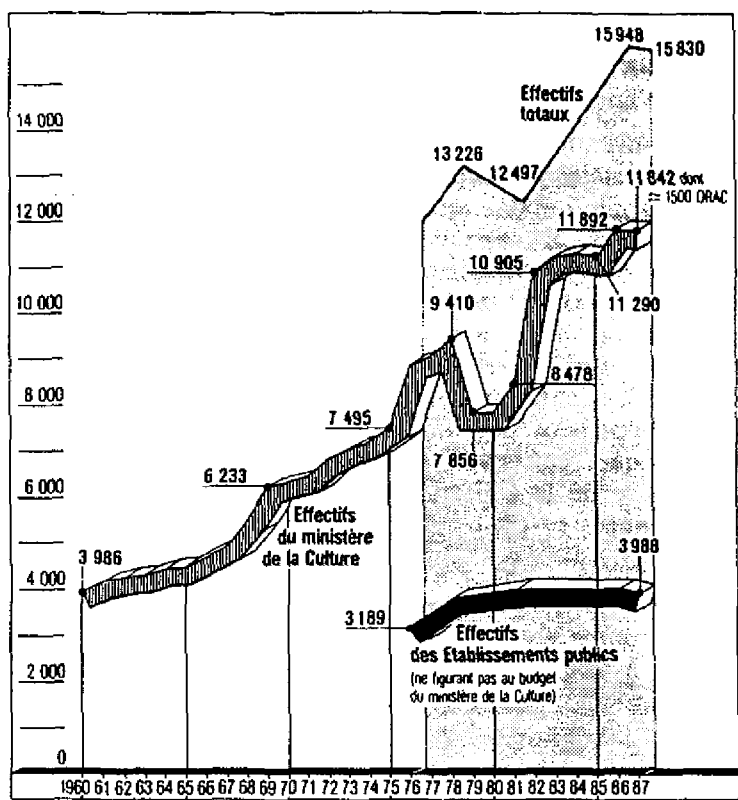
Crédits de l'Etat au spectacle vivant en millions de francs constants
(hors Grands Travaux)

<i>Années</i>	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978
Musique, danse	456	509	587	637	657	679	814	856
Art lyrique	220	211	264	270	263	269	327	324
Théâtre	285	489	556	622	629	682	662	716
<i>Années</i>	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986
Musique, danse	869	903	908	1 271	1 380	1 414	1 355	1 422
Art lyrique	276	327	321	427	656	427	415	414
Théâtre	734	706	633	1 039	1 089	1 176	1 078	1 113
<i>Années</i>	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994
Musique, danse	1 379	1 321	1 533	1 629	1 677			
Art lyrique	403	444	447	490	502			
Théâtre	1 090	1 035	1 120	1 222	1 302			

Source : ministère de la Culture.

source : Françoise Benhamou, L'Economie de la culture, La Découverte (Repères, 192), 1996, p.34

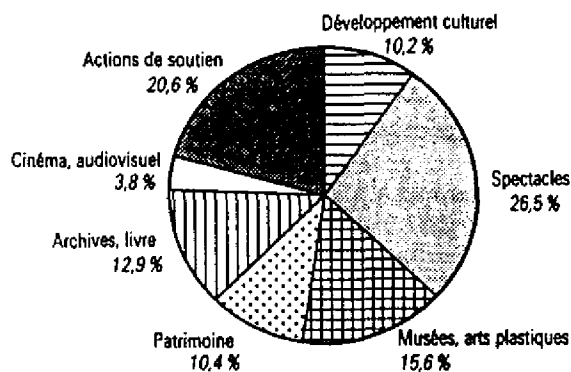
Effectifs du ministère de la Culture et de la Communication de 1960 à 1987



Source : Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective.

source : Conseil de l'Europe, *La Politique culturelle de la France*, documentation française, 1988, p.61

Répartition du budget du ministère de la Culture en 1991



Répartition des dépenses ordinaires et des crédits de paiement.
L'ensemble des dépenses de personnel est intégré dans les actions de soutien.

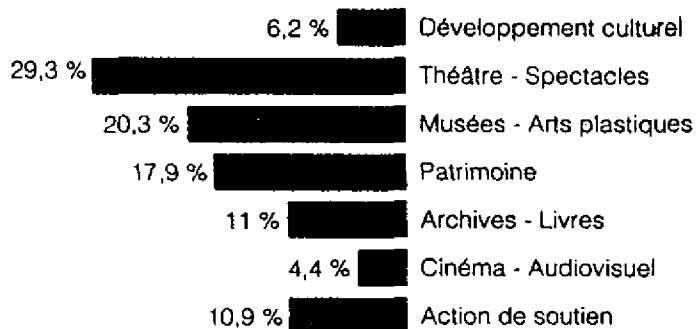
Source : *Chiffres de 1991. Annuaire statistiques de la Culture*, Janine Cardona, Chantal Lacroix, La Documentation française, 1991.

source : Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles*, PUF (Economie), 1994, p.66

Répartition du budget du ministère de la Culture en 1991

(hors Grands Travaux)

Calcul en Dépenses ordinaires et Autorisations de programme

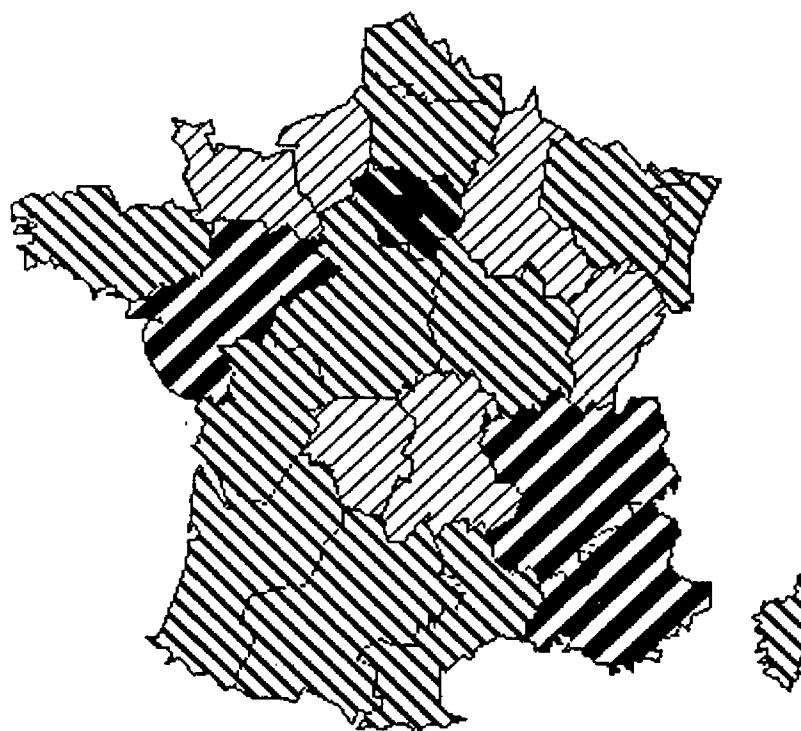







Source des graphiques : Département des Études et de la Prospective, Ministère de la Culture.

source : "Culture et société", *Cahiers français*, n°260, mars-avril 1993, documentation française, p.58

carte des dépenses du ministère de la Culture dans les régions en 1986

(en valeur absolue)



-  Paris (4.925,1 MF)
-  Ile de France (823,8 MF)
-  Entre 150 et 500 MF (3 régions : de Rhône-Alpes - 319,2 MF - à Pays de la Loire - 154,6 MF)
-  Entre 100 et 150 MF (12 régions : de Midi-Pyrénées - 144,4 MF - à Picardie - 101,8 MF)
-  Moins de 100 MF (6 régions : de Basse-Normandie - 99,5 MF - à Corse - 13,7 MF)

source : Conseil de l'Europe, *La Politique culturelle de la France*, documentation française, 1988, p.135

affectation géographique des crédits du ministère de la Culture de 1976 à 1986

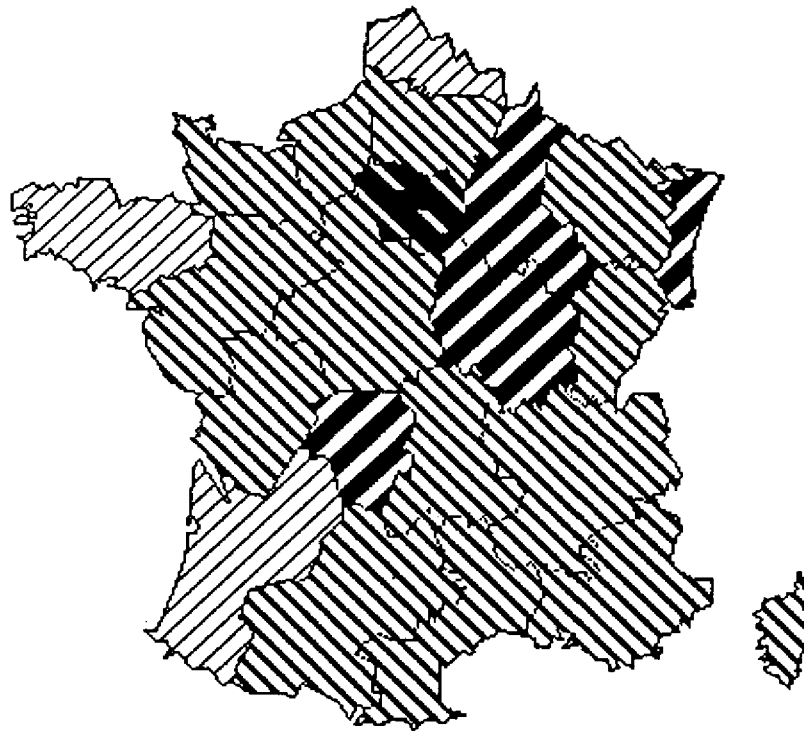
en millions de F constants 1986

Régions	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986
Alsace	163,5	124,7	131,8	126,0	127,7	131,2	184,3	167,9	170,7	164,3	136,9
Aquitaine	108,8	98,0	129,4	113,7	105,5	93,9	152,1	153,1	145,7	150,8	127,9
Auvergne	39,9	38,1	50,4	40,9	40,7	52,7	78,9	79,5	85,1	79,8	70,6
Bourgogne	82,2	73,0	82,0	80,9	88,3	81,4	136,7	134,0	133,7	128,5	120,9
Bretagne	82,7	85,5	94,3	82,7	78,6	73,4	139,2	133,2	120,4	108,8	102,5
Centre	91,7	80,6	90,2	86,2	97,7	103,9	139,4	133,6	139,7	137,4	132,1
Champagne-Ardenne	70,6	73,0	75,5	71,1	76,2	85,0	130,6	114,0	113,2	110,3	117,8
Corse	18,5	20,7	20,4	20,3	17,2	16,3	22,5	26,7	24,8	29,7	13,7
Franche-Comté	38,9	42,5	48,4	43,7	58,5	43,9	81,6	77,7	79,5	76,3	71,0
Ile-de-France	835,7	641,8	756,2	621,3	658,6	712,1	906,7	905,5	973,8	891,7	823,8
Languedoc-Roussillon	76,6	81,3	88,6	61,9	65,7	62,8	115,1	110,2	124,2	103,3	111,7
Limousin	38,4	41,4	44,1	39,1	43,9	44,4	62,0	64,7	68,6	63,8	55,7
Lorraine	77,9	86,2	91,2	83,6	94,3	85,3	129,1	117,6	113,5	121,5	116,8
Midi-Pyrénées	114,1	100,0	104,9	92,8	102,0	103,5	154,2	155,6	146,4	152,6	144,4
Nord-Pas-de-Calais	100,7	110,0	88,2	77,0	81,0	84,1	179,4	172,4	152,7	149,0	133,0
Basse-Normandie	50,4	50,3	64,3	60,6	60,1	63,8	99,9	98,6	102,0	106,9	99,5
Haute-Normandie	120,7	101,8	111,8	104,4	88,8	100,5	134,0	133,4	135,5	116,7	98,4
Pays-de-la-Loire	111,7	103,8	115,9	79,2	76,0	89,3	169,1	171,0	156,8	156,3	154,6
Picardie	95,9	70,2	92,9	72,2	83,8	93,2	123,7	120,3	118,3	117,9	101,8
Poitou-Charentes	67,6	73,0	65,9	57,7	80,2	75,3	116,8	109,7	117,8	116,7	111,3
Provence-Côte-d'Azur	177,9	165,2	187,8	161,0	173,4	185,3	310,7	291,8	309,2	309,7	270,6
Rhône-Alpes	327,7	215,8	249,8	181,8	173,1	183,5	327,3	344,5	333,2	326,5	319,2
Paris	2 071,5	2 227,9	2 084,9	1 876,4	1 979,6	2 011,6	3 158,5	3 747,0	4 810,5	5 019,9	4 925,1

Source : Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication.

source : Conseil de l'Europe, *La Politique culturelle de la France*, documentation française, 1988, p.134

carte des dépenses du ministère de la Culture dans les régions en francs par habitant en 1986



- Paris (2.2263 F/h)
- ▨ Ile de France (104,3 F/h)
- ▩ Entre 75 et 100 F/h (4 régions : de Champagne-Ardennes - 87,5 F - à Limousin - 75,6 F)
- ▧ Entre 50 et 75 F/h (14 régions : de Basse-Normandie - 73,7 F - à Lorraine - 50,4 F)
- ▦ Moins de 50 F (3 régions : de l'Aquitaine - 48,2 F - à Nord-Pas de Calais - 33,8 F)

source : Conseil de l'Europe, *La Politique culturelle de la France*, documentation française, 1988, p.137

dépenses du ministère de la Culture dans les régions de 1976 à 1986

en F constants 1986 par habitant

Régions	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986
Alsace	107,9	82,2	86,9	83,1	84,2	86,4	117,7	107,2	109,0	105,0	87,4
Aquitaine	42,5	38,5	50,8	44,6	41,4	36,8	57,2	57,6	55,0	56,8	48,2
Auvergne	29,9	28,7	38,0	30,8	30,6	39,5	59,2	59,6	63,9	59,8	53,0
Bourgogne	52,2	46,5	52,2	51,6	56,3	51,9	85,7	83,9	83,7	80,4	75,7
Bretagne	31,8	33,0	36,3	31,9	30,3	28,3	51,4	49,1	44,4	40,2	37,9
Centre	42,5	37,4	41,8	40,0	45,4	48,2	70,3	58,9	61,7	60,7	58,3
Champagne-Ardenne	52,7	54,8	56,5	53,2	57,1	63,5	96,9	84,6	84,2	82,0	87,5
Corse	63,9	71,7	70,2	70,0	59,5	56,2	98,0	111,7	103,1	123,7	57,1
Franche-Comté	36,7	40,3	45,5	41,1	55,3	41,5	75,3	71,7	73,3	70,3	65,5
Ile-de-France	110,1	84,6	99,8	82,0	84,7	94,0	114,9	114,6	123,4	112,9	104,3
Languedoc-Roussillon	42,8	45,4	49,6	34,6	36,7	35,1	59,7	57,2	64,5	53,6	58,0
Limousin	52,0	56,1	59,6	52,9	59,7	60,1	84,2	87,6	93,1	86,5	75,6
Lorraine	33,3	37,0	39,2	35,9	40,6	36,6	55,5	51,2	48,9	42,1	50,4
Midi-Pyrénées	50,3	44,1	46,1	40,9	44,9	45,6	66,4	66,9	63,0	64,7	62,1
Nord-Pas-de-Calais	25,8	28,1	22,5	19,7	20,6	21,5	45,7	46,2	38,8	37,9	33,8
Basse-Normandie	38,4	38,5	49,2	46,4	45,9	48,8	73,9	73,1	75,5	79,1	73,7
Haute-Normandie	75,6	63,7	70,0	65,4	55,6	63,0	81,0	80,6	81,9	70,6	59,5
Pays-de-la-Loire	40,3	37,6	41,8	28,6	27,6	32,2	57,7	58,4	53,5	53,3	52,8
Picardie	56,9	41,9	55,3	43,1	50,0	55,5	71,1	69,1	68,1	67,7	58,5
Poitou-Charentes	44,2	47,9	43,3	37,8	52,6	49,2	74,4	70,0	75,2	74,5	71,0
Provence-Côte-d'Azur	48,6	45,0	51,0	43,8	47,2	50,4	78,4	73,5	78,0	78,2	68,3
Rhône-Alpes	68,5	45,2	52,2	37,9	36,2	38,4	65,2	68,6	66,4	65,1	63,7
Paris	899,8	968,7	906,6	814,2	861,3	874,6	1 451,4	1 721,8	2 210,6	2 306,6	2 263,4

Source : Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication.

source : Conseil de l'Europe, *La Politique culturelle de la France*, documentation française, 1988, p.136

8. les dépenses culturelles des collectivités territoriales

- évolution des dépenses culturelles des collectivités territoriales
- évolution de la part de la culture dans le budget général des collectivités territoriales
- grands axes des interventions des collectivités territoriales dans le domaine culturel en 1993
- dépenses culturelles des collectivités
- évolution des dépenses culturelles des régions en 1990
- les dépenses culturelles des régions en 1990
- part des différents domaines dans les dépenses culturelles des régions en 1990
- répartition des principaux types d'intervention dans les dépenses culturelles des régions en 1990
- dépenses culturelles des régions en 1993
- le budget culturel d'une région en 1991
- part culturelle dans les dépenses départementales en %
- évolution des dépenses culturelles des départements en francs constants 1990 par habitant
- part des différents domaines dans les dépenses culturelles des départements en 1990
- dépenses culturelles des départements en 1993
- évolution des dépenses culturelles des grandes villes de 1978 à 1990
- évolution des dépenses culturelles des grandes villes par habitant de 1978 à 1990
- part de la culture dans le budget général des grandes villes de 1978 à 1990

8. les dépenses culturelles des collectivités territoriales

d'investissement

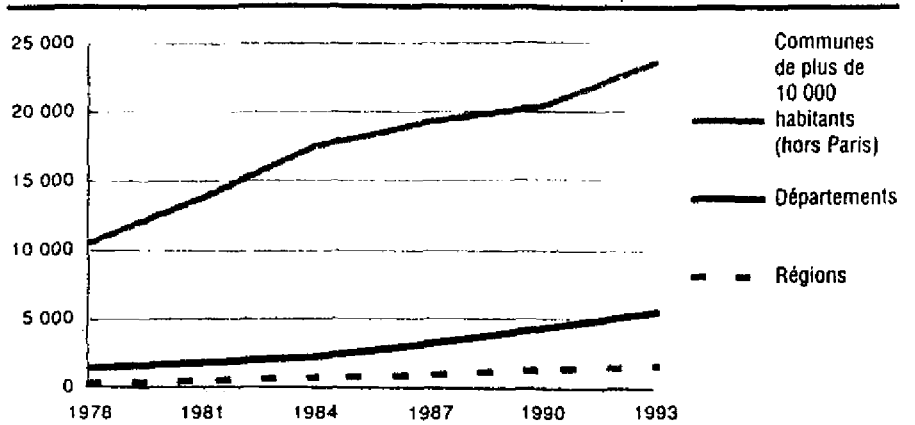
suite

- évolution des principales dépenses culturelles de fonctionnement des grandes villes par habitant de 1981 à 1990
- dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants
- répartition en % des dépenses culturelles totales des villes entre les principaux domaines
- dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1987 et 1990
- dépenses culturelles des communes en 1990 d'après leur taille démographique
- dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1990
- les dépenses culturelles des communes d'après leur taille démographique
- les dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants
- part respective de chaque type de ville dans les dépenses culturelles
- répartition de la dépense culturelle en 1990 entre les types de villes de plus de 10.000 habitants
- dépenses de fonctionnement des communes en 1990 : répartition par domaines
- poids relatif des trois catégories de villes dans le financement des grands postes en 1990
- répartition par domaines des dépenses culturelles totales de chaque type de ville
- le budget culturel d'une métropole

es partenaires de la création théâtrale : approche réflexive

évolution des dépenses culturelles des collectivités territoriales

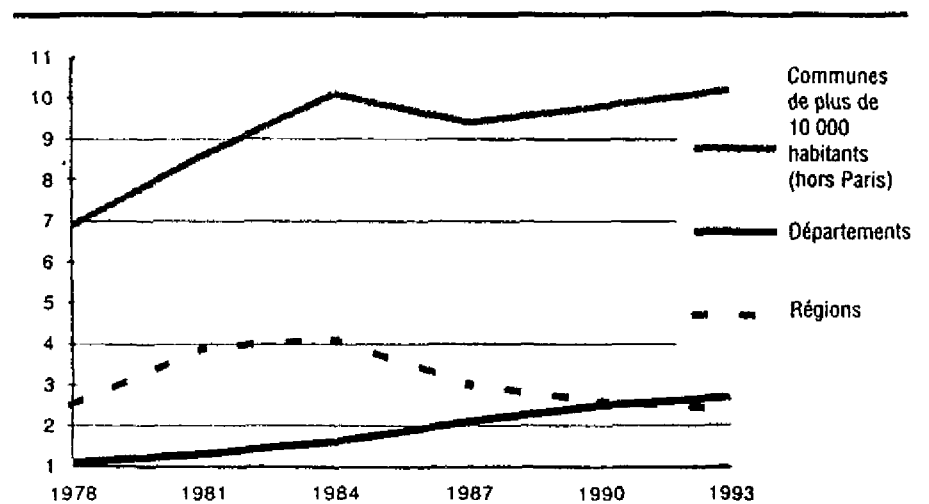
(en millions de francs 1993)



source : "les dépenses culturelles des collectivités territoriales", *Développement culturel*, n°113, juin 1996, p.5

évolution de la part de la culture dans le budget général des collectivités territoriales

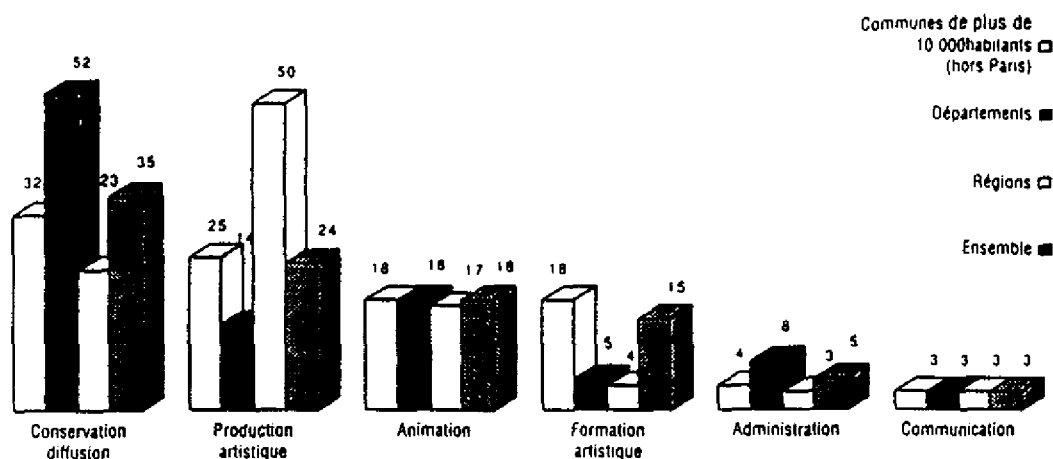
en %



source : "les dépenses culturelles des collectivités territoriales", *Développement culturel*, n°113, juin 1996, p.5

grands axes des interventions des collectivités territoriales dans le domaine culturel en 1993

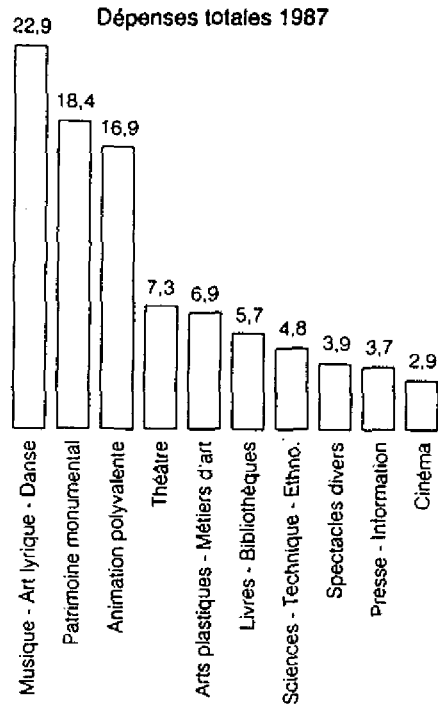
en %



source : "Les Dépenses culturelles des collectivités territoriales en 1993", Développement culturel, n°113, juin 1996, p.3

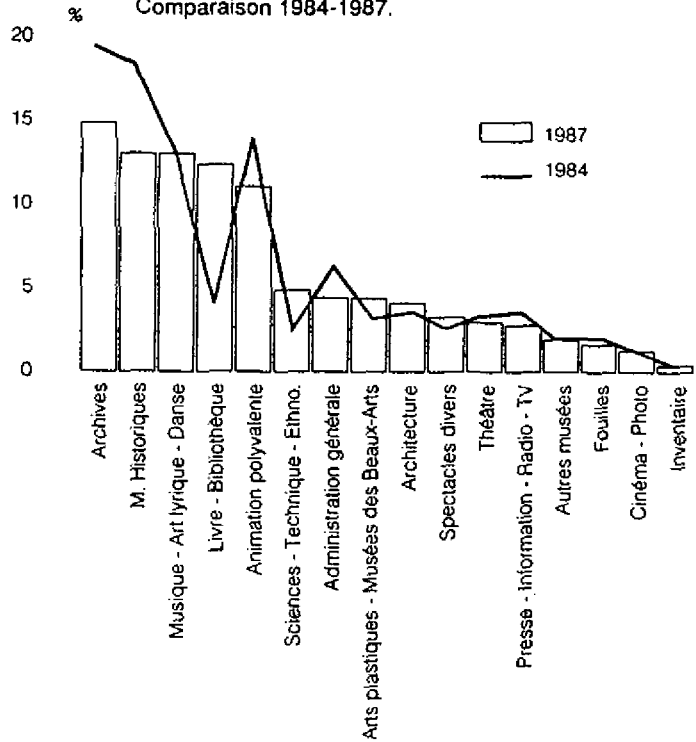
dépenses culturelles des collectivités

Régions



Départements

Répartition en % des dépenses culturelles totales par domaine.
Comparaison 1984-1987.



Source : Bernard Latarjet. *L'aménagement culturel du territoire.*

DATAR / Ministère de la Ville et de l'Aménagement du Territoire / Ministère de la Culture. La Documentation Française, Paris, 1992. p. 106-107.

évolution des dépenses culturelles des 22 régions
en francs constants 1990

	1988	1989	1990
En millions de francs 1990			
- dépenses totales	1099	1186	1165
- dépenses de fonctionnement	542	603	658
- dépenses d'investissement	557	583	507
En francs par habitant (F 1990)			
- dépenses totales	20,2	21,0	20,6
- dépenses de fonctionnement	10,0	10,7	11,6
- dépenses d'investissement	10,3	10,3	9,0
En part du budget général (%)			
- dépenses totales	3,0	2,8	2,4
- dépenses de fonctionnement	2,8	3,4	3,3
- dépenses d'investissement	2,7	2,3	1,8

source : "Les Dépenses culturelles des régions en 1990", Développement culturel, n°96, décembre 1992, p.1

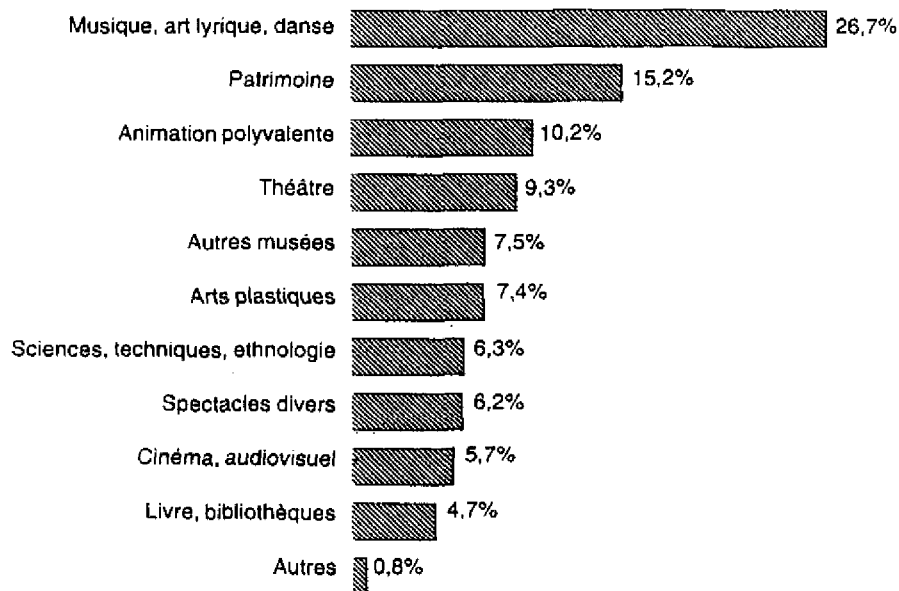
les dépenses culturelles des régions en 1990

	<i>En millions de francs</i>			<i>En part du budget général</i>			<i>En francs par habitant</i>		
	Totales	Fonct.	Invest.	Totales	Fonct.	Invest.	Totales	Fonct.	Invest.
Alsace	55,0	27,6	27,4	5,1	6,7	4,1	33,9	17,0	16,9
Aquitaine	31,8	17,6	14,2	1,6	2,8	1,0	11,4	6,3	5,1
Auvergne	35,9	8,0	27,9	3,6	2,3	4,4	27,2	6,1	21,1
Bourgogne	30,8	14,4	16,4	2,5	3,2	2,1	19,2	8,9	10,2
Bretagne	57,4	34,1	23,3	3,3	4,6	2,3	20,5	12,2	8,3
Centre	36,9	27,9	9,0	1,4	1,9	0,8	15,6	11,8	3,8
Champagne-Ardenne	29,6	18,0	11,6	3,0	5,5	1,8	21,9	13,3	8,6
Corse	26,0	5,9	20,1	3,8	1,9	6,5	104,2	23,8	80,4
Franche-Comté	13,7	8,8	4,9	1,8	3,0	1,1	12,5	8,0	4,5
Ile-de-France	118,0	43,0	75,0	0,9	0,8	0,9	11,1	4,1	7,0
Languedoc-Roussillon	80,2	46,3	33,9	4,6	6,4	3,3	37,9	21,4	16,5
Limousin	23,1	15,5	7,6	4,3	6,5	2,5	31,9	21,5	10,4
Lorraine	32,6	22,0	10,6	2,0	3,5	1,0	14,1	9,5	4,6
Midi-Pyrénées	58,6	38,8	19,8	3,3	5,8	1,8	24,1	15,9	8,2
Nord-Pas-de-Calais	177,8	115,2	62,6	4,2	5,0	3,2	44,9	29,1	15,8
Basse-Normandie	27,3	11,4	15,9	2,9	3,6	2,5	19,7	8,2	11,5
Haute-Normandie	31,8	21,4	10,4	2,2	4,4	1,1	18,3	12,3	6,0
Pays-de-la-Loire	43,5	25,5	18,0	2,2	3,4	1,5	14,2	8,3	5,9
Picardie	26,8	21,0	5,8	1,6	4,4	0,5	14,8	11,6	3,2
Poitou-Charentes	33,3	23,1	10,2	2,6	4,7	1,3	20,9	14,5	6,4
Provence-Alpes-Côte d'Azur	92,9	65,1	27,8	3,5	5,8	1,8	21,8	15,3	6,5
Rhône-Alpes	102,1	48,1	54,1	3,2	4,2	2,6	19,1	9,0	10,1
Ensemble	1165,2	657,8	507,4	2,4	3,3	1,8	20,6	11,6	9,0

Fonct. = Fonctionnement Invest. = Investissement

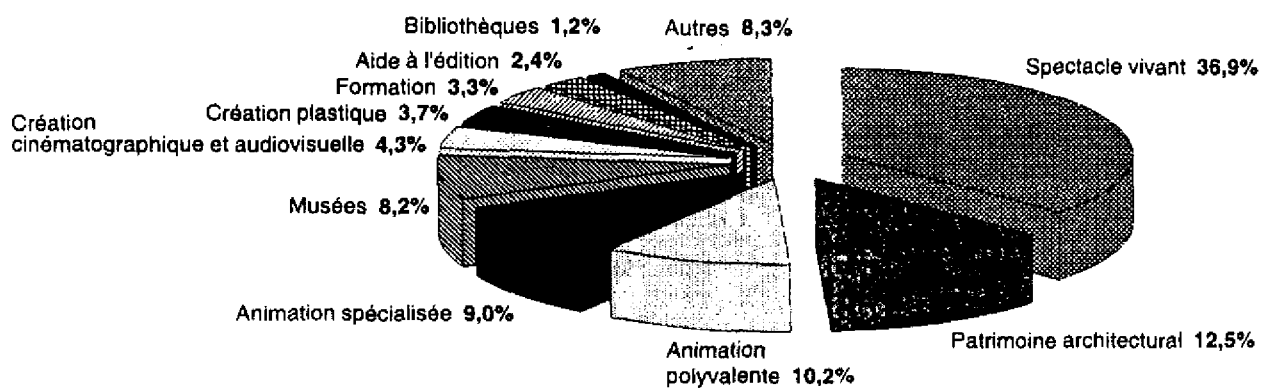
source : "Les Dépenses culturelles des régions en 1990", Développement culturel, n°96, décembre 1992, p.2

part des différents domaines dans les dépenses culturelles des régions en 1990



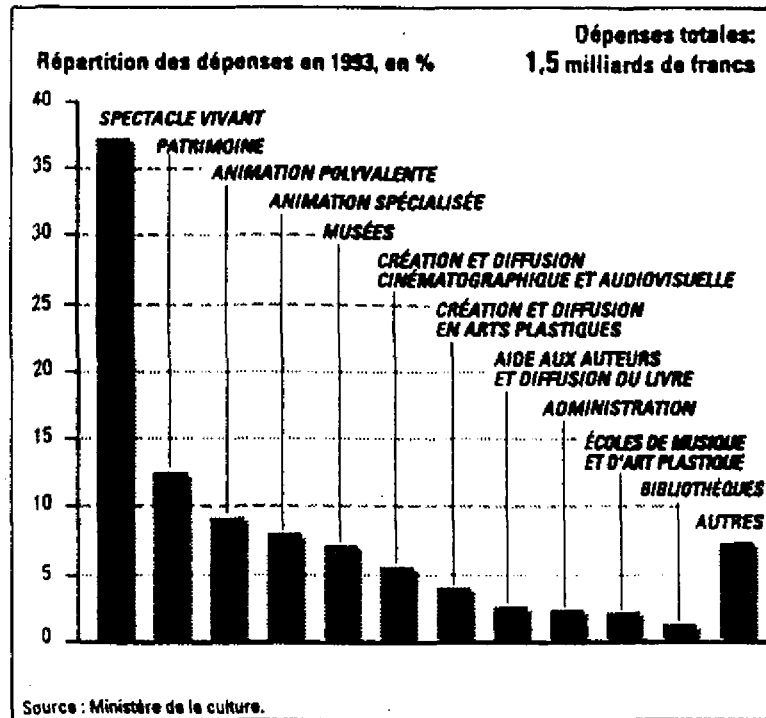
source : "Les Dépenses culturelles des régions en 1990", *Développement culturel*, n°96, décembre 1992, p.3

répartition des principaux types d'intervention dans les dépenses culturelles des régions en 1990



source : "Les Dépenses culturelles des régions en 1990", *Développement culturel*, n°96, décembre 1992, p.4

dépenses culturelles des régions en 1993



source : Jean-Michel Dijan, *La Politique culturelle*, Le Monde éditions & Marabout, 1996, p.108

le budget culturel d'une région en 1991

Budget culturel de la région Nord-Pas-de-Calais (Répartition des crédits 1991 par programme)

Lignes	Fonctionnement	Investissement	Total
02.01 Théâtre	21 723 000 F		21 723 000 F
02.02 Centres culturels	11 231 000 F		11 231 000 F
02.03 Lieux de création		6 099 295 F	6 099 295 F
02.05 Musées	4 024 977 F	14 000 000 F	18 024 977 F
02.06 Animation culturelle	4 965 000 F		4 965 000 F
02.07 Musique et danse	55 742 500 F	750 000 F	56 492 500 F
02.11 Festivals	8 877 000 F		8 877 000 F
02.12 CSTI	8 665 000 F	17 553 833 F	26 218 833 F
02.14 Patrimoine	2 536 000 F	5 124 705 F	7 660 705 F
10.02 Communication	7 097 690 F	5 000 000 F	12 097 690 F
Total	124 862 167 F	48 527 833 F	173 390 000 F

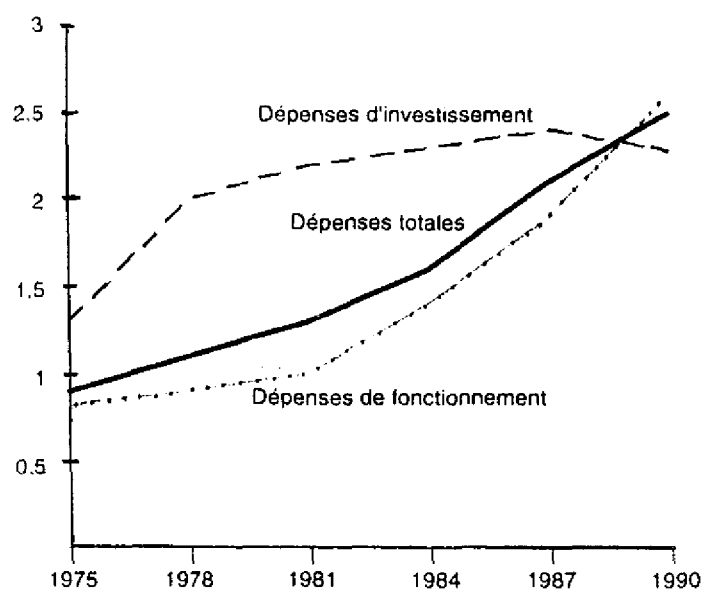
Le pourcentage du budget culturel dans le budget global du Conseil Régional en 1991 est de 6,25 %.

Le montant d'investissement culturel par habitant en 1991 s'élève à 43,63 F.

Source : Tableau repris dans Bernard Latarjet, *L'aménagement culturel du territoire*, op. cit., p. 111.

source : "Culture et société", *Cahiers français*, n°260, mars-avril 1993, documentation française, p.71

part culturelle dans les dépenses départementales en %



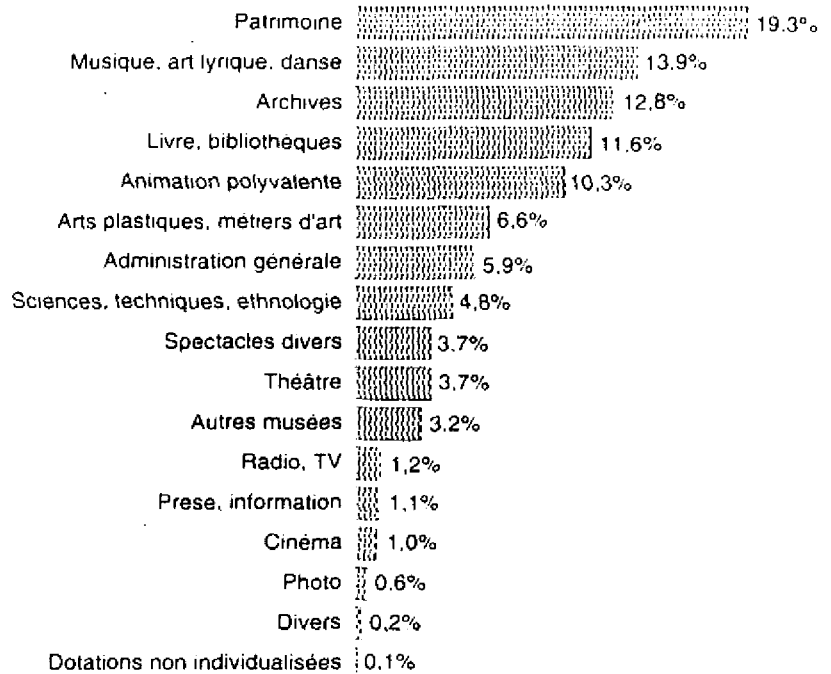
source : "Les départements : quatre milliards pour la culture", *Développement culturel*, n°95, novembre 1992, p.2

évolution des dépenses culturelles des départements en francs constants 1990 par habitant

	1975	1978	1981	1984	1987	1990
Dépenses totales	17.6	25.0	30.7	38.4	57.0	74.9
Dépenses de fonctionnement	10.9	14.8	18.2	24.4	35.3	48.7
Dépenses d'investissement	6.7	10.2	12.5	14.0	21.7	26.1

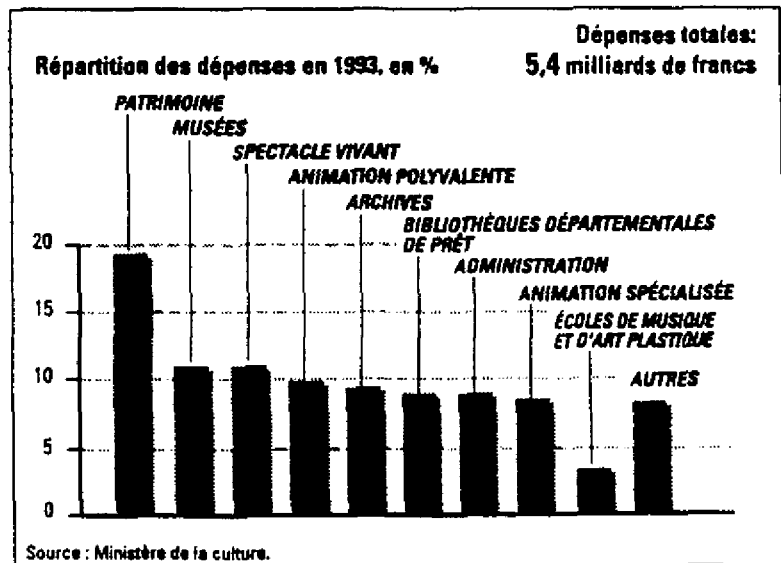
source : "Les départements : quatre milliards pour la culture", *Développement culturel*, n°95, novembre 1992, p.1

part des différents domaines dans les dépenses culturelles des départements en 1990



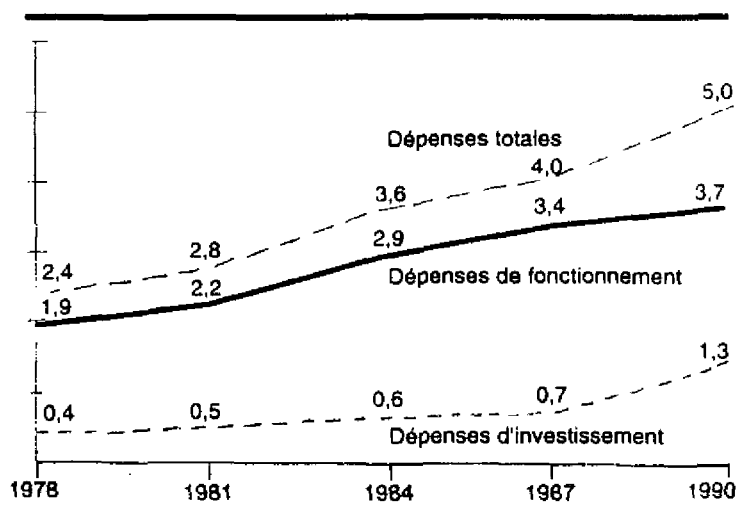
source : "Les départements : quatre milliards pour la culture", Développement culturel, n°95, novembre 1992, p.3

dépenses culturelles des départements en 1993



source : Jean-Michel Dijan, La Politique culturelle, La Monde éditions & Marabout, 1996, p.108

évolution des dépenses culturelles des grandes villes de 1978 à 1990
en milliards de francs constants 1990



Quinze communes ont dépassé ce seuil dans le recensement de 1990 : Bordeaux, Grenoble, Le Havre, Lille, Lyon, Marseille, Montpellier, Nantes, Nice, Reims, Rennes, Saint-Etienne, Strasbourg, Toulon et Toulouse. La ville de Brest n'appartenant plus à ce panel, il a fallu retrancher ses dépenses de la série 1978-1987, afin d'assurer la comparabilité des chiffres.

Les résultats présentés dans ce document sont un premier état des dépenses culturelles des plus grandes villes (plus de 150 000 habitants, hors Paris). A ce stade de l'enquête, ces chiffres sont en cours de vérification auprès des collectivités enquêtées.

source : "En 1990, les grandes villes ont consacré 14% de leur budget à la culture", *Développement culturel*, n°94, juillet 1992, p.1

évolution des dépenses culturelles des grandes villes par habitant de 1978 à 1990
en francs constants 1990

	1978	1981	1984	1987	1990
Dépenses totales	500	668	868	985	1225
Dépenses de fonctionnement	409	544	707	811	886
Dépenses d'investissement	91	124	161	174	339

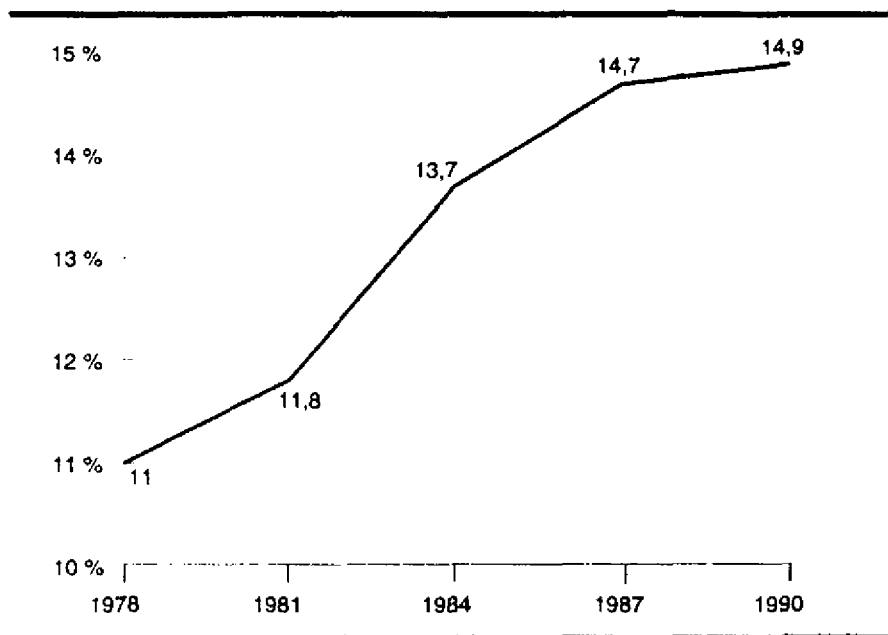
source : "En 1990, les grandes villes ont consacré 14% de leur budget à la culture", *Développement culturel*, n°94, juillet 1992, p.1

part de la culture dans le budget général des grandes villes de 1978 à 1990

en pourcentage

	1978	1981	1984	1987	1990
Budget total	9,6	10,3	11,7	11,3	14,0
Budget de fonctionnement	11,0	11,8	13,7	14,7	14,9
Budget d'investissement	6,1	6,7	7,3	5,5	12,0

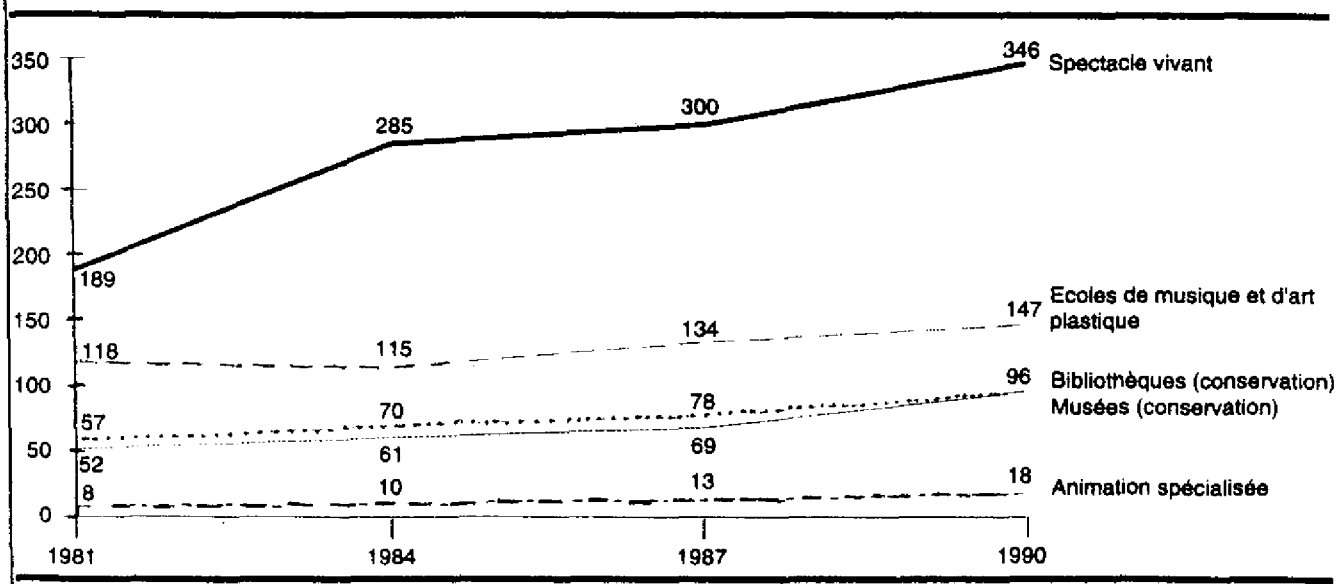
budget de fonctionnement



source : "En 1990, les grandes villes ont consacré 14% de leur budget à la culture", *Développement culturel*, n°94, juillet 1992, p.2

évolution des principales dépenses culturelles de fonctionnement des grandes villes par habitant de 1981 à 1990

en francs constants 1990



source : "En 1990, les grandes villes ont consacré 14% de leur budget à la culture", *Développement culturel*, n°94, juillet 1992, p.3

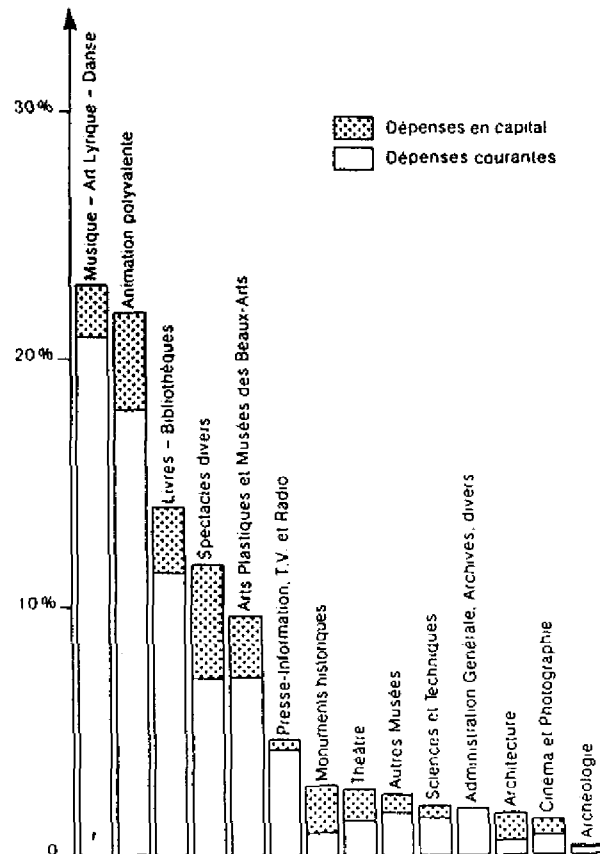
dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants

	1978	1981	1984	1987
Dépenses culturelles totales				
- en millions de francs 1987	9 434,8	12 403,1	15 776,4	17 477
- en % des dépenses totales	6,5	6,5	9,6	9,0
- en francs par habitant 1987	337,5	432,5	549,7	628,0
Dépenses culturelles courantes				
- en millions de francs 1987	7 489,4	9 220,1	12 243,8	13 830,8
- en % des dépenses totales	7,2	8,4	10,0	10,6
- en francs par habitant 1987	268,0	321,4	426,7	497,0
Dépenses culturelles en capital				
- en millions de francs 1987	1 945,4	3 183,1	3 532,6	3 646,7
- en % des dépenses totales	4,7	7,3	8,2	5,6
- en francs par habitant 1987	69,4	111,1	123,1	131,0

Source : ministère de la Culture.

source : L'Organisation du spectacle vivant, Conseil Economique et Social, 1992, p.86

répartition en % des dépenses culturelles totales des villes entre les principaux domaines



source : Conseil de l'Europe, La Politique culturelle de la France, documentation française, 1988, p.117

dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants
en 1987 et 1990

(hors Paris)

	1987	1990
En milliards de francs constants 1990		
- Dépenses totales	17,0	18,7
- Dépenses de fonctionnement	13,4	14,3
- Dépenses d'investissement	3,6	4,4
En francs constants 1990 par habitant		
- Dépenses totales	677	732
- Dépenses de fonctionnement	535	560
- Dépenses d'investissement	142	172
En part du budget général		
- Dépenses totales	9,2	9,8
- Dépenses de fonctionnement	11,0	10,9
- Dépenses d'investissement	5,6	7,4

source : "Les Dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1990", Développement culturel, n°97, janvier 1993, p.1

dépenses culturelles des communes en 1990
d'après leur taille démographique

	F / habitant	% du budget
Villes de		
150.000 habitants et plus	1225	14,0
100.000 à 150.000 habitants	878	11,3
80.000 à 100.000 habitants	813	10,3
50.000 à 80.000 habitants	632	9,2
30.000 à 50.000 habitants	707	9,0
20.000 à 30.000 habitants	486	7,8
10.000 à 20.000 habitants	556	7,7
Ensemble des villes	732	9,8

source : "Les Dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1990", Développement culturel, n°97, janvier 1993, p.2

dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1990

	F / habitant	% du budget
Ville- centres	1140	13,0
- de plus de 150.000 habitants	1225	14,0
- de moins de 150.000 habitants	1057	12,1
Villes isolées	607	8,0
Villes de banlieue	503	7,8
Ensemble des villes	732	9,8

source : "Les Dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1990", Développement culturel, n°97, janvier 1993, p.2

les dépenses culturelles des communes d'après leur taille démographique

Nombre d'habitants	Francs par habitant		Part de budget	
	Total	Fonctionnement	Total	Fonctionnement
150 000 et plus	1 252,9	1 012,2	13,3	15,5
de 100 000 à 149 000	1 331,6	927,3	14,5	15,1
de 80 000 à 99 999	1 104,6	920,9	11,0	13,0
de 50 000 à 79 999	911,0	623,4	8,6	8,5
de 30 000 à 49 999	935,0	645,7	9,9	9,9
de 20 000 à 29 999	588,2	455,0	7,8	8,4
de 10 000 à 19 999	733,2	524,4	8,7	9,0

source : "Institutions et vie culturelles", Les Noticas, documentation française, 1996, p.32

les dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants

NB : Les villes-centres sont les communes dont l'agglomération extra-muros est supérieure à 20.000 habitants. Les villes isolées ont une agglomération extra-muros plus petite. Les villes périphériques appartiennent aux agglomérations des deux catégories précédentes.

Nombre d'habitants	Francs par habitant	% du budget
Villes-centres	1 222,4	12,4
- plus de 150 000	1 252,9	13,3
- 100 000 à 149 999	1 295,6	14,5
- 80 000 à 99 999	1 728,4	17,0
- 10 000 à 79 999	1 041,7	9,1
Villes isolées	933,0	10,3
- 100 000 à 149 999	1 700,4	15,8
- 10 000 à 79 999	878,5	9,8
Villes périphériques	714,5	8,5
- 100 000 à 149 999	1 005,3	11,8
- 80 000 à 99 999	916,1	11,1
- 10 000 à 79 999	691,8	8,3
Ensemble des villes	682,7	10,9

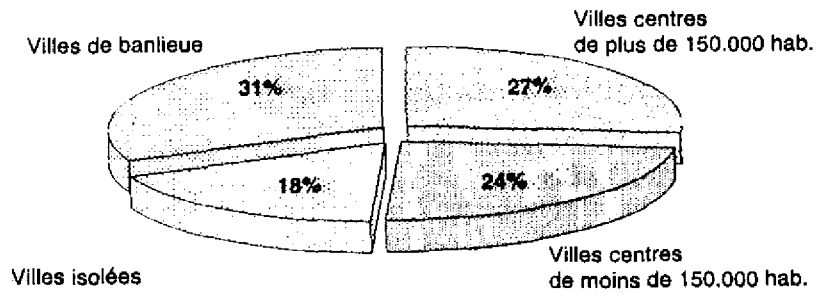
source : "Institutions et vie culturelles", Les Noticas, documentation française, 1996, p.32

part respective de chaque type de ville dans les dépenses culturelles (en %)

	1978	1981	1984
Dépenses totales	100,0	100,0	100,0
Villes centres	47,9	45,3	43,7
Villes isolées	22,8	25,8	27,3
Villes périphériques	29,3	28,9	29,0
Dépenses courantes	100,0	100,0	100,0
Villes centres	46,9	45,4	45,1
Villes isolées	23,9	24,3	24,5
Villes périphériques	29,2	30,3	30,4
Dépenses en capital	100,0	100,0	100,0
Villes centres	51,7	45,3	38,2
Villes isolées	18,3	30,2	37,8
Villes périphériques	30,0	24,5	24,0

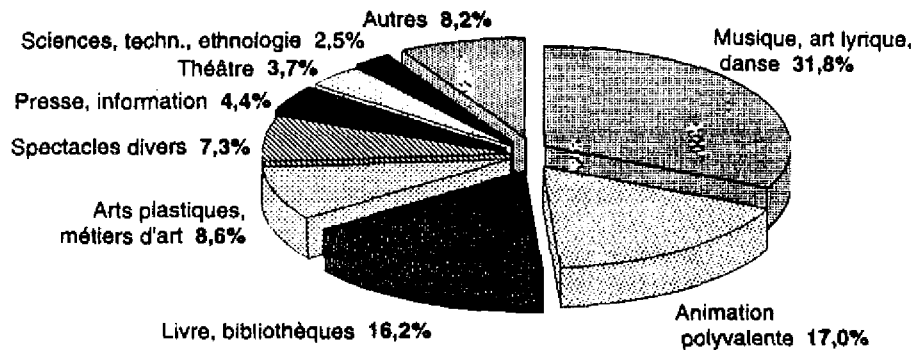
source : Conseil de l'Europe, La Politique culturelle de la France, documentation française, 1988, p.116

répartition de la dépense culturelle en 1990 entre les types de villes de plus de 10.000 habitants



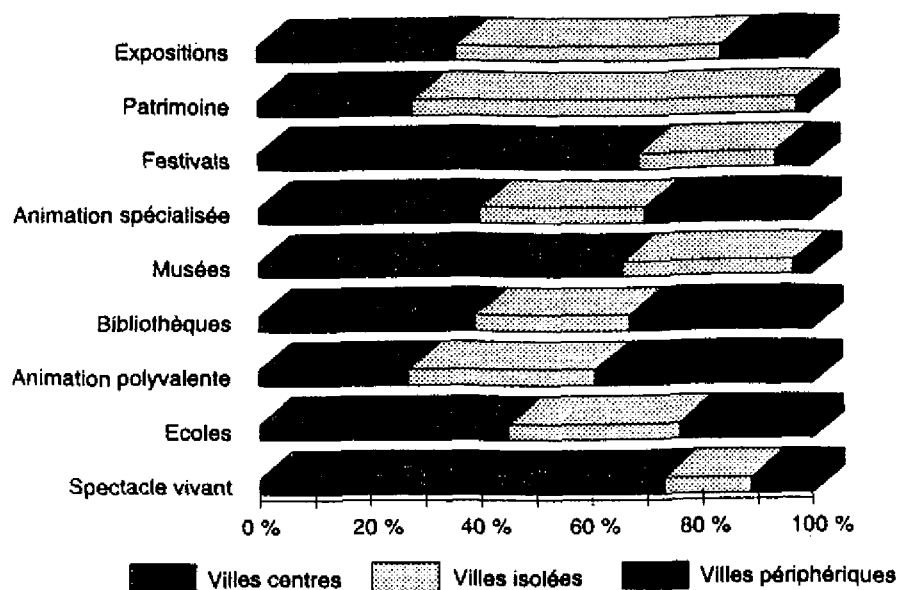
source : "Les Dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1990", Développement culturel, n°97, janvier 1993, p.2

dépenses de fonctionnement des communes en 1990 : répartition par domaines



source : "Les Dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1990", Développement culturel, n°97, janvier 1993, p.3

poids relatif des trois catégories de villes dans le financement des grands postes en 1990



source : "Les Dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1990", Développement culturel, n°97, janvier 1993, p.3

répartition par domaines des dépenses culturelles totales de chaque type de ville

35 600 communes de moins de 10 000 hb : 4,8 milliards en 1987
 800 villes de plus de 10 000 hb : 16,2 milliards en 1987 = 10 % dépenses totales
 hors Paris : 8,8 milliards en 1979 - 633 F/hb, dont :

Musique, art lyrique, danse	27 %
Animation polyvalente	20 %
Lecture, bibliothèque	15 %
Arts plastiques	9 %

En 1990, les départements (1) ont dépensé 4,1 milliards de francs (2) pour la culture, ce qui représente 2,5 % de leurs dépenses totales et signifie un effort de 75 francs par habitant.

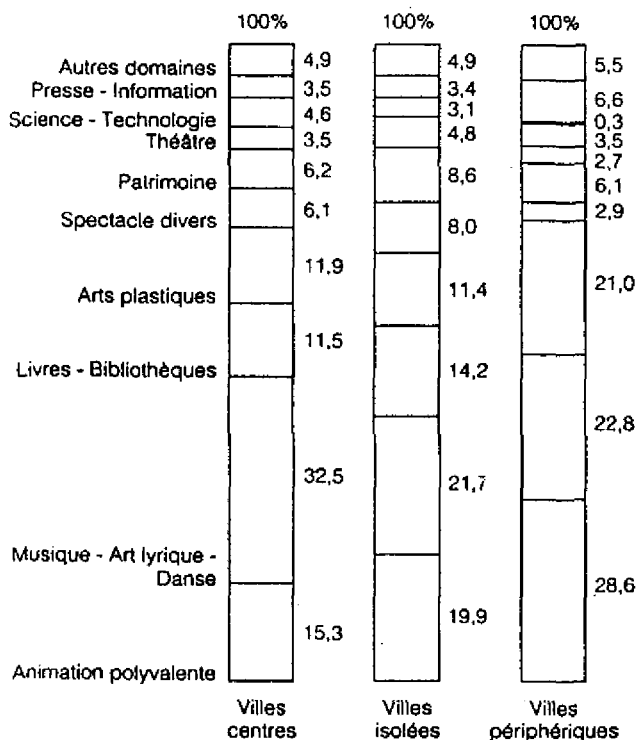
Ce résultat fait suite à une hausse continue des dépenses culturelles des conseils généraux : **elles ont plus que quadruplé en francs constants depuis 1975.**

L'accroissement moyen des dépenses culturelles totales des départements a approché le taux de 11 % par an pendant 15 ans. (*)

(*) Source : *Bulletin*, n° 95 du Département des études et de la prospective, Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture, novembre 1992.

(1) Hors Paris et DOM.

(2) Hors frais financiers.



Source des graphiques : Bernard Latarjet, *L'aménagement culturel du territoire*, op. cit., p. 105.

le budget culturel d'une métropole

Budget culturel de la Ville de Toulouse (budget primitif 1991)

Opérations	A = Investissement	B = Fonctionnement		Total A + B	
		Dépenses directes	Dépenses indirectes (a)		Total B
Conservatoire national de région	4 649 000	6 012 400	33 401 073	39 413 473	44 062 473
École des Beaux-Arts	1 634 024	2 946 800	20 571 261	23 518 061	25 152 085
Bibliothèques	4 009 000	4 467 660	46 728 031	51 195 691	55 204 691
Archives	36 770	88 570	3 397 958	3 486 528	3 523 298
Musées	5 190 380	6 009 040	41 423 584	47 432 624	52 623 004
Monuments historiques	2 634 668	174 000	8 012 890	8 186 890	10 821 558
Salles de spectacle	146 524	-	-	0	146 524
Théâtre du Capitole	2 146 000	26 249 000	56 538 937	82 787 937	84 933 937
Théâtre Labéda	70 000	-	-	0	70 000
Orchestre du Capitole	533 000	8 018 900	40 370 978	48 389 878	48 922 878
Affaires culturelles : direction	1 084 400 (dont acquisition d'œuvres et objets d'art : 1 054 400)	28 308 000 (dont subventions d'œuvres et objets d'art : 24 402 000)	12 966 360	41 274 360	42 358 760
Animation socio-culturelle : direction	2 668 000 (dont grosses réparations bâtiments : 2 288 000)	6 653 800	46 786 571	53 440 371	56 108 371
Espace Croix-Baragnon	120 000	1 465 000	7 055 833	8 520 833	8 640 833
Centre de l'affiche	22 000	314 750	-	314 750	336 750
Total	24 943 766	90 707 920	317 253 476	407 961 396	432 905 162

(a) notamment : frais de personnel permanent.

Source : Mairie de Toulouse, budget primitif pour l'exercice 1991, repris dans Bernard Latarjet, *L'aménagement culturel du territoire*, op. cit., p. 109.

source : "Culture et société", Cahiers français, n°260, mars-avril 1993, documentation française, p.70

documents

9. art et mécénat

- répartition des opérations de mécénat d'entreprise par disciplines artistiques
- comparaison 1985-1990 des préférences culturelles du mécénat d'entreprise
- domaines d'intervention culturelle du mécénat d'entreprise
- motivation des actions de mécénat selon le secteur d'activité
- motivation des actions de mécénat selon la taille de l'entreprise
- motivations stratégiques selon le secteur d'activité
- nature des retombées selon la taille de l'entreprise
- opinions sur la vie culturelle des entreprises mécènes
- coût global du mécénat pour les entreprises

**répartition des opérations de mécénat d'entreprise par disciplines artistiques
(en pourcentage)**

Disciplines	1991	1990	1989
Musique	32	27,5	25,4
Arts plastiques/Musées	21,7	25	29,2
Théâtre	9,9	7,2	6,5
Audiovisuel/Cinéma	6	5,6	6,25
Patrimoine/Archives	6	9,5	7,3
Photographie	4,7	2,6	2,7
Architecture/Design/Mode	4,7	2,2	3,45
Édition/Littérature	4,4	6,5	4
Actions pluridisciplinaires	4,4	5,1	4,9
Divers	4,1	5,2	6,3
Danse	2,1	3,6	4

(1989 : actions relevant de la commémoration du Bicentenaire : 5,4 %).

Source : ADMICAL (Association pour le développement du mécénat industriel et commercial).

source : "Culture et société", Cahiers français, n°260, mars-avril 1993, documentation française, p.98

comparaison 1985-1990 des préférences culturelles du mécénat d'entreprise

(Q. 1: "Depuis le début de l'année 1990, votre entreprise a-t-elle été amenée à financer des opérations culturelles dans les domaines suivants ... ?")

RÉPARTITION DES DOMAINES CITÉS

Musique et peinture, secteurs traditionnels du mécénat continuent à affirmer leur prédominance depuis 1985, la première passant de 9 à 15 % de citations, la seconde de 11 à 14 %.

	1990	1985
Base : total citations	921	406
	%	%
- Musique	15	9
- Peinture	14	11
- Sculpture	7	8
- Théâtre	7	5
- Photo	6	7
- Patrimoine architectural	6	4
- Cinéma	4	4
- Collections de musées	4	5
- Edition d'art	4	3
- Opéra	3	4
- Danse	3	4
- Métiers d'art	3	5
- Architecture contemporaine	2	2
- Radio locale	2	2
- Archéologie	2	2
- Graphisme	2	5
- Littérature (scientifique, de fiction, pour enfants ...)	2	2
- Création de mode	2	2
- Vidéo	2	3
- Spectacles de variétés	2	2
- Patrimoine littéraire	2	2
- Bande dessinée	2	2
- Poésie	1	2
- Folklore	1	1
- Archives	1	1
- Marionnettes	1	1
- Cirque	-	1
- Mime	-	1

source : Données sur le mécénat d'entreprise en France, ministère de la culture, DEP, 1992, p.30

domaines d'intervention culturelle du mécénat d'entreprise

(Q. 1 - suite)

SELON LE SECTEUR D'ACTIVITÉ

	Total	Industrie BTP	Commerce Transport	Banque Assurances	Autres services	Secteur public	Sous-total autres services publics et privés
(Base théorique)	(274)	(109)	(38) *	(61)	(55)	(11) *	(66)
% sans réponse	2	2	-	-	-	-	-
Base réelle	272	107	38	61	55	11	66
	%	%	%	%	%	%	%
Musique	47	42	37	61	45	55	47
Peinture	46	50	45	51	42	18	38
Sculpture	21	25	11	11	29	27	29
Théâtre	21	15	13	30	29	27	29
Photo	18	19	13	18	20	9	18
Patrimoine Architectural	18	8	21	33	15	27	17
Cinéma	14	7	13	16	24	18	23
Collections de musée	13	11	16	16	13	9	12
Editions d'art	12	10	11	18	13	-	11
Opéra	11	7	8	20	9	9	9
Danse	11	9	-	16	15	9	14
Métiers d'art	9	8	3	15	9	-	8
Architecture contempor.	8	6	13	5	7	27	11
Radio locale	7	6	3	8	5	27	9
Archéologie	6	5	5	7	2	27	6
Graphisme	6	9	-	3	7	9	8
Création mode	6	6	8	2	11	-	9
Vidéo	6	5	5	3	7	27	11
Spectacles de variétés	6	5	3	5	9	9	9
Patrimoine littéraire	6	3	3	13	7	-	6
Bande dessinée	5	4	5	8	4	-	3
Poésie	4	1	3	7	7	18	9
Littérature scientifique	4	5	3	2	5	-	5
Spectacles folkloriques	4	7	-	7	2	-	2
Archives	3	2	-	5	5	-	5
Littérature de fiction	2	4	3	-	2	-	2
Marionnettes	2	2	-	5	2	-	2
Cirque	1	1	-	2	4	-	3
Mime	-	-	-	-	-	-	-

* Attention bases faibles

source : Données sur le mécénat d'entreprise en France, ministère de la culture, DEP, 1992, p.35

motivation des actions de mécénat selon le secteur d'activité

(Q. 16: "Parmi ces motivations qui peuvent inspirer les actions dans le domaine culturel, quelle est la plus importante pour votre entreprise ? Et en deuxième, et en troisième ?")

Les motivations liées à la notoriété de l'entreprise prédominent : le mécénat apparaît principalement comme un moyen de se faire connaître, de communiquer sur l'entreprise.

Les motivations plus axées sur la responsabilité sociale de l'entreprise apparaissent en 3ème position.

	Total	Industrie BTP	Commerce Transport	Banque Assurances	Autres services	Secteur public	Sous-total autres services publics et privés
(Base théorique)	(274)	(109)	(38) *	(61)	(55)	(11) *	(66)
% sans réponse	3	2	-	-	1	-	-
Base réelle	271	107	38	61	54	11	66
	%	%	%	%	%	%	%
Une occasion de renommée, bénéfique à l'image de l'entreprise	83	86	89	84	72	80	73
Un nouveau mode de communication, complétant les médias traditionnels	71	75	68	69	67	70	67
Une recherche d'intégration à son environnement social	54	53	50	57	48	80	53
Une occasion de créer une dynamique au sein du personnel	49	54	37	43	48	70	52
Un acte normal de civisme, sans contrepartie	37	34	37	30	50	50	50
Une recherche d'intégration à un marché	31	32	21	33	37	30	36
Autres	7	4	8	7	11	10	11

* Attention bases faibles

source : Données sur le mécénat d'entreprise en France, ministère de la Culture-DEP, 1992, p.89

motivation des actions de mécénat selon la taille de l'entreprise

(Q. 16 - suite)

Les P.M.E. associent plus facilement le mécénat à un "acte normal de civisme, sans contrepartie" plutôt qu'à "une recherche d'intégration à leur environnement social".

	Total	plus de 500 salaries	moins de 500 salaries
(Base théorique)	(274)	(130)	(135)
% sans réponse	3	1	2
Base réelle	271	129	133
	%	%	%
Une occasion de renommée, bénéfique à l'image de l'entreprise	83	82	83
Un nouveau mode de communication, complétant les médias traditionnels	71	64	78
Une recherche d'intégration a son environnement social	54	60	45
Une occasion de créer une dynamique au sein du personnel	49	50	47
Un acte normal de civisme, sans contrepartie	37	30	43
Une recherche d'intégration à un marché	31	27	35
Autres	7	9	5

source : Données sur le mécénat d'entreprise en France, ministère de la Culture-DEP, 1992, p.90

motivations stratégiques selon le secteur d'activité

(Q. 22 - suite)

Sous total "intéressant"

	Total	Industrie BTP	Commerce Transport	Banque Assurances	Autres services	Secteur public	Sous-total autres services publics et privés
(Base théorique)	(274)	(109)	(38) *	(61)	(55)	(11) *	(66)
% sans réponse	7	6	-	13	7	9	8
Base réelle	256	102	38	53	51	10	61
	%	%	%	%	%	%	%
Accroître la notoriété de l'entreprise	87	86	90	91	87	60	83
Améliorer, modifier, transformer son image	83	81	79	92	80	80	81
Affirmer son enracinement local	79	76	76	87	73	80	74
Créer des liens affectifs avec le public	76	71	76	74	86	70	83
Promouvoir une culture d'entreprise	73	78	76	66	67	80	69
Affirmer la responsabilité sociale de l'entreprise	71	67	76	79	74	50	69
Renforcer les liens avec ses clients et ses fournisseurs habituels	68	64	66	79	75	40	68
Mieux faire connaître les activités de l'entreprise	59	70	55	44	60	40	56
Créer une plus grande cohésion du personnel	54	55	56	49	57	44	55
Attirer de nouvelles clientèles	50	45	66	56	50	10	43
Faciliter le recrutement du personnel	17	22	21	9	12	-	11

* Attention base faible

source : Données sur le mécénat d'entreprise en France, ministère de la Culture-DEP, 1992, p.96

nature des retombées selon la taille de l'entreprise

(Q. 19 : "Quelles ont été les retombées de votre expérience dans le domaine culturel ?")

	Total	plus de 500 salaires	moins de 500 salaires
(Base théorique)	(274)	(130)	(135)
% ont cité un élément	79	81	79
Base réelle	216	105	107
	%	%	%
Impact sur l'image, la marque	26	23	27
Faire connaître la société sur un autre plan que commercial (presse, média, RP)	21	28	16
Renommée, notoriété	18	16	20
Motivation, mobilisation interne, cohésion interne sensibilisation du personnel	16	22	12
Retombées commerciales, économiques, financières, ventes	8	6	9
Relations publiques, fidélisation du public	6	8	4
Relations au niveau local (avec la commune, la région)	5	5	6
Relations avec les clients actuels	5	7	4
Soutien par l'entreprise du milieu culturel	5	7	4
Standing, prestige, milieux en pointe, rencontre de personnalités	5	6	4
Relations avec les nouveaux clients	4	4	4
Meilleure connaissance de la société, intégration dans d'autres domaines	4	5	3
Associations positives entreprises/monde de la culture	4	5	3
Difficile à évaluer, variables selon projets	1	2	1

source : Données sur le mécénat d'entreprise en France, ministère de la Culture-DEP, 1992, p.100

opinions sur la vie culturelle des entreprises mécènes

(Q. 21 : "Opinions par rapport au mécénat et à la vie culturelle")

	Total
(Base théorique)	(274)
% sans réponse	3
Base réelle	265
	%
<i>La qualité de la vie culturelle d'un pays est l'affaire de tous</i>	
Tout à fait d'accord	69
Plutôt d'accord	29
Sous total d'accord	98
<i>Le mécénat d'entreprise favorise le pluralisme culturel</i>	
Tout à fait d'accord	56
Plutôt d'accord	38
Sous total d'accord	94
<i>Ce qu'on appelle mécénat d'entreprise est un signe de vitalité de la société</i>	
Tout à fait d'accord	52
Plutôt d'accord	38
Sous total d'accord	90
<i>L'état veut garder un contrôle étroit sur la vie culturelle</i>	
Tout à fait d'accord	6
Plutôt d'accord	38
Sous total d'accord	44
<i>L'état veut se défaire sur les entreprises de ses responsabilités culturelles</i>	
Tout à fait d'accord	4
Plutôt d'accord	24
Sous total d'accord	28
<i>La qualité de la vie culturelle n'est pas l'affaire du secteur économique</i>	
Tout à fait d'accord	6
Plutôt d'accord	15
Sous total d'accord	21
<i>La culture est uniquement une affaire individuelle et privée</i>	
Tout à fait d'accord	2
Plutôt d'accord	7
Sous total d'accord	9
<i>La qualité de la vie culturelle est exclusivement la responsabilité de l'Etat</i>	
Tout à fait d'accord	2
Plutôt d'accord	6
Sous total d'accord	8

source : Données sur le mécénat d'entreprise en France, ministère de la Culture-DEP, 1992, p.101-102

coût global du mécénat pour les entreprises

APPROCHE SELON LA TAILLE DES ENTREPRISES MÉCÈNES

Taille de l'entreprise	Montant moyen/ Nombre de réponses	Total par tranches d'effectifs
- Moins de 50 salariés	904.000/21	170.856.000 (sur 189)
- De 50 à 199	238.000/11	38.318.000 (sur 161)
- De 200 à 499	3.250.000/19	523.250.000 (sur 161)
- De 500 à 1999	500.577/26	115.633.000 (sur 231)
- 2000 et plus	3.569.750/20	731.799.000 (sur 205)
- Ensemble	1.668.274/97	1.579.856.000 (sur 947)

SELON LA TAILLE, EN DÉCOMPTANT À PART LES CAS ATYPIQUES

Taille de l'entreprise	Montant moyen/ nombre de réponse	Cas atypiques (+ de 8 millions)		Total après réintégration
		Nbre	Total	
- Moins de 50 salariés	904.000/21	0	-	170.856.000
- De 50 à 199	238.000/11	0	-	38.318.000
- De 200 à 499	1.097.000/18	1	42.000.000	217.556.000
- De 500 à 1999	500.577/26	0	-	115.633.000
- 2000 et plus	1.835.000/17	3	40.200.000	410.870.000
- Ensemble	923.682/93	4	82.200.000	953.233.000

source : Données sur le mécénat d'entreprise en France, ministère de la Culture-DEP, 1992, p.108

10. théâtre et intervention de l'Etat

documents

- évolution des subventions de fonctionnement versées par l'Etat aux grands secteurs institutionnels théâtraux
- budget de la Direction du Théâtre et des Spectacles en 1992
- théâtres nationaux : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997
- théâtres nationaux : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997
- CDN et CDNEJ : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997
- CDN et CDNEJ : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997
- CDR : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997
- CDR : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997
- scènes nationales : évolution des subventions de fonctionnement de la DTS de 1992 à 1997
- scènes nationales : évolution des subventions d'investissement (titre IV) de la DTS de 1993 à 1997
- théâtres missionnés : évolution des subventions de la DTS attribuées au titre du missionnement de 1994 à 1997
- récapitulatif des crédits centraux de la DTS de 1992 à 1994

10. théâtre et intervention de l'Etat

suite

- récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 : A - les compagnies
- récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 : B - festivals et C - lieux
- évolution des aides accordées aux compagnies, festivals et lieux de 1992 à 1996
- récapitulatif des aides globales accordées aux compagnies, festivals et lieux en 1995 et 1996
- *ratios établis à partir des subventions 1994 de la DTS*
- carte administrative de la France
- carte de la population des départements en 1990
- carte de la densité de peuplement des départements en 1990
- le réseau autoroutier français
- le réseau ferroviaire français
- le réseau aérien français
- carte des subventions de la DTS aux CDN, aux scènes nationales et aux compagnies dramatiques en 1992
- carte des compagnies dramatiques aidées par le ministère de la Culture en 1993
- carte de la déconcentration de l'action du ministère de la Culture : les crédits déconcentrés de la DTS en 1993

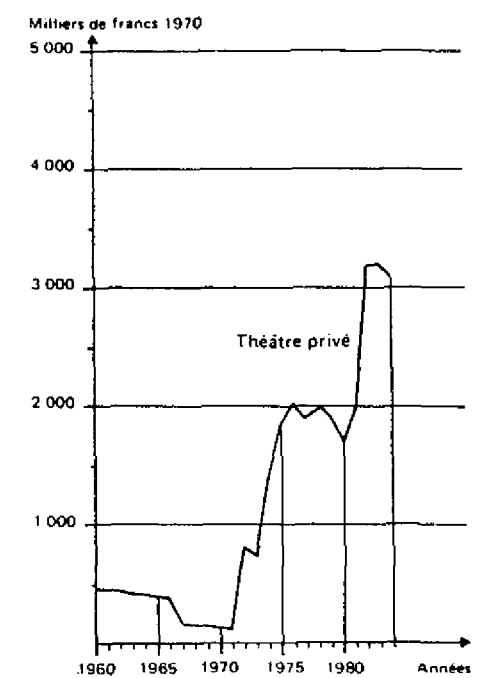
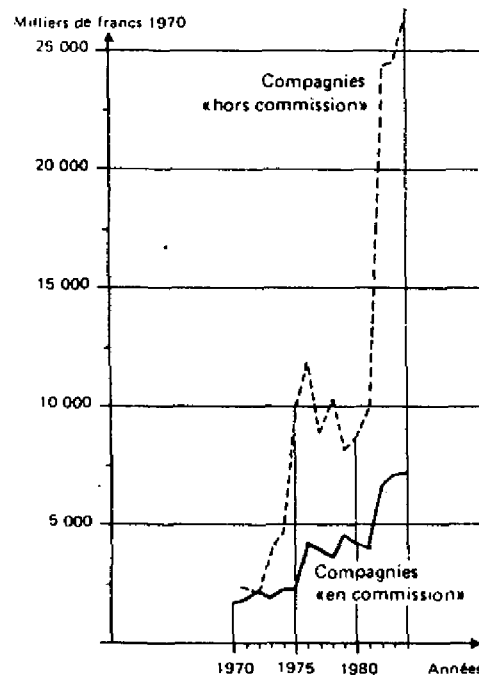
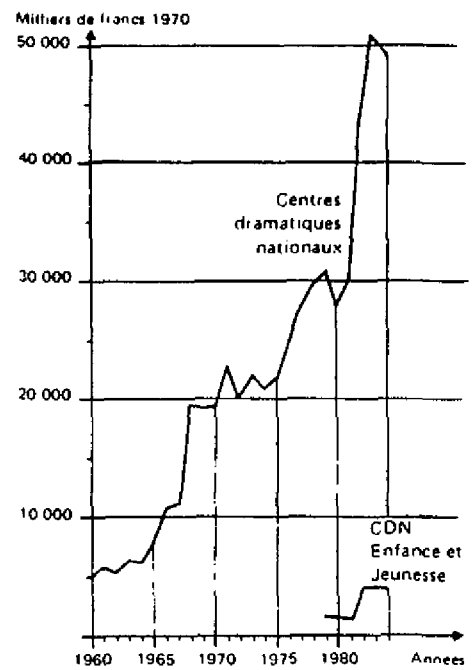
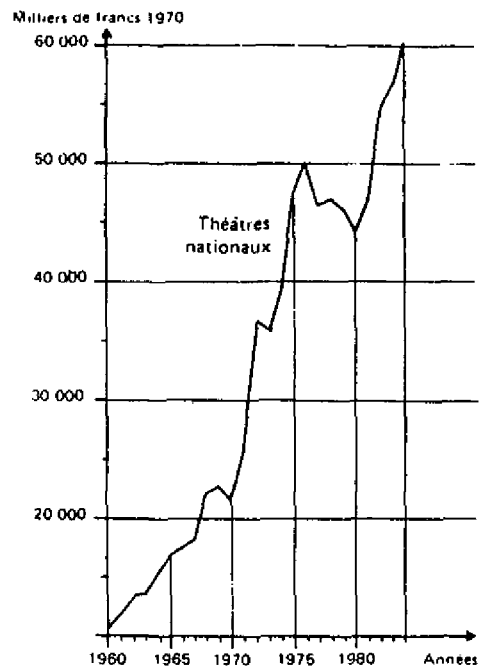
documents
10. théâtre et intervention de l'Etat

suite

- *étude statistique des subventions 1996 de la DTS et des DRAC
avec détail des subventions, cartes de répartition des subventions, ventilation des subventions, comparaisons graphiques et courbes de concentration par département et par région*
- *discours de Philippe Douste-Blazy, ministre de la Culture, du 26 octobre 1995 : présentation de la politique théâtrale*
- *plan en faveur du théâtre de Philippe Douste-Blazy du 26 octobre 1995*
- *conférence de presse de Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication, 25 septembre 1997 : "budget 1998 - culture"*

⊗ *Attention : l'interruption brutale de la page 11/17 du plan en faveur du théâtre de Philippe Douste-Blazy (fiche VI - Le théâtre privé) n'est pas une erreur. Le document a été transmis ainsi par le ministère de la Culture...*

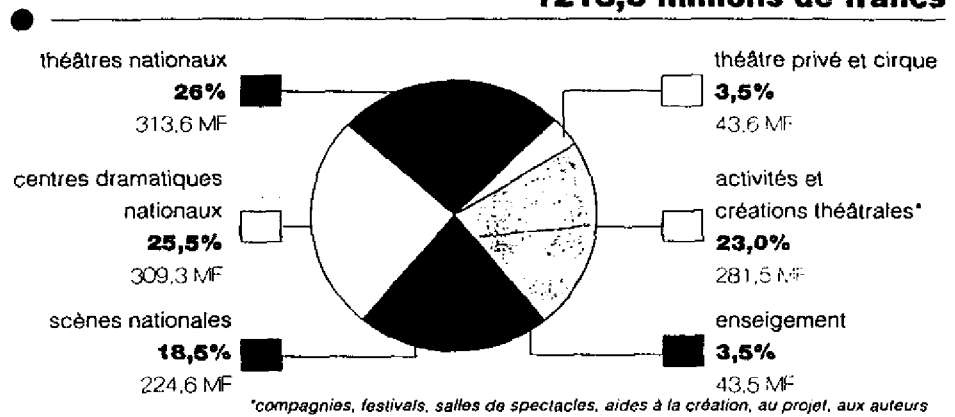
évolution des subventions de fonctionnement
versées par l'Etat aux grands secteurs institutionnels théâtraux



source : Alain Busson, "Le Théâtre en France", Notes et études documentaires, n°4805, mai 1986, documentation française, p.65

**Budget de la Direction du Théâtre et des Spectacles
en 1992**

**fonctionnement interventions
1218,3 millions de francs**



**équipement :
148 millions de francs**

Théâtres nationaux	48 MF
Scènes nationales	55 MF
Salles de théâtre	45 MF

**budget du ministère de la Culture
12,990 milliards de francs**

La part du budget du théâtre dans le budget total du ministère de la Culture est de l'ordre de 10%.
La part du budget du ministère de la Culture dans le budget de l'Etat est de 0.97%.

source : Direction du Théâtre et des Spectacles, *Mode d'emploi de la DTS*, 1992, p.51

(en milliers de francs)

	1993	1994	1995	1996	1997
<i>Comédie Française</i>	118 209	119 929	123 658	127 366	126 866
<i>Caisse de retraite de la Comédie Française</i>	9 286	9 287	12 356	12 424	11 443
TOTAL Comédie Française	127 495	129 216	136 014	139 790	138 309
Théâtre National de l'Odéon	49 988	52 306	51 238	52 012	52 567
Théâtre National de Chaillot	57 170	58 922	60 244	61 359	57 509
Théâtre National de la Colline	32 874	35 376	37 345	38 079	38 929
<i>Théâtre National de Strasbourg</i>	33 626	34 802	40 403	41 075	41 675
<i>Ecole du Théâtre National de Strasbourg</i>	4 973	4 973	4 776	5 085	5 085
TOTAL Théâtre National de Strasbourg	38 599	39 775	45 179	46 160	46 760
TOTAL	306 126	315 595	330 020	337 400	334 074

Ces données regroupent les "crédits de fonctionnement" (Titre III) et les "subventions de fonctionnement" (Titre IV) attribuées en 1996 et 1997.

Crédits d'équipement (TITRE V)

en francs

	1993	1994	1995	1996	1997	TOTAL
Comédie Française	30 800 000	31 000 000	1 021 000	351 000	2 000 000	65 172 000
Théâtre National de l'Odéon	6 400 000	5 763 147	7 502 300	20 000 000	15 000 000	54 665 447
Théâtre National de Chaillot	2 600 000	3 814 000	5 650	2 000 000	0	8 419 650
Théâtre National de la Colline	2 300 000	2 300 000	0	0	1 000 000	5 600 000
Théâtre National de Strasbourg	2 000 000	2 500 000	75 700 000	34 300 000	4 000 000	118 500 000
TOTAL	44 100 000	45 377 147	84 228 950	56 651 000	22 000 000	252 357 097

Subventions d'investissement (TITRE VI)

	1993	1994	1995	1996	1997	TOTAL
Comédie Française	0	0	1 500 000	5 000 000	0	6 500 000
Théâtre National de l'Odéon	0	500 000	3 700 000	3 400 000	1 500 000	9 100 000
Théâtre National de Chaillot	0	0	2 500 000	1 000 000	1 000 000	4 500 000
Théâtre National de la Colline	0	0	500 000	1 000 000	1 850 000	3 350 000
Théâtre National de Strasbourg	0	0	1 500 000	1 600 000	2 150 000	5 250 000
TOTAL	0	500 000	9 700 000	12 000 000	6 500 000	28 700 000

TOTAL crédits d'investissement

	1993	1994	1995	1996	1997	TOTAL
Comédie Française	30 800 000	31 000 000	2 521 000	5 351 000	2 000 000	71 672 000
Théâtre National de l'Odéon	6 400 000	6 263 147	11 202 300	23 400 000	16 500 000	63 765 447
Théâtre National de Chaillot	2 600 000	3 814 000	2 505 650	3 000 000	1 000 000	12 919 650
Théâtre National de la Colline	2 300 000	2 300 000	500 000	1 000 000	2 850 000	8 950 000
Théâtre National de Strasbourg	2 000 000	2 500 000	77 200 000	35 900 000	6 150 000	123 750 000
TOTAL	44 100 000	45 877 147	93 928 950	68 651 000	28 500 000	281 057 097

théâtres nationaux : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997

CDN et CDNEJ : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997

(en milliers de francs)

CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX

	1993	1994	1995	1996	1997 ⁽¹⁾
ANGERS	6 059	6 139	6 139	6 139	5 949
ANNECY/SAVOIE	8 297	8 527	8 527	8 527	9 700
AUBERVILLIERS	7 961	8 821	8 321	8 821	8 063
BESANCON	6 769	6 769	6 769	6 769	7 069
BETHUNE	5 281	5 541	5 541	5 541	5 426
BORDEAUX	4 389	4 500	4 500	6 000	6 000
CAEN	8 269	8 669	8 669	8 669	8 669
Campagnol	6 949	7 249	7 249	7 249	7 449
DIJON	6 466	6 643	6 643	9 543	9 247
GENNEVILLIERS	8 194	8 294	8 294	8 494	8 231
GRENOBLE	6 596	6 596	6 196	6 546	6 343
LILLE/TOURCOING	10 445	10 745	10 745	10 745	10 412
LIMOGES	6 292	6 465	6 465	7 465	7 234
MARSEILLE	16 205	16 205	16 205	18 205	17 815
MONTLUCON	4 222	4 472	4 542	4 742	4 942
MONTPELLIER	8 464	8 714	8 714	8 714	8 444
NANCY	5 725	6 025	6 025	6 125	6 010
NANTERRE	29 096	29 096	31 096	31 096	30 416
NICE	7 105	7 445	7 445	7 445	7 845
ORLEANS	1 000	2 000	3 000	3 500	3 392
PARIS/Tréteaux	7 772	8 145	8 145	8 145	7 893
REIMS	8 364	8 764	8 764	8 764	8 964
RENNES	15 617	16 117	16 117	16 117	15 617
SAINT-DENIS	6 953	7 153	7 453	7 453	7 653
SAINT-ETIENNE	10 124	10 224	10 224	10 224	9 907
TOULOUSE	8 209	8 434	8 934	8 934	8 934
VILLEURBANNE	23 557	23 557	26 557	25 557	22 557
TOTAL	244 380	251 309	257 279	285 529	260 181

CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX POUR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE

	1993	1994	1995	1996	1997 ⁽¹⁾
CAEN/VIRE E.J.	3 006	3 006	3 006	3 156	3 058
LILLE E.J.	2 684	2 684	2 684	2 834	2 746
LYON E.J.	4 096	4 208	4 208	4 208	4 078
MONTREUIL E.J.	3 979	3 979	3 979	4 079	3 953
SARTROUVILLE E.J.	2 290	2 440	2 440	2 590	2 590
STRASBOURG E.J.	2 595	2 595	2 595	2 595	2 515
TOTAL	18 650	18 912	18 912	19 462	18 940

(1) 1997 : données prévisionnelles susceptibles d'ajustement

CDN et CDNEJ : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997

CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX

en francs

	1993	1994	1995	1996	1997 ⁽¹⁾	TOTAL
ANGERS		175 000		250 000	190 000	615 000
ANNECY/SAVOIE	2 500 000					2 500 000
AUBERVILLIERS	1 000 000				211 450	1 211 450
BESANCON		2 500 000	1 250 000			3 750 000
BETHUNE		5 000 000	1 500 000	350 000		6 850 000
BORDEAUX						0
CAEN						0
CORBEIL (Campagnol)	5 900 000	203 000				6 103 000
DIJON					995 833	995 833
GENNEVILLIERS	500 000	500 000			263 314	1 263 314
GRENOBLE					203 810	203 810
LILLE/TOURCOING		168 715				168 715
LIMOGES						0
MARSEILLE	690 000	700 000			288 317	1 678 317
MONTLUCON						0
MONTPELLIER	1 500 000				270 000	1 770 000
NANCY	1 150 000	1 000 000	1 700 000		115 000	3 965 000
NANTERRE					680 000	680 000
NICE						0
ORLEANS	6 000 000					6 000 000
PARIS/Tréteaux	200 000		200 000		175 820	575 820
REIMS	1 000 000				310 945	1 310 945
RENNES			4 000 000	1 800 000		5 800 000
SAINT-DENIS	200 000		580 000			780 000
SAINT-ETIENNE						0
TOULOUSE		2 766 800	18 042 000	250 000	33 363 200	54 422 000
VILLEURBANNE	3 000 000					3 000 000
TOTAL	23 640 000	13 013 515	27 272 000	2 650 000	37 067 689	103 643 204

CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX POUR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE

	1993	1994	1995	1996	1997 ⁽¹⁾	TOTAL
CAENVIRE E.J.		2 000 000	6 000 000	1 175 000		9 175 000
LILLE E.J.					88 000	88 000
LYON E.J.						0
MONTREUIL E.J.						0
SARTROUVILLE E.J.			103 260	98 806		202 066
STRASBOURG E.J.		800 000				800 000
TOTAL	0	2 800 000	6 103 260	1 273 806	88 000	10 265 066

(1) 1997 : données prévisionnelles susceptibles d'ajustement

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

CDR : évolution des crédits de fonctionnement et d'investissement de la DTS de 1993 à 1997

CENTRE DRAMATIQUES REGIONAUX et établissements assimilés

subventions de fonctionnement

en milliers de francs

	1993	1994	1995	1996	1997 ⁽¹⁾
ANGERS	1 603	1 930	1 700	1 700	1 647
COLMAR	4 059	4 170	4 170	4 170	4 041
TOURS	1 937	2 030	2 030	2 030	1 967
FORT-DE-FRANCE	1 661	1 661	1 661	1 661	1 610
LORIENT	1 850	1 850	2 250	2 750	2 665
ORLEANS/CADO	4 329	4 779	4 779	4 779	4 631
PARIS/ATTOUN	4 771	4 771	4 872	4 972	4 902
POITIERS	2 000	2 500	2 500	2 500	2 422
ROUEN	2 386	2 636	2 636	2 636	2 554
THIONVILLE	2 914	3 064	3 064	3 064	2 969
VALENCE					885
TOTAL	27 510	29 391	29 662	30 262	30 293

	1993	1994	1995	1996	1997 ⁽¹⁾
TOTAL GENERAL CDN-CDR-CDNEJ	290 540	299 612	305 853	315 253	309 414

⁽¹⁾ 1997 : données prévisionnelles susceptibles d'ajustement.

subventions d'investissement

en francs

	1993	1994	1995	1996	1997 ⁽¹⁾	TOTAL
ANGERS						0
COLMAR						0
TOURS					63 000	63 000
FORT-DE-FRANCE						0
LORIENT			769 000	596 646		1 365 646
ORLEANS/CADO						0
PARIS/ATTOUN		130 500				130 500
POITIERS		230 000		90 000	90 000	410 000
ROUEN		200 000			82 000	282 000
THIONVILLE		400 000	400 000			800 000
VALENCE						0
TOTAL	0	960 500	1 169 000	686 646	235 000	3 051 146

	1993	1994	1995	1996	1997 ⁽¹⁾	TOTAL
TOTAL GENERAL CDN-CDR-CDNEJ	23 640 000	16 774 016	34 544 260	4 610 452	37 390 689	116 959 416

⁽¹⁾ 1997 : subventions confirmées au 25 août 1997.

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

scènes nationales : évolution des subventions de fonctionnement de la DTS de 1992 à 1997 (1)

en francs

ETABLISSEMENTS	1992	1993	1994	1995	1996	1997 (1)	1997/1992	%
ALBI	2 200 000	2 208 000	2 208 000	2 208 000	2 208 000	2 208 000	8 000	0,36%
ALENCON	835 000	985 000	1 135 000	1 135 000	1 335 000	1 335 000	500 000	59,88%
ALES	1 300 000	1 440 000	1 500 000	1 500 000	1 600 000	1 600 000	300 000	23,08%
AMIENS	6 371 000	7 121 000	8 400 000	8 400 000	8 400 000	8 400 000	2 029 000	31,85%
ANGOULEME	3 861 000	3 705 600	3 705 600	3 705 600	3 705 600	3 705 600	-155 400	-4,02%
ANNECY	6 005 000	5 764 800	5 764 800	5 764 800	5 764 800	5 764 800	-240 200	-4,00%
AUBUSSON	950 000	1 150 000	1 250 000	1 250 000	1 350 000	1 350 000	400 000	42,11%
BAR-LE-DUC	1 300 000	1 440 000	1 440 000	1 440 000	1 440 000	1 440 000	140 000	10,77%
BAYONNE	1 100 000	1 152 000	1 200 000	1 200 000	1 200 000	1 278 770	178 770	16,25%
BELFORT	3 000 000	3 168 000	3 468 000	3 468 000	3 668 000	3 668 000	668 000	22,27%
BESANCON	1 200 000	1 248 000	1 300 000	1 300 000	1 300 000	1 300 000	100 000	8,33%
B.H.L.	2 400 000	2 304 000	2 436 000	2 436 000	0	0		
BLOIS	2 200 000	2 112 000	2 312 000	2 612 000	2 612 000	2 812 000	612 000	27,82%
BOBIGNY	10 500 000	10 368 000	10 368 000	10 368 000	10 368 000	10 668 000	168 000	1,60%
BOURGES	7 185 000	6 897 600	6 897 000	6 897 000	6 897 000	6 897 000	-288 000	-4,01%
CALAIS	1 500 000	1 440 000	1 500 000	1 500 000	1 500 000	1 500 000	0	0,00%
CAVAILLON	862 500	1 152 000	1 200 000	1 200 000	1 300 000	1 350 000	487 500	56,52%
CERGY-PONTOISE	3 590 000	3 446 400	3 446 400	3 446 400	3 446 400	3 446 400	-143 600	-4,00%
CHALONS EN CHAMPAGNE	0	0	0	0	0	800 000	800 000	
CHAMBERY	5 782 000	5 695 000	5 695 000	5 695 000	5 695 000	5 695 000	-87 000	-1,50%
CHERBOURG	1 420 000	1 651 200	1 720 000	1 720 000	1 720 000	1 720 000	300 000	21,13%
CRETEIL	10 600 000	10 176 000	10 376 000	10 376 000	10 376 000	10 376 000	-224 000	-2,11%
DIEPPE	1 510 000	1 538 000	1 600 000	1 600 000	1 600 000	1 600 000	90 000	5,96%
DOUAI	4 030 000	3 868 800	3 868 800	3 868 800	3 868 800	3 868 800	-161 200	-4,00%
DUNKERQUE	500 000	672 000	700 000	800 000	1 000 000	1 050 000	550 000	110,00%
EVREUX	1 382 000	1 518 720	1 620 000	1 620 000	1 620 000	1 700 000	318 000	23,01%
EVRY	2 500 000	2 400 000	2 500 000	2 500 000	2 500 000	2 500 000	0	0,00%
FECAMP	1 200 000	1 152 000	1 200 000	1 200 000	1 200 000	1 200 000	0	0,00%
FOIX	900 000	884 000	900 000	900 000	1 150 000	1 200 000	300 000	33,33%
FORBACH	0	0	0	0	1 200 000	2 000 000	2 000 000	
GRENOBLE	12 614 000	12 136 190	12 136 190	12 131 000	12 131 000	12 131 000	-483 000	-3,83%
GUADELOUPE	840 000	0	0	0	1 500 000	3 300 000	2 460 000	292,86%
LA ROCHELLE	7 510 000	7 209 600	7 209 600	7 209 600	7 209 600	7 209 600	-300 400	-4,00%
LA ROCHE SUR YON	0	0	500 000	1 200 000	1 700 000	1 750 000	1 750 000	
LE CREUSOT	2 212 000	2 219 520	2 400 000	2 600 000	2 600 000	2 600 000	388 000	17,54%
LE HAVRE	12 300 000	11 808 000	11 808 000	11 808 000	11 908 000	11 908 000	-392 000	-3,19%
MACON	2 640 000	2 534 400	2 534 400	2 384 000	2 384 000	2 384 000	-256 000	-9,70%
MALAKOFF	2 944 000	2 826 240	2 826 240	2 826 200	2 826 000	2 826 000	-118 000	-4,01%
MARNE-LA-VALLÉE	6 200 000	5 952 000	5 952 000	5 952 000	5 952 000	5 952 000	-248 000	-4,00%

(1) 1997 : données prévisionnelles susceptibles d'ajustement

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

scènes nationales : évolution des subventions de fonctionnement de la DTS de 1992 à 1997 (2)

en francs

ETABLISSEMENTS	1992	1993	1994	1995	1996	1997 ⁽¹⁾	1997/1992	%
MARSEILLE	0	1 000 000	1 500 000	1 800 000	2 300 000	2 300 000	2 300 000	
MARTIGUES	1 300 000	1 440 000	1 950 000	2 450 000	2 750 000	2 750 000	1 450 000	111,54%
MARTINIQUE	3 800 000	3 581 000	4 000 000	4 100 000	4 100 000	4 100 000	500 000	13,89%
MAUBEUGE	2 012 000	2 304 000	2 400 000	2 400 000	2 600 000	2 600 000	588 000	29,22%
MELUN-SÉNART	3 730 000	3 840 000	4 400 000	4 400 000	4 500 000	4 500 000	770 000	20,64%
MEYLAN	1 100 000	1 100 000	1 150 000	1 150 000	1 150 000	1 150 000	50 000	4,55%
MONTBELIARD	3 100 000	2 978 000	3 178 000	3 178 000	3 178 000	3 178 000	76 000	2,45%
MULHOUSE	2 900 000	5 000 000	5 900 000	6 050 000	6 900 000	6 900 000	4 000 000	137,93%
NANTES	4 000 000	3 840 000	3 840 000	3 840 000	3 840 000	3 840 000	-160 000	-4,00%
NARBONNE	0	480 000	880 000	1 280 000	1 380 000	1 380 000	1 380 000	
NIORT	2 881 000	2 784 800	2 784 800	2 784 800	2 784 800	2 784 800	-116 200	-4,03%
ORLEANS	2 477 000	2 377 920	3 878 000	4 578 000	4 978 000	4 978 000	2 501 000	100,97%
PETIT-QUEVILLY	900 000	1 058 000	1 100 000	1 100 000	1 100 000	1 100 000	200 000	22,22%
POITIERS	2 740 000	2 830 400	2 740 000	2 740 000	2 740 000	2 740 000	0	0,00%
QUIMPER	0	200 000	400 000	400 000	1 000 000	1 100 000	1 100 000	
REIMS	5 115 000	4 910 400	4 910 400	4 910 400	4 910 400	4 910 400	-204 600	-4,00%
SAINT-BRIEUC	3 090 000	2 968 400	2 968 400	2 968 400	2 968 400	2 968 400	-123 600	-4,00%
SAINT-NAZAIRE	880 000	844 800	950 000	950 000	1 150 000	1 200 000	320 000	36,36%
SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES	2 310 000	5 000 000	5 450 000	5 450 000	5 450 000	5 450 000	3 140 000	135,93%
SARTROUVILLE	4 900 000	4 800 000	4 900 000	4 900 000	4 900 000	4 900 000	0	0,00%
SCEAUX	2 990 000	3 091 200	4 100 000	4 200 000	4 200 000	4 200 000	1 210 000	40,47%
SETE	0	288 000	700 000	700 000	1 300 000	1 300 000	1 300 000	
TARBES	2 790 000	2 678 400	2 829 000	2 829 000	3 329 000	3 629 000	839 000	30,07%
VALENCE	1 100 000	1 152 000	1 400 000	1 800 000	1 800 000	1 465 000	365 000	33,18%
VALENCIENNES	0	0	0	0	0	500 000	500 000	
VILLENEUVE D'ASCQ	2 830 000	2 880 000	2 880 000	2 880 000	3 080 000	3 080 000	250 000	8,83%

MONTANT TOTAL	190 188 500	194 523 390	206 241 630	209 836 000	216 399 800	221 473 570	31 285 070	16,45%
---------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	------------	--------

VILLENEUVE LEZ AVIGNON (CIRCA)	6 000 000	5 760 000	6 000 000	6 100 000	6 100 000	7 100 000	1 100 000	18,33%
--------------------------------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	--------

TOTAL GENERAL	196 188 500	200 283 390	212 241 630	215 936 000	222 499 800	228 573 570	32 385 070	16,51%
---------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	------------	--------

⁽¹⁾ 1997 : données prévisionnelles susceptibles d'ajustement.

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

scènes nationales : évolution des subventions d'investissement (titre IV) de la DTS de 1993 à 1997 (1)

en francs

	1993	1994	1995	1996	1997 ⁽¹⁾	TOTAL
ALBI		74 000				74 000
ALENCON	50 000	63 000		117 855		230 855
ALES	296 500	297 655	299 127	300 000		1 193 282
AMIENS	1 800 000		158 558	107 000		2 065 558
ANGOULEME	200 000		44 321 686			44 521 686
ANNECY	1 500 000	345 000	200 000	200 000		2 245 000
AUBUSSON	149 498	10 105	180 000			339 603
BAR-LE-DUC						0
BAYONNE				745 382		745 382
BELFORT	200 000	200 000	200 000	200 000	130 000	930 000
BESANCON	100 000					100 000
B.H.L.						0
BLOIS		115 350		103 000		218 350
BOBIGNY	201 840	400 000	400 000	250 000	1 000 000	2 251 840
BOURGES				110 000		110 000
CALAIS		224 302				224 302
CAVAILLON		280 000				280 000
CERGY-PONTOISE		3 000 000		2 000 000		5 000 000
CHALONS EN CHAMPAGNE						0
CHAMBERY	136 022	194 548	210 000	199 994	100 000	840 564
CHERBOURG	180 000	81 425	49 888	70 000		381 313
CRETEIL	3 376 556	38 731	1 062 378		1 302 862	5 780 527
DIEPPE		61 850	99 268	103 789		264 907
DOUAI	100 000	211 375				311 375
DUNKERQUE		616 590		100 000		716 590
EVREUX	1 000 000	404 000		180 000		1 584 000
EVRY	98 393	199 874				298 267
FECAMP	74 977		29 230	100 000		204 207
FOIX	119 077			140 000		259 077
FORBACH						0
GRENOBLE		101 072	102 500	49 900		253 472
GUADELOUPE						0
LA ROCHELLE				185 000		185 000
LA ROCHE SUR YON		6 000 000	300 000	200 000		6 500 000
LE CREUSOT		177 846	33 450			211 096
LE HAVRE	716 831	447 519	180 000	460 000	2 000 000	3 804 350
MACON	165 474	258 627		193 287	100 000	717 388
MALAKOFF	200 000	286 000		286 095		772 095
MARNE-LA-VALLEE	200 000	241 350	200 000			641 350

(1) 1997 : données prévisionnelles susceptibles d'ajustement

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

scènes nationales : évolution des subventions d'investissement (titre IV) de la DTS de 1993 à 1997 (2)

en francs

	1993	1994	1995	1996	1997 ⁽¹⁾	TOTAL
MARSEILLE				208 000		208 000
MARTIGUES	5 340 000	250 000				5 590 000
MARTINIQUE	13 500 000	83 800	107 459	1 003 436		14 694 695
MAUBEUGE	500 000	190 950		310 458		1 001 408
MELUN-SENART	77 011	125 153		119 671		321 835
MEYLAN				204 158		204 158
MONTBELIARD	170 000		31 331			201 331
MULHOUSE	900 000			100 000		1 000 000
NANTES	200 000					200 000
NARBONNE	6 600 000	167 268	308 700			7 075 968
NIORT			107 517			107 517
ORLEANS		130 300		350 000		480 300
PETIT-QUEVILLY		26 000		63 000		89 000
POITIERS	150 000			200 000		350 000
QUIMPER			11 038 417	50 000		11 088 417
REIMS						0
SAINT-BRIEUC	74 785	79 000		80 000	94 000	327 785
SAINT-NAZAIRE	2 151 771					2 151 771
SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES	500 000	431 934				931 934
SARTROUVILLE	200 000	138 644		319 869		658 513
SCEAUX	900 000	695 395	124 216			1 719 611
SETE		303 236	150 000	298 285		751 521
TARBES	163 053	212 124	276 508	300 170	169 002	1 120 857
VALENCE	3 000 000			200 000		3 200 000
VALENCIENNES		5 000 000				5 000 000
VILLENEUVE D'ASCQ	33 800	300 000		300 000		633 800
MONTANT TOTAL	45 325 388	22 483 823	60 170 233	10 508 349	4 895 864	143 383 857
VILLENEUVE LEZ AVIGNON (CIRCA)				215 788		215 788
TOTAL GENERAL	45 325 388	22 483 823	60 170 233	10 724 137	4 895 864	143 579 445

(1) 1997 : subventions confirmées au 25 août 1997.

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

théâtres missionnés : évolution des subventions de la DTS
attribuées au titre du missionnement de 1994 à 1997 (1)

en francs	Subvention 1994	Subvention 1995	Subvention 1996	Subvention 1997 (1)
Comédie de Picardie - Amiens	960 000	1 100 000	1 100 000	1 200 000
Théâtre d'Arras	150 000	250 000	250 000	300 000
Théâtre d'Auxerre	0	0	0	50 000
Les Colonnes - Blanquefort	0	350 000	450 000	500 000
Théâtre Molière, Scène d'Aquitaine - Bordeaux	0	0	0	0
Théâtre de Bourg-en-Bresse	0	0	100 000	150 000
Le Quartz - Centre National de Résidence et de Création Dramatique et Chorégraphique de Brest	1 120 000	1 120 000	1 120 000	1 270 000
L'Espace des Arts - Chalon-sur-Saône	0	0	200 000	250 000
Théâtre de Chartres	0	0	0	200 000
Equinoxe, La Grande Scène - Chateauroux	0	0	0	100 000
Théâtre de Chatillon	0	0	0	150 000
L'Avant-Scène Cognac	0	0	0	100 000
Centre d'Animation Culturelle de Compiègne et du Valois	0	0	0	100 000
Association Bourguignonne Culturelle - Dijon	150 000	150 000	150 000	250 000
Théâtre Municipal de Dôle	0	0	0	0
Le Salmanazar - Epemay	0	0	130 000	230 000
La Passerelle - Gap	580 000	800 000	675 000	925 000
Le Carré Magique - Lannion	0	0	0	150 000
Théâtre de la Croix-Rousse - Lyon	0	0	600 000	700 000
Théâtre du Gymnase - Marseille	1 200 000	1 600 000	1 700 000	1 900 000
Les Baladins en Agenais - Monclar en Agenais	0	0	0	100 000

(1) 1997 : données prévisionnelles susceptibles d'ajustement

théâtres missionnés : évolution des subventions de la DTS
attribuées au titre du missionnement de 1994 à 1997 (2)

en francs	Subvention 1994	Subvention 1995	Subvention 1996	Subvention 1997 ⁽¹⁾
Théâtre de Nîmes	600 000	930 000	700 000	700 000
Théâtre de la Renaissance - Oullins	150 000	250 000	350 000	400 000
Le Nouveau Théâtre de Novembre, Vingtième Théâtre - Paris	0	0	100 000	300 000
Théâtre de la Coupe d'Or - Rochefort	0	150 000	200 000	250 000
Théâtre de Gironde - Saint-Médard-en-Jalles	0	0	0	0
Le Maillon - Strasbourg	200 000	700 000	700 000	700 000
Théâtre de Suresnes Jean Vilar	0	0	0	100 000
Centre Culturel de Terrasson	0	450 000	450 000	500 000
Les Sept Collines - Tulle	0	150 000	150 000	0
Le Quai - Verdun	0	150 000	150 000	0
THE'V, Théâtre Edwige Feuillère - Vesoul	150 000	0	0	0
TOTAL SUBVENTIONS	5 260 000	8 150 000	9 275 000	11 575 000

Dans la majorité des cas, la subvention au titre du missionnement est complétée d'aides spécifiques par la D.R.A.C. compétente.

⁽¹⁾ 1997 : données prévisionnelles susceptibles d'ajustement.

récapitulatif des crédits centraux de la DTS de 1992 à 1994

en francs

	1992		1993		1994	
	Total	Nbre	Total	Nbre	Total	Nbre
A - COMPAGNIES DRAMATIQUES						
A/1 - Compagnies conventionnées						
Paris/Ile de France	46 465 000	63	42 027 500	57	45 445 000	59
Régions	19 850 000	37	4 400 000	8	0	0
Total	66 315 000	100	46 427 500	65	45 445 000	59
A/2 - Aide au Projet						
	3 960 000	20	0	0	1 800 000	3
A/3 - Pratique Amateur						
	691 000		830 000		740 000	
A/4 - Compagnies dirigeant un théâtre						
Paris / Ile de France	32 580 000	15	31 848 500	15	31 603 500	15
Régions	3 800 000	2	4 085 000	2	3 900 000	2
Total	36 380 000	17	35 933 500	17	35 503 500	17
TOTAL A - COMPAGNIES	107 346 000	137	83 191 000	82	83 488 500	79
B - AIDE AU LIEU						
B/1 - Lieu						
Paris/Ile de France	41 220 000	22	39 944 500	21	38 256 000	14
Régions	4 410 000	6	3 420 000	5	840 000	1
Total	45 630 000	28	43 364 500	26	39 096 000	15
B/2 - Théâtres Missionnés						
Paris/Ile de France						
Régions					2 680 000	3
Total					2 680 000	3
TOTAL B - LIEUX	45 630 000	28	43 364 500	26	41 776 000	18
C - FESTIVALS						
Paris/Ile de France	7 200 000	3	6 887 500	2	7 287 500	2
Régions	8 320 000	6	11 685 750	6	11 735 750	7
TOTAL B - FESTIVALS	15 520 000	9	18 573 250	8	19 023 250	9

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 :
A - les compagnies (1992)

en francs

RECAPITULATIF DRAC 1992

A - COMPAGNIES

REGIONS	DOTATIONS
Alsace	2 480 000
Aquitaine	2 900 000
Auvergne	2 020 000
Bourgogne	2 750 000
Bretagne	1 350 000
Centre	1 700 000
Champagne Ardennes	1 700 000
Corse	300 000
Franche Comte	1 050 000
Languedoc Roussillon	4 600 000
Limousin	880 000
Lorraine	1 900 000
Midi-Pyrénées	2 200 000
Nord-Pas-de-Calais	1 900 000
Basse Normandie	1 160 000
Haute Normandie	1 450 000
Pays de Loire	1 880 000
Picardie	1 600 000
Poitou-Charentes	950 000
P.A.C.A.	7 405 000
Rhône-Alpes	6 230 000
réunion	550 000
Guyane	100 000
Guadeloupe	200 000
Martinique	500 000
Ile de France	25 780 000
TOTAL	75 535 000

Conventionnelles Cies Nbre	amateurs aidés Nbre		projets Nbre	amateur pratique Nbre	Résidence Nbre	TOTAL Aides Nbre	TOTAL SOMMES ATTRIBUEES
2	7		7	3	2	21	2 140 000
	6		11	1		18	2 070 000
	4		5	1		10	1 170 000
2	5		7			14	2 115 000
2	4		2			8	950 000
	8		5			13	1 425 000
1	6		2			9	1 640 000
	1		8	1		10	950 000
10	5		7	2		24	4 160 000
	2		5	3		10	740 000
	11			3		14	1 740 000
	8		9	1		18	1 990 000
1	9		1			11	3 243 000
	6		5			11	1 160 000
1	8		4	1		14	1 450 000
	9		5	1		15	1 630 000
	6		9			15	1 390 000
	3		8			11	950 000
5	13		12	2		32	5 420 000
8	9		21	2		40	4 980 000
28	110		23	8		169	24 490 000
60	240		156	29	2	487	66 861 000

Le total des sommes attribuées ne comprend pas les Dom TOM et la Corse (soit 1 850 000 F.)

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 :
A - les compagnies (1993)

en francs

RECAPITULATIF DRAC 1993

REGIONS	DOTATIONS
Alsace	2 926 000
Aquitaine	3 990 000
Auvergne	2 204 000
Bourgogne	3 610 000
Bretagne	2 327 500
Centre	3 420 000
Champagne Ardennes	1 710 000
Corse	200 000
Franche Comte	1 615 000
Languedoc Roussillon	5 842 500
Limousin	1 881 000
Lorraine	2 508 000
Midi-Pyrénées	3 752 500
Nord-Pas-de-Calais	2 992 500
Basse Normandie	1 073 500
Haute Normandie	1 615 000
Pays de Loire	4 180 000
Picardie	1 662 500
Poitou-Charentes	1 415 500
P.A.C.A.	10 122 250
Rhône-Alpes	12 663 500
réunion	1 282 500
Guyane	200 000
Guadeloupe	475 000
Martinique	475 000
Ile de France	25 023 000
TOTAL	99 166 750

A - COMPAGNIES

Conventionnelles	annuelles		projets	amateur	Résidence	TOTAL	TOTAL
Ces	aidés			pratique		Aides	SOMMES ATTRIBUEES
Nbre	Nbre		Nbre	Nbre	Nbre	Nbre	
3	6		6	3	2	20	2 557 500
2	8		11			21	2 930 000
2	2		4	1		9	1 284 000
3	6		3			12	2 540 000
4	3		7			14	2 007 500
3	8		3			14	3 125 000
1	6		4			11	1 615 000
1	2		5			8	1 465 000
11	5		11	7		34	4 763 750
2	3		3			8	1 636 000
1	9		2			12	2 026 000
	10		11			21	2 009 700
6	5		4			15	2 782 500
1	6					7	1 073 500
2	6		5	1		14	1 615 000
3	10		9	6		28	3 880 000
	6		4		2	12	1 372 500
1	3		7			11	1 265 500
7	15		12	1		35	8 152 500
15	8		21		1	45	11 573 500
28	103		28	8		167	23 513 000
96	230		160	27	5	518	83 187 450

Le total des sommes attribuées ne comprend pas les Dom TOM et la Corse (soit 2 632 500 F.)

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 :
A - les compagnies (1994)

en francs

RECAPITULATIF DRAC 1994

REGIONS	DOTATIONS
Alsace	3 126 000
Aquitaine	4 490 000
Auvergne	2 632 000
Bourgogne	3 980 000
Bretagne	2 328 000
Centre	3 420 000
Champagne Ardennes	1 710 000
Corse	200 000
Franche Comte	3 148 000
Languedoc Roussillon	5 843 000
Limousin	1 604 000
Lorraine	2 508 000
Midi-Pyrénées	3 753 000
Nord-Pas-de-Calais	3 393 000
Basse Normandie	1 074 000
Haute Normandie	1 900 000
Pays de Loire	6 455 000
Picardie	1 912 500
Poitou-Charentes	1 416 000
P.A.C.A.	12 282 250
Rhône-Alpes	14 164 000
réunion	1 283 000
Guyane	200 000
Guadeloupe	475 000
Martinique	475 000
Ile de France	26 377 000
TOTAL	110 148 750

A - COMPAGNIES

Conventionnées	annuelles	projets	amateur	Résidence	TOTAL	TOTAL
Cles	aidés		pratique		Aides	SOMMES ATTRIBUEES
Nbre	Nbre	Nbre	Nbre	Nbre	Nbre	
3	8	5			16	2 526 000
2	6	19			27	3 070 000
3	1	7			11	1 832 000
3	5	5			13	2 590 000
4	4	5			13	2 008 000
5	6	4			15	3 234 100
2	6		2		10	1 560 000
3	1	7			11	2 998 000
12	5	9	1		27	4 428 000
1	3	2			6	1 279 000
1	10		3		14	2 108 000
	14	6		1	21	1 993 000
5	3	9			17	3 243 000
1	3	6			10	1 074 000
2	6	6	2		16	1 900 000
5	16	4			25	4 810 000
2	4	5	1	1	13	1 785 000
1	3	9			13	1 266 000
9	15	12	2		38	8 192 250
15	13	18			46	13 204 000
28	94	30	8		160	23 336 000
107	226	168	19	2	522	88 436 350

Le total des sommes attribuées ne comprend pas les DOM TOM et la Corse

(soit 2 633 000 F.)

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

en francs

A - COMPAGNIES 1995

REGIONS	DOTATIONS 43.40/13	Cies conventionnées et aides annuelles				projets		Amateurs		Résidence		TOTAL	
		Cies conven-t. Nbre	aides annuelles Nbre	Nbre total d'aides	Montant total des aides	Nbre	Montant des aides Total	Nbre	Montant des aides Total	Nbre	Montant des aides	Nbre total d'aides	Montant total des aides
Alsace	3 226 000	3	8	11	2 465 000	5	281 000					16	2 736 000
Aquitaine	4 430 000	5	9	14	2 945 000	11	505 000					26	3 450 000
Auvergne	2 712 000	3	2	5	1 409 000	7	890 000					12	2 299 000
Bourgogne	3 980 000	1	5	6	2 235 000	6	395 000					12	2 630 000
Bretagne	2 748 000	3	5	8	2 160 000	8	470 000					16	2 630 000
Centre	3 420 000	5	5	10	2 697 600	8	372 460					16	3 069 960
Ch. Ardennes	1 710 000	2	6	8	1 490 000			1	50 000			9	1 540 000
Corse	200 000												
Franche Comte	3 148 000	4	3	7	2 880 000	2	110 000	7	355 360			16	3 345 360
Guadeloupe	475 000												
Guyane	150 000												
Ile de France	32 582 500	34	81	115	23 328 000	36	3 230 000	9	769 000			154	27 327 000
L. Roussillon	6 993 000	7	10	17	3 843 000	18	911 000	3	100 000			38	4 854 000
Limousin	2 014 000	2	2	4	1 240 000	5	284 000					10	1 524 000
Lorraine	2 658 000	3	3	6	1 547 500	7	450 000	1	50 000			14	2 047 500
Martinique	475 000					2	295 000	1	30 000			3	325 000
Midi-Pyrénées	4 853 000	2	7	9	2 230 000	8	630 000			4	368 000	20	3 291 000
Nouvelle Calédonie	150 000												
Nord-Pas-de-Calais	3 383 000	6	4	10	2 770 000	13	745 000	4	40 000	3	210 000	30	3 765 000
B. Normandie	1 114 000	2	6	8	1 242 000	5	154 000	1	20 000			14	1 416 000
H. Normandie	2 010 000	4	5	9	1 570 000	5	250 000	3	80 000			17	1 910 000
Pays de Loire	8 795 000	7	13	20	4 912 000	7	234 000	3	70 000			30	5 216 000
Picardie	2 872 000	2	4	6	1 430 000	5	252 000	3	190 000			14	1 872 000
Poitou-Charentes.	1 516 000	1	4	5	560 000	6	250 000	2	33 000			13	843 000
P.A.C.A.	12 872 250	8	22	30	6 680 000	2	190 000	2	50 000			34	6 920 000
Réunion	1 183 000	5	2	7	1 923 000	2	80 000	2	59 000			9	2 083 000
Rhône-Alpes	14 564 000	17	12	29	12 605 000	25	1 745 000					54	14 350 000
TOTAL	124 143 750	126	218	344	84 152 000	191	12 733 460	42	1 887 360	7	578 000	577	99 443 820

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 :
A - les compagnies (1995)

en francs

A - COMPAGNIES 1996

REGIONS	DOTATIONS 43.40/13	Cies conventionnées et aides annuelles				projets		Amateurs		Résidence		TOTAL	
		Cies convent. Nbre	aides annuelles Nbre	Nbre total d'aides	Montant total des aides	Nbre	Total	Nbre	Total	Nbre	Montant des aides	Nbre total d'aides	Montant total des aides
Alsace	3 626 000	3	7	10	2 405 000	8	460 000	1	50 000			19	2 915 000
Aquitaine	5 480 000	5	11	16	2 755 000	7	255 000					24	3 010 000
Auvergne	3 012 000	3	3	6	2 688 000	6	530 000					12	3 218 000
Bourgogne	4 180 000	0	9	9	1 900 000	7	515 000					16	2 415 000
Bretagne	2 618 000	3	3	6	1 960 000							17	2 488 000
Centre	3 920 000	5	3	8	2 497 500	4	280 000	1	25 000			13	2 802 500
Ch. Ardennes	1 860 000	1	7	8	1 375 000	5	75 000	1	45 000			14	1 495 000
Corse	400 000												
Franche Comte	1 848 000	2	3	5	1 412 500	3	195 000	6	407 000			11	2 014 500
Guadeloupe	475 000												
Guyane	150 000												
Ile de France	35 525 000	42	75	117	25 770 500	45	3 829 425	7	675 000			169	30 274 925
L. Roussillon	6 693 000	7	9	16	3 315 000	14	970 000					30	4 285 000
Limousin	2 204 000	2	3	5	1 450 000	3	191 000					8	1 641 000
Lorraine	2 858 000	5	0	5	1 527 500	10	625 000					15	2 152 500
Martinique	475 000												
Midi-Pyrénées	5 118 000	5	11	16	3 150 000					3	190 000	19	3 340 000
Nouvelle Calédonie	150 000												0
Nord-Pas-de-Calais	3 433 000	7	2	9	2 825 000	9	550 000	3	30 000	6	418 723	27	3 823 723
B. Normandie	1 114 000	2	9	11	1 865 000	9	265 000					20	2 130 000
H. Normandie	2 010 000	3	10	13	1 735 000	4	215 000	2	60 000			19	2 010 000
Pays de Loire	8 785 000	9	15	24	4 830 000	2	70 000					26	4 900 000
Picardie	2 872 000	2	6	7	1 470 000	2	100 000	1	80 000			10	1 650 000
Poitou-Charentes.	1 616 000	1	4	6	655 000	8	390 000					13	1 045 000
P.A.C.A.	13 222 250	8	21	29	6 745 000	3	240 000	3	77 250			35	7 062 250
Réunion	1 183 000												
Rhône-Alpes	14 664 000	18	14	32	13 740 000	25	1 400 000			13	1 290 000	70	16 430 000
TOTAL	129 491 250	133	224	358	86 071 000	174	11 155 425	25	1 449 250	22	1 698 723	587	101 102 398

NON COMPRIS DOM-TOM

récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 :
A - les compagnies (1996)

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 :
B - festivals et C - lieux (1992)

en francs

RECAPITULATIF DRAC 1992

B - FESTIVALS				
Régions	festivals	Diffusion	nombre total	TOTAL
	Nbre	Nbre		
Alsace	1	2	3	210 000
Aquitaine	7	1	8	750 000
Auvergne	3		3	700 000
Bourgogne	4		4	515 000
Bretagne	3		3	400 000
Centre	1		1	45 000
Ch. Arden.	1		1	60 000
Corse				
Franche Comte		1	1	100 000
Languedoc R.	5		5	340 000
Limousin	2		2	140 000
Lorraine	3		3	160 000
Midi-Pyrénées	2		2	210 000
Nord-Pes-deCalais				
B. Normandie				
Hte Normandie				
Pays-de-Loire	3		3	300 000
Picardie	2		2	160 000
Poitou-Char.				
P.A.C.A	13		13	765 000
Rhône-Alpes	2		2	600 000
Réunion				
Guyane				
Guadeloupe				
Martinique				
Ile de France	8	1	9	735 000
Total Festivals	60	5	65	6 190 000

(1) PACA Lieux : 2 lieux + 8 Structures et conv. Dév. Culturel

C - LIEUX				
Régions	Lieux	Théâtres Misonnés	nombre total	TOTAL
	Nbre	Nbre		
Alsace				
Aquitaine				
Auvergne	1		1	150 000
Bourgogne				
Bretagne				
Centre	2		2	230 000
Ch. Arden.				
Corse				
Franche Comte				
Languedoc R.	1		1	100 000
Limousin				
Lorraine				
Midi-Pyrénées				
Nord-Pes-deCalais	1		1	300 000
B. Normandie				
Hte Normandie				
Pays-de-Loire				
Picardie	1		1	50 000
Poitou-Char.				
P.A.C.A (1)	8		8	1 220 000
Rhône-Alpes	7		7	650 000
Réunion				
Guyane				
Guadeloupe				
Martinique				
Ile de France	2		2	400 000
Total lieux	23	0	23	3 100 000

TOTAL NON COMPRIS CORSE ET DOM TOM

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 :
B - festivals et C - lieux (1993)

en francs

RECAPITULATIF DRAC 1993

B - FESTIVALS				
Régions	festivals	Diffusion	nombre total	TOTAL
	Nbre	Nbre		
Alsace	1		1	332 500
Aquitaine	7	1	8	840 000
Auvergne	3		3	770 000
Bourgogne	3		3	1 070 000
Bretagne	3		3	320 000
Centre	1		1	60 000
Ch. Arden.	1		1	95 000
Corse				
Franche Comte	2		2	205 000
Languedoc R.	6		6	874 000
Limousin	3		3	310 000
Lorraine	5		5	481 500
Midi-Pyrénées	1		1	99 000
Nord-Pas-de-Calais				
B. Normandie				
Hte Normandie				
Pays-de-Loire	4		4	300 000
Picardie	2		2	190 000
Poitou-Char.	1		1	150 000
P.A.C.A	9		9	409 750
Rhône-Alpes	2		2	700 000
Réunion				
Guyane				
Guadeloupe				
Martinique				
Ile de France	5	2	7	651 000
Total Festivals	59	3	62	7 857 750

(1) PACA Lieux : 2 lieux + 6 structures et conv. Dév. Culturel

C - LIEUX				
Régions	Lieux	Théâtres Missionnés	nombre total	TOTAL
	Nbre			
Alsace				
Aquitaine				
Auvergne	1		1	150 000
Bourgogne				
Bretagne				
Centre	2		2	239 000
Ch. Arden.				
Corse				
Franche Comte				
Languedoc R.	2		2	285 000
Limousin				
Lorraine				
Midi-Pyrénées	1		1	1 574 500
Nord-Pas-de-Calais		1	1	232 500
B. Normandie				
Hte Normandie				
Pays-de-Loire				
Picardie	1		1	100 000
Poitou-Char.				
P.A.C.A (1)	8		8	1 560 000
Rhône-Alpes	5		5	290 000
Réunion				
Guyane				
Guadeloupe				
Martinique				
Ile de France	4		4	706 000
Total lieux	24	1	25	5 137 000

TOTAL NON COMPRIS CORSE ET DOM TOM

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 :
B - festivals et C - lieux (1994)

en francs

RECAPITULATIF DRAC 1994

B - FESTIVALS				
Régions	festivals	Diffusion	nombre total	TOTAL
	Nbre	Nbre		
Alsace	1		1	400 000
Aquitaine	8	1	9	1 070 000
Auvergne	3		3	650 000
Bourgogne	3	1	4	1 170 000
Bretagne	3		3	320 000
Centre	1		1	150 000
Ch. Arden.	1		1	150 000
Corse				
Franche Comté				
Languedoc R.	5	1	6	1 065 000
Limousin	4		4	325 000
Lorraine	3		3	400 000
Midi-Pyrénées	2		2	160 000
Nord-Pas-de-Calais				
B. Normandie				
Hte Normandie				
Pays-de-Loire	5		5	300 000
Picardie				
Poitou-Char.	1		1	150 000
P.A.C.A	7		7	340 000
Rhône-Alpes	2		2	660 000
Réunion				
Guyane				
Guadeloupe				
Martinique				
Ile de France	6	2	8	1 077 000
Total Festivals	55	5	60	8 387 000

(1) PACA Lieux: 3 lieux + 6 structures et cent. Div. Culturel (dont 2 in. Martin.)

C - LIEUX				
Régions	Lieux	Théâtres Missionnés	nombre total	TOTAL
	Nbre	Nbre		
Alsace		1	1	200 000
Aquitaine		1	1	150 000
Auvergne	1		1	150 000
Bourgogne		1	1	150 000
Bretagne				
Centre	1		1	100 000
Ch. Arden.				
Corse				
Franche Comté		1	1	150 000
Languedoc R.	3		3	350 000
Limousin				
Lorraine				
Midi-Pyrénées	1		1	1 500 000
Nord-Pas-de-Calais		1	1	150 000
B. Normandie				
Hte Normandie				
Pays-de-Loire	3		3	1 345 000
Picardie	2		2	127 500
Poitou-Char.				
P.A.C.A (1)	7	2	9	3 750 000
Rhône-Alpes	1	1	2	300 000
Réunion				
Guyane				
Guadeloupe				
Martinique				
Ile de France	12		12	1 694 000
Total lieux	31	8	39	10 216 500

TOTAL NON COMPRIS CORSE ET DOM TOM

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

en francs

FESTIVALS 1995

REGIONS	FESTIVALS		DIFFUSION		Nombre Total	Montant total
	Nbre	Montant	Nbre	Montant		
Alsace	1	50 000			1	50 000
Aquitaine	12	715 000	3	1 130 000	15	1 845 000
Auvergne	3	350 000			3	350 000
Bourgogne	3	1 540 000			3	1 540 000
Bretagne	2	295 000	1	450 000	3	745 000
Centre	2	90 000			2	90 000
Ch. Ardennes	4	1 006 400			4	1 006 400
Corse						
Franche Comte	4	410 000			4	410 000
Ile de France	9	790 000			9	790 000
Guadeloupe						
Guyane						
Languedoc Roussil	6	793 000			6	793 000
Limousin	3	339 500			3	339 500
Lorraine	4	670 000	6	567 000	10	1 237 000
Martinique	1	70 000	1	120 000	2	190 000
Midi-Pyrénées	11	935 000	2	60 000	13	995 000
Nord-Pas-de-Calais						
Nouvelle Calédonie						
Basse Normandie	1	100 000			1	100 000
Haute Normandie	1	100 000			1	100 000
Pays de Loire	6	301 000	2	65 000	8	366 000
Picardie	4	300 000	3	90 000	7	390 000
Poitou-Charentes	2	275 000	1	30 000	3	305 000
P.A.C.A.	4	190 000			4	190 000
Rhône-Alpes	5	940 000			5	940 000
Réunion	2	100	5	500 000	7	600 000
TOTAL	90	10 260 000	24	3 012 000	114	13 371 900

LIEUX 1995

LIEUX	THEATRES MISSIONNES	Nbre T.	Montant total		
			Nbre	Montant	
		1	700 000	1	700 000
1	40 000	2	800 000	3	840 000
2	882 500			2	882 500
		1	150 000	1	150 000
5	540 000	1	6 000	6	1 140 000
12	1 607 500			12	1 607 500
2	340 000	1	930 000	3	1 270 000
		1	150 000	1	150 000
		1	500 000	1	500 000
1	1 920 000			1	1 920 000
3	560 000	1	600 000	4	1 160 000
2	325 000			2	325 000
2	3 565 000			2	3 565 000
1	20 000	1	1 100 000	2	1 120 000
10	1 345 000	1	150 000	11	1 495 000
8	3 145 000	2	2 400 000	10	5 545 000
16	2 110 000	1	570 000	17	2 680 000
65	16 400 000	14	8 056 000	79	25 050 000

récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 :
B - festivals et C - lieux (1995)

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

en francs

FESTIVALS 1996

RÉGIONS	FESTIVALS		DIFFUSION		Nombre Total	Montant total
	Nbre	Montant	Nbre	Montant		
Alsace	1	50 000			1	50 000
Aquitaine	9	1 330 000	8	1 670 000	17	3 000 000
Auvergne	2	350 000			2	350 000
Bourgogne	3	1 880 000			3	1 880 000
Bretagne	2	130 000			2	130 000
Centre	2	60 000			2	60 000
Ch. Ardennes			1	310 000	1	310 000
Corse					0	0
Franche Comte	2	330 000	1	70 000	3	400 000
Ile de France	6	770 000			6	770 000
Guadeloupe					0	0
Guyane					0	0
Languedoc Roussil	5	920 000			5	920 000
Limousin	2	413 000			2	413 000
Lorraine	4	700 000	4	265 000	8	965 000
Martinique					0	0
Midi-Pyrénées	7	495 000			7	495 000
Nord-Pas-de-Calais	4	555 000			4	555 000
Nouvelle Calédonie					0	0
Basse Normandie	2	140 000	5	125 000	7	265 000
Haute Normandie	1	220 000			1	220 000
Pays de Loire	5	790 000	1	20 000	6	810 000
Picardie	6	495 000	2	200 000	8	695 000
Poitou-Charentes	1	230 000	1	230 000	2	460 000
P.A.C.A.	4	220 000	2	45 000	6	265 000
Rhône-Alpes	8	937 971			8	937 971
Réunion					0	0
TOTAL	76	11 015 971	25	2 935 000	101	13 950 971

LIEUX 1996

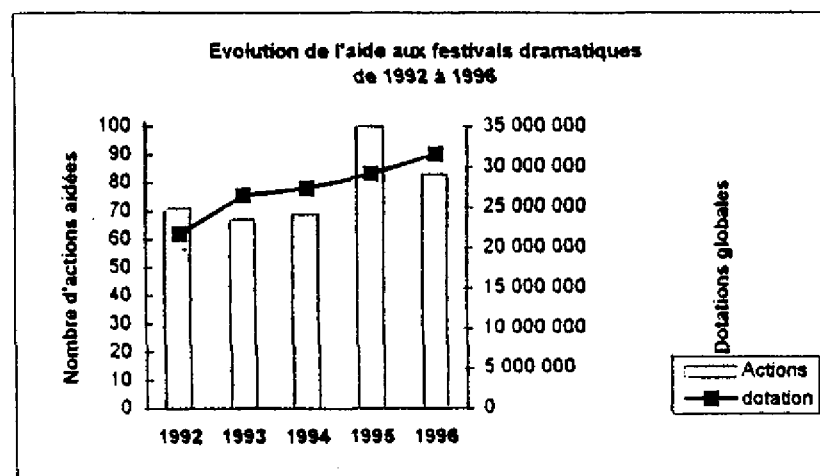
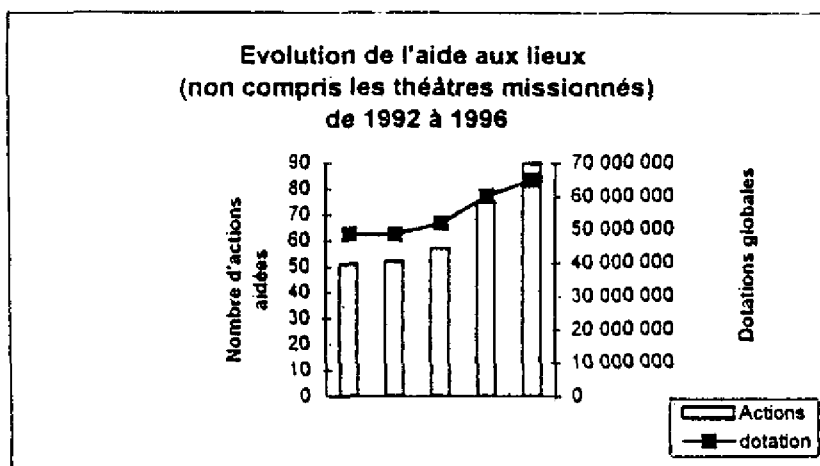
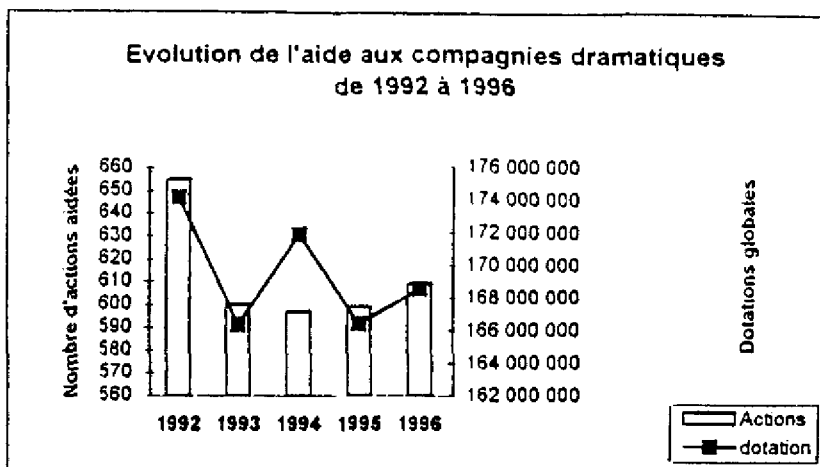
LIEUX		THEATRES MISSIONNES		Nbre T.	Montant total
Nbre	Montant	Nbre	Montant		
2	90 000	1	700 000	3	790 000
		3	1 350 000	3	1 350 000
2	880 000			2	880 000
		2	350 000	2	350 000
				0	0
1	120 000	1	570 000	2	690 000
2	764 750	1	630 000	3	1 394 750
				0	0
7	1 582 160			7	1 582 160
14	2 092 500			14	2 092 500
				0	0
				0	0
2	550 000	1	700 000	3	1 250 000
		1	150 000	1	150 000
2	280 000	1	700 000	3	980 000
				0	0
1	1 600 000			1	1 600 000
4	555 000	1	600 000	5	1 155 000
				0	0
1	60 000			1	60 000
4	260 000			4	260 000
4	3 620 000			4	3 620 000
2	250 000	1	1 100 000	3	1 350 000
9	1 245 000	1	200 000	10	1 445 000
8	3 145 000	2	2 700 000	10	5 845 000
18	1 440 000	3	1 590 000	21	3 030 000
				0	0
83	18 534 410	19	11 340 000	102	29 874 410

récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 :
B - festivals et C - lieux (1996)

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

évolution des aides globales accordées aux compagnies, festivals et lieux de 1992 à 1996

en francs



source : Direction du Théâtre et des Spectacles

récapitulatif des aides globales accordées aux compagnies, festivals et lieux en 1995 et 1996

I - AIDE AUX COMPAGNIES DRAMATIQUES

	1995	1996
NOMBRE COMPAGNIES CONVENTIONNEES	Ile de France	106
	Régions	92
	Total	198

en francs

	1995	1996
NOMBRE AIDES ANNUELLES	Ile de France	75
	Régions	149
	Total	224

	1995	1996
NOMBRE PROJETS	Ile de France	56
	Régions	131
	Total	187

TOTAL AIDE AUX COMPAGNIES

	1995	1996
NOMBRE D'AIDES	599	609
MASSE GLOBALE F.	166 413 460	168 541 920

II - AIDE AUX LIEUX

LIEUX	1995	1996
	Ile de France	16
	Régions	74
NOMBRE D'AIDES	90	75
MASSE GLOBALE F.	65 125 410	60 202 000

THEATRES MISSIONNES

	1995	1996
	Ile de France	
	Régions	20
NOMBRE D'AIDES	20	15
MASSE GLOBALE F.	12 560 000	9 176 000

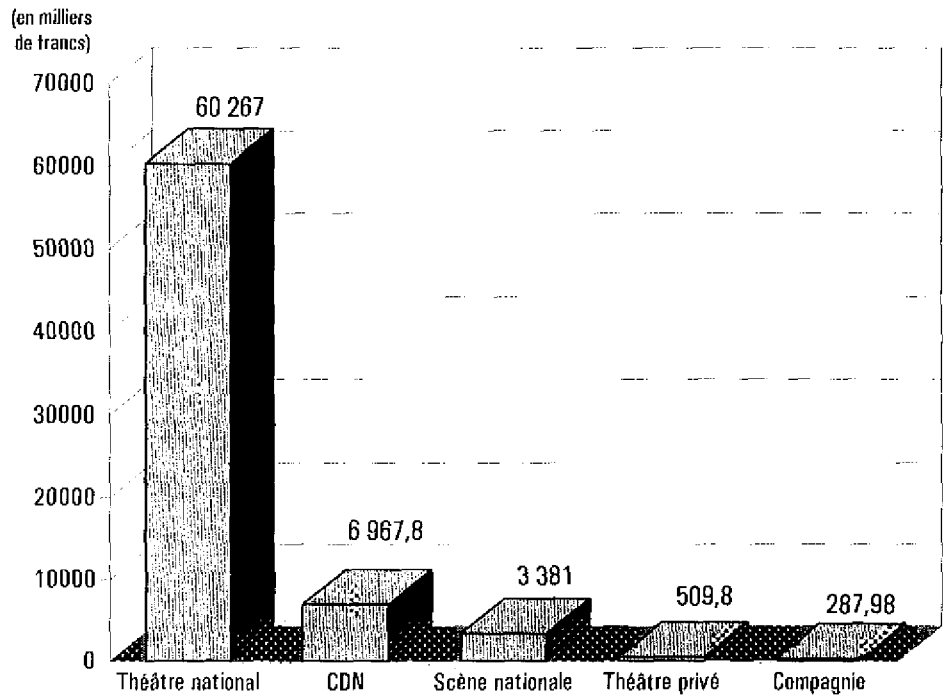
III - AIDE AUX FESTIVALS DRAMATIQUES

Non compris les aides à la diffusion

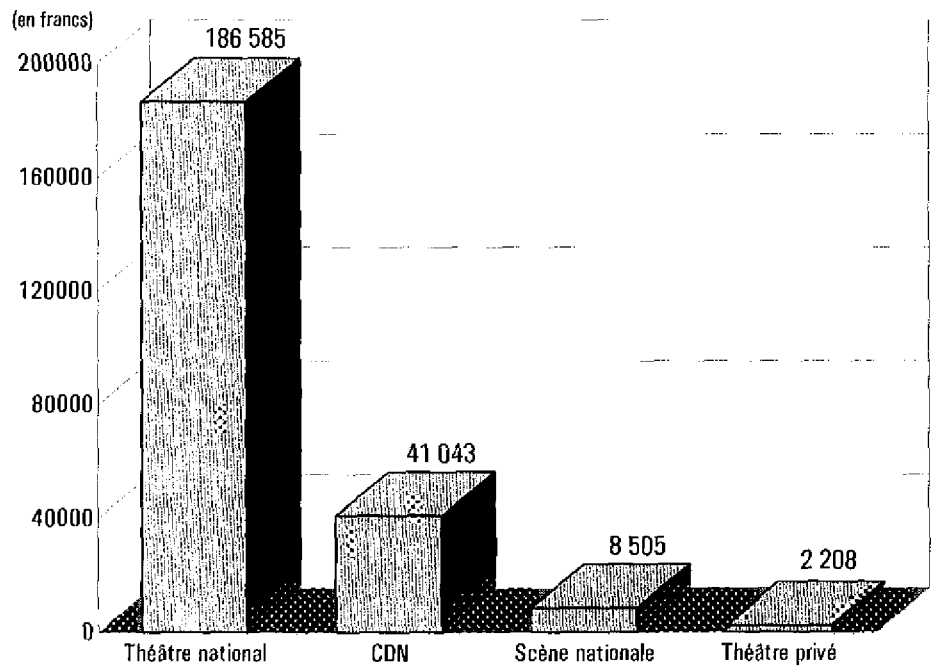
FESTIVALS	1995	1996
	Ile de France	8
	Régions	75
NOMBRE D'AIDES	83	100
MASSE GLOBALE F.	31 526 721	29 100 750

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

subvention moyenne de la DTS par structure

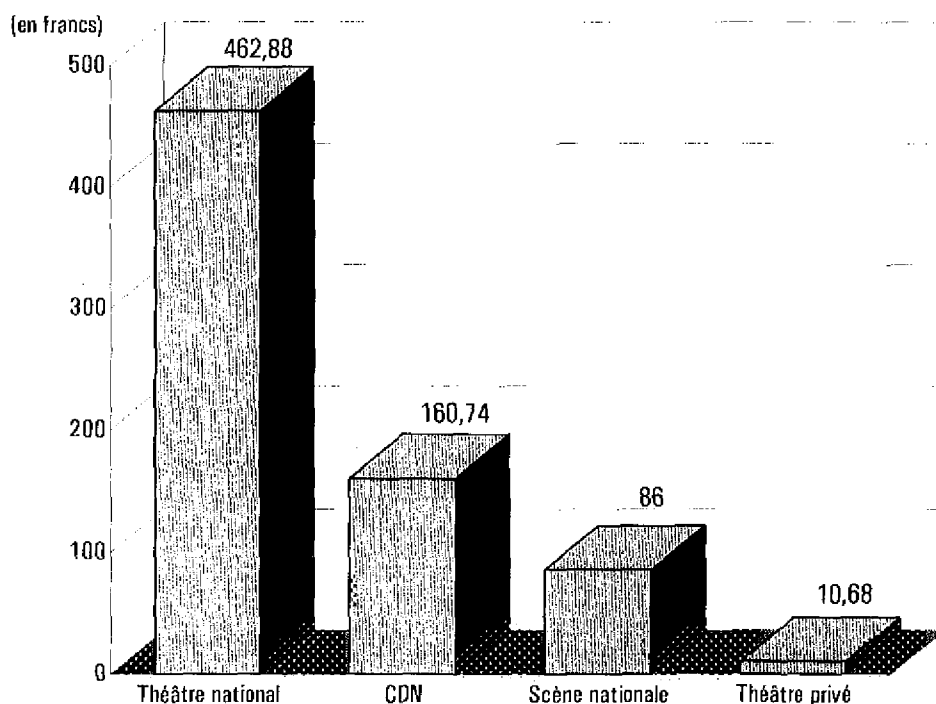


subvention moyenne de la DTS par structure et par représentation

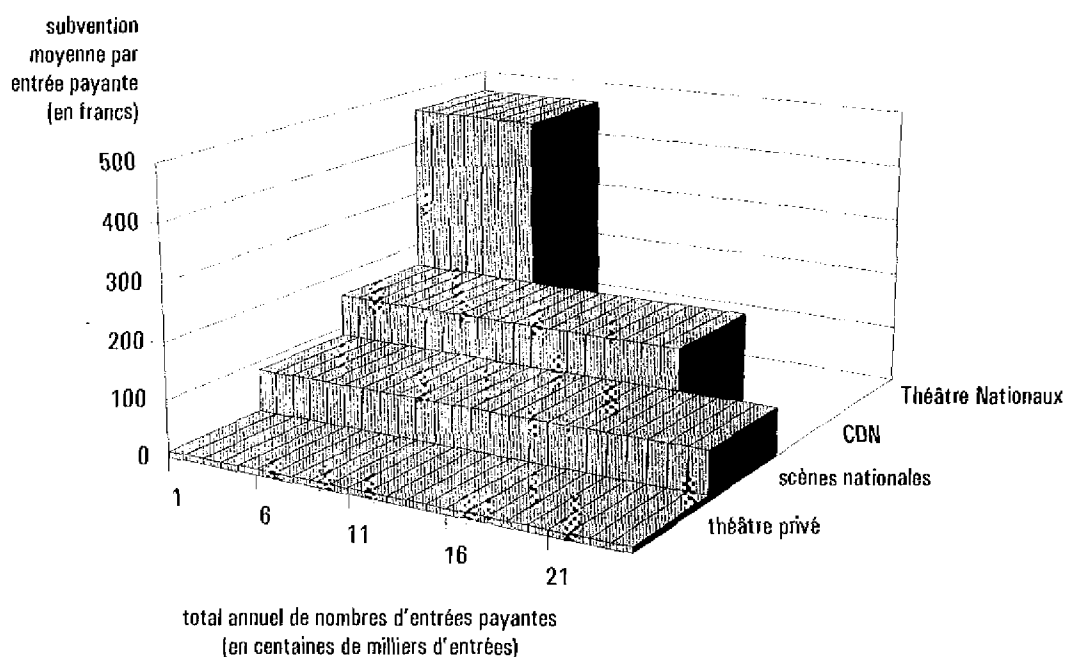


source : graphiques établis d'après les chiffres 1994 de la DTS et de l'INSEE (saison 1994-1995)

subvention moyenne de la DTS pour chaque entrée payante

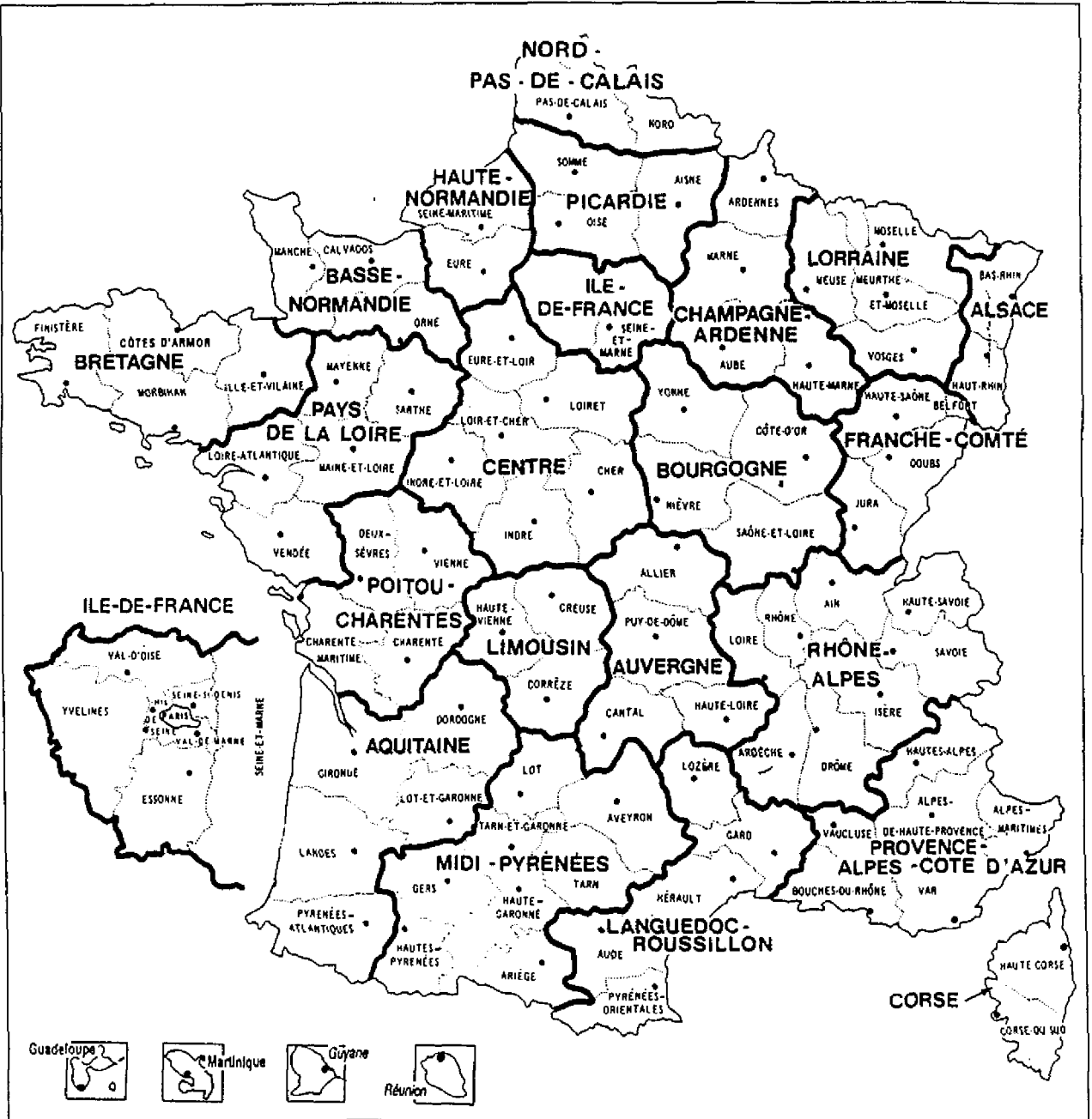


représentation des volumes de subventions en fonction de la subvention moyenne par entrée payante et du nombre d'entrées payantes



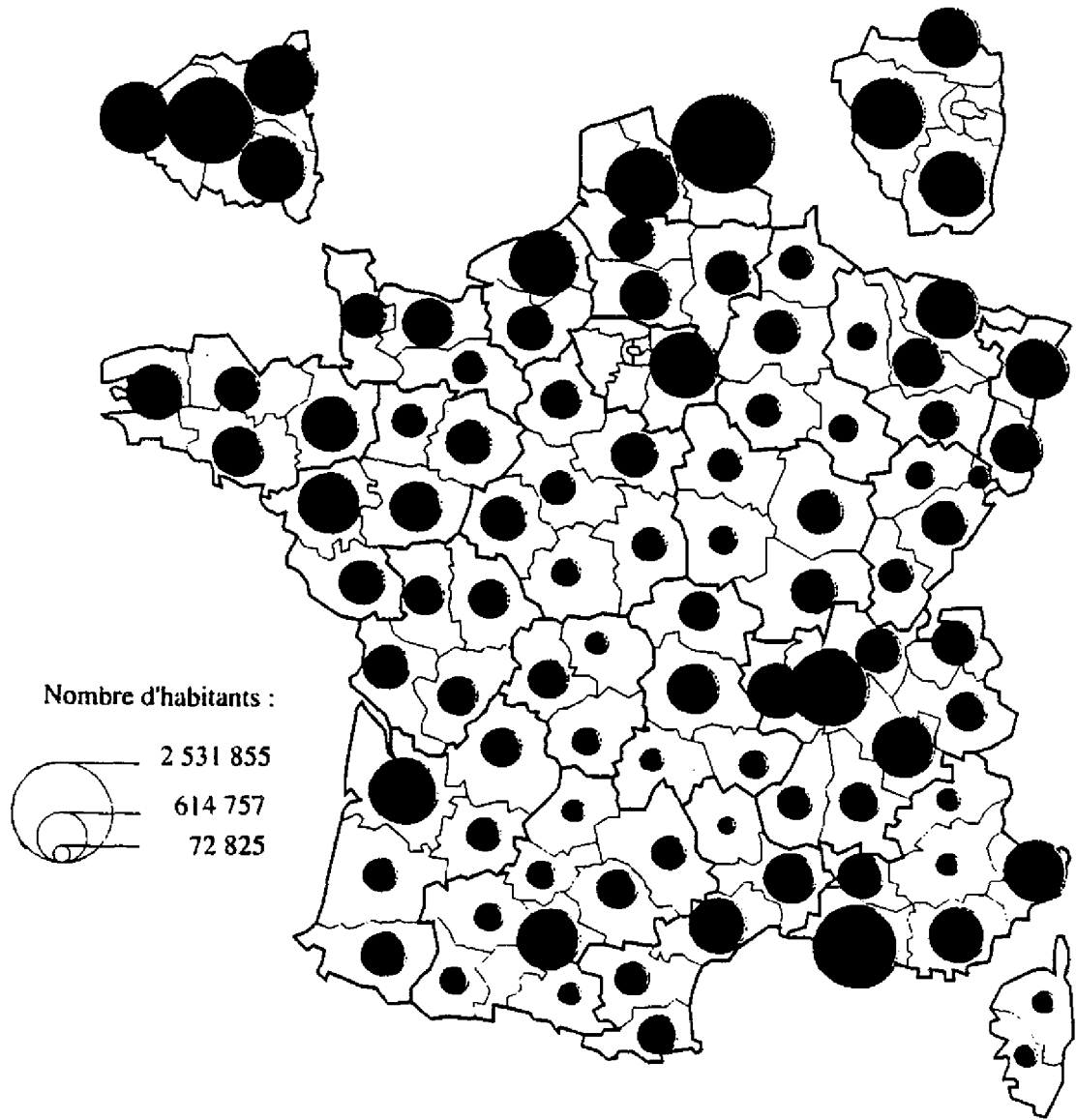
source : graphiques établis d'après les chiffres de la DTS (subventions 1994) et de l'INSEE (saison 1994-1995)

carte administrative de la France



source : INSEE

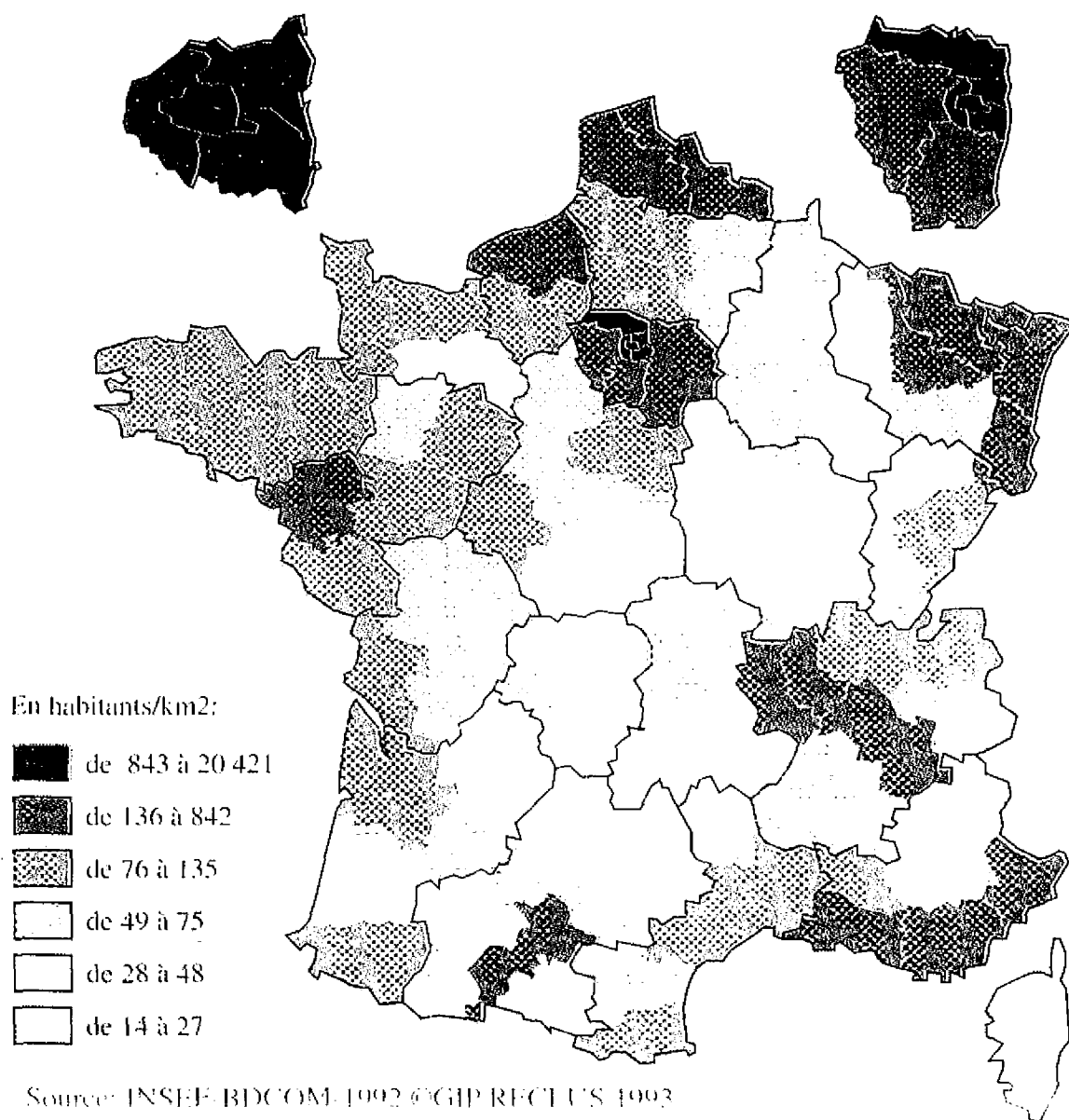
carte de la population des départements en 1990



Source: INSEE-BDCOM-1992 © GIP RECLUS 1993

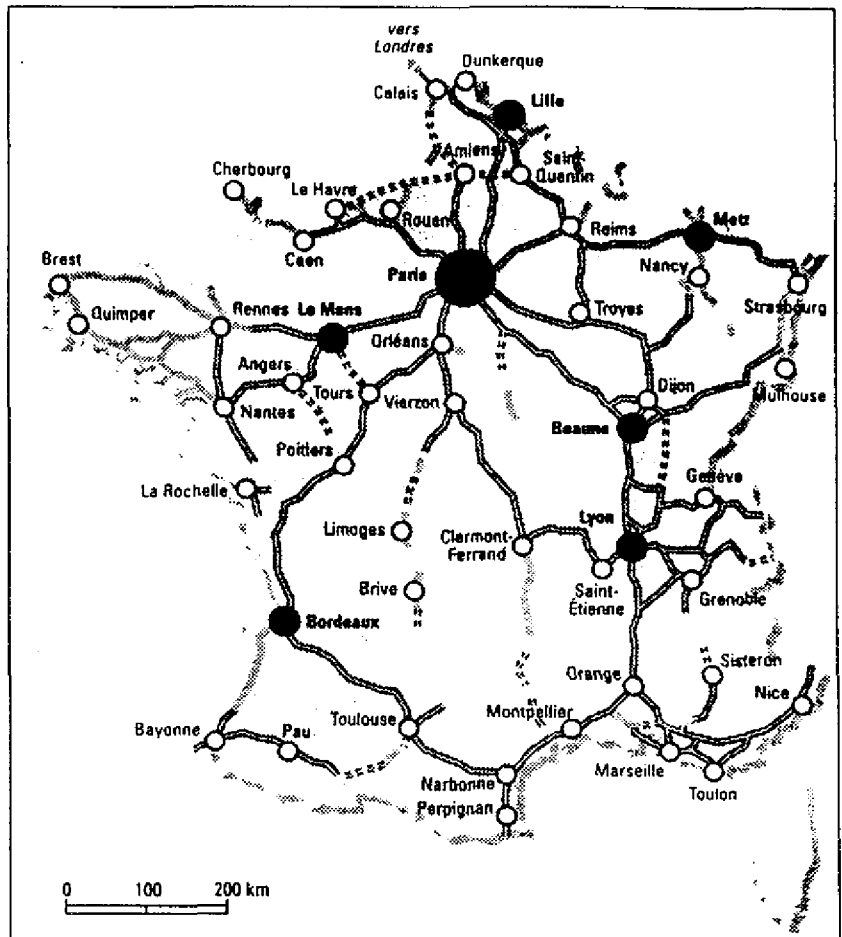
source : Projet d'Atlas culturel de la France : premiers éléments, Ministère de la culture-DEP, avril 1994

carte de la densité de peuplement des départements en 1990



source : Projet d'Atlas culturel de la France : premiers éléments, Ministère de la culture-DEP, avril 1994

le réseau autoroutier français

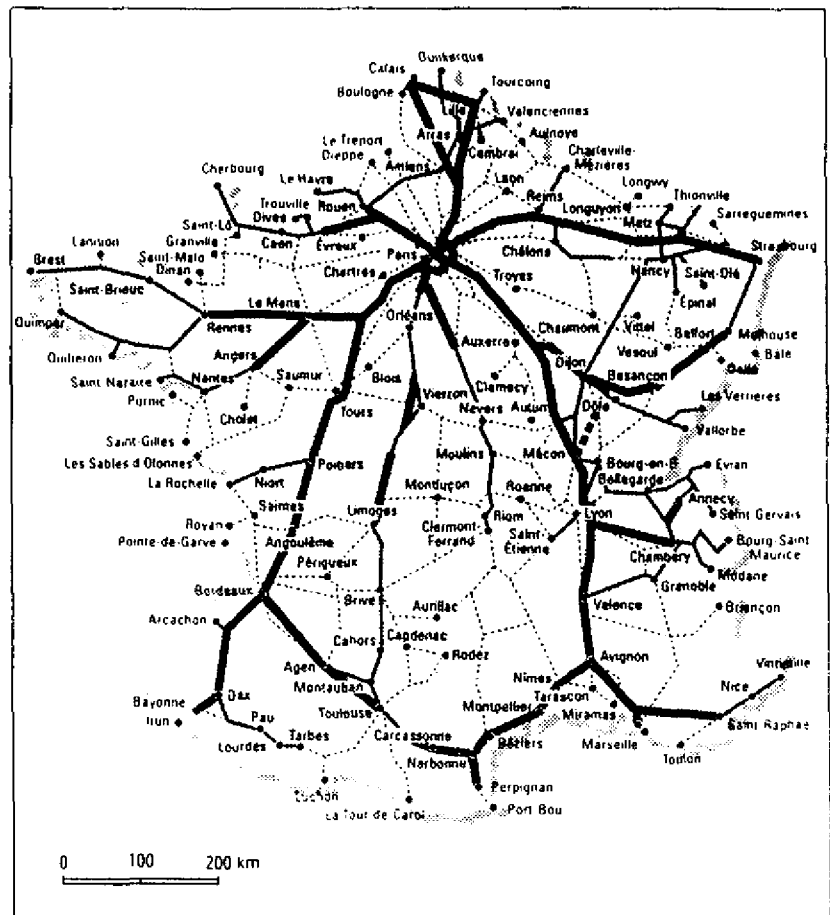


	Autoroutes		Carrefours principaux
	Voies rapides assurant la continuité du réseau autoroutier		Carrefours secondaires
	Autoroutes en construction		

Source : Ministère des transports, 1994.

source : René Meissel, Décentralisation et aménagement du territoire, Le Monde éditions & Marabout, 1995, p.173

le réseau ferroviaire français schéma directeur des lignes à grande vitesse

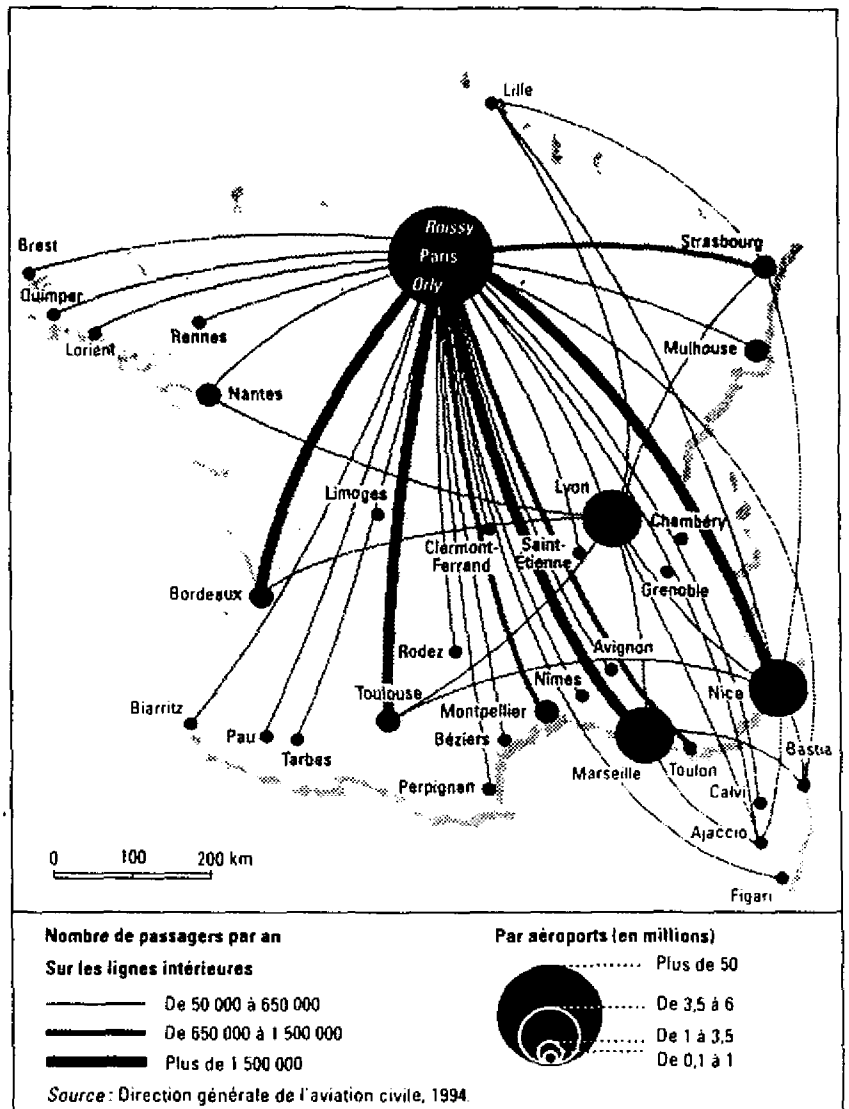


- Lignes nouvelles prévues - - - - - Itinéraire non arrêté
- Lignes aménagées et lignes classiques empruntées
par les trains à grande vitesse
- Autres lignes existantes empruntées par les trains
rapides et express

Sources : SNCF, Comité interministériel d'aménagement du territoire.

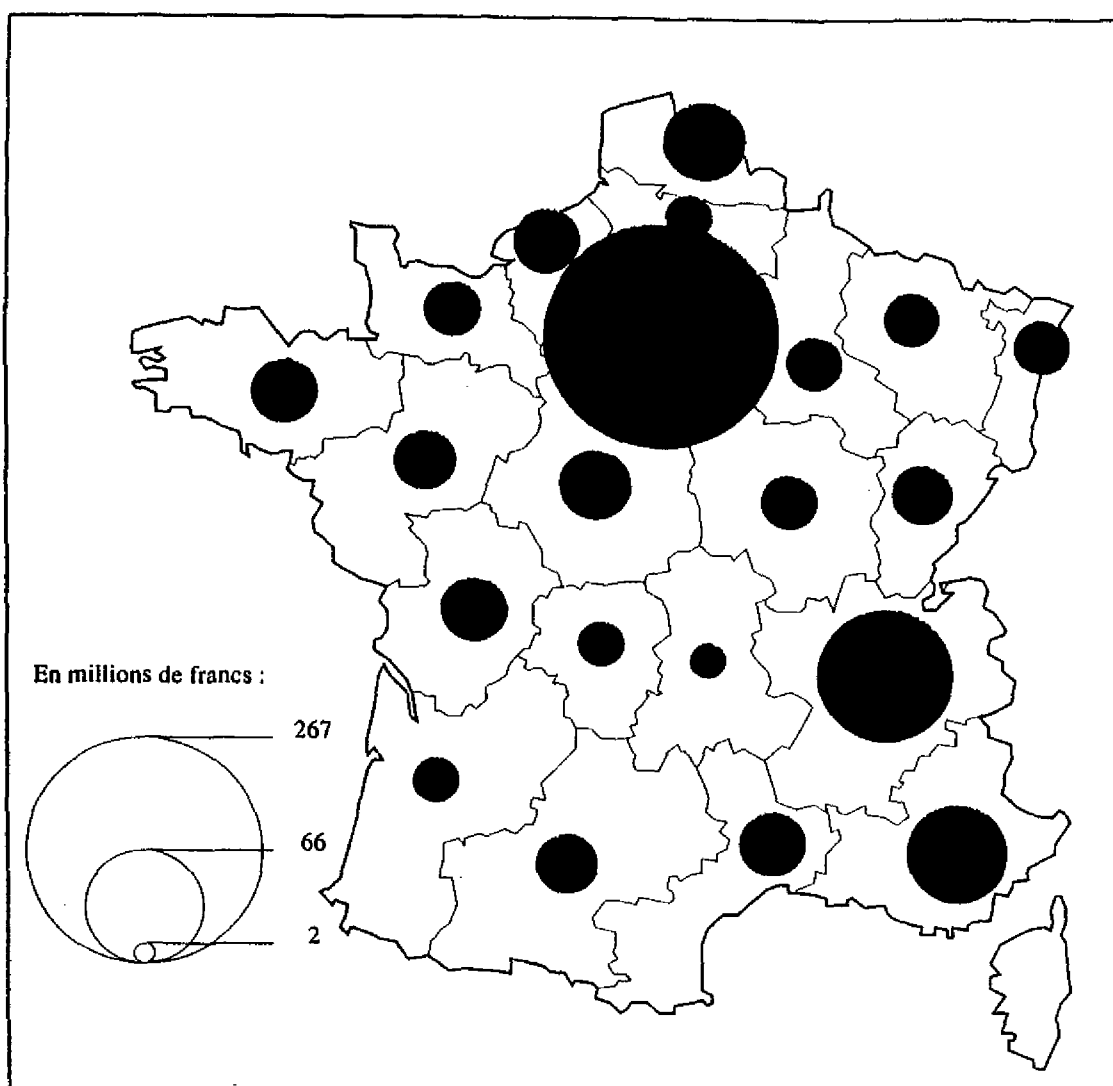
source : René Meissel, *Décentralisation et aménagement du territoire*, La Monde éditions & Marabout, 1995, p.169

le réseau aérien français les principales liaisons nationales



source : René Meissel, *Décentralisation et aménagement du territoire*, Le Monde éditions & Marabout, 1995, p.177

carte des subventions de la DTS aux CDN, aux scènes nationales
et aux compagnies dramatiques en 1992

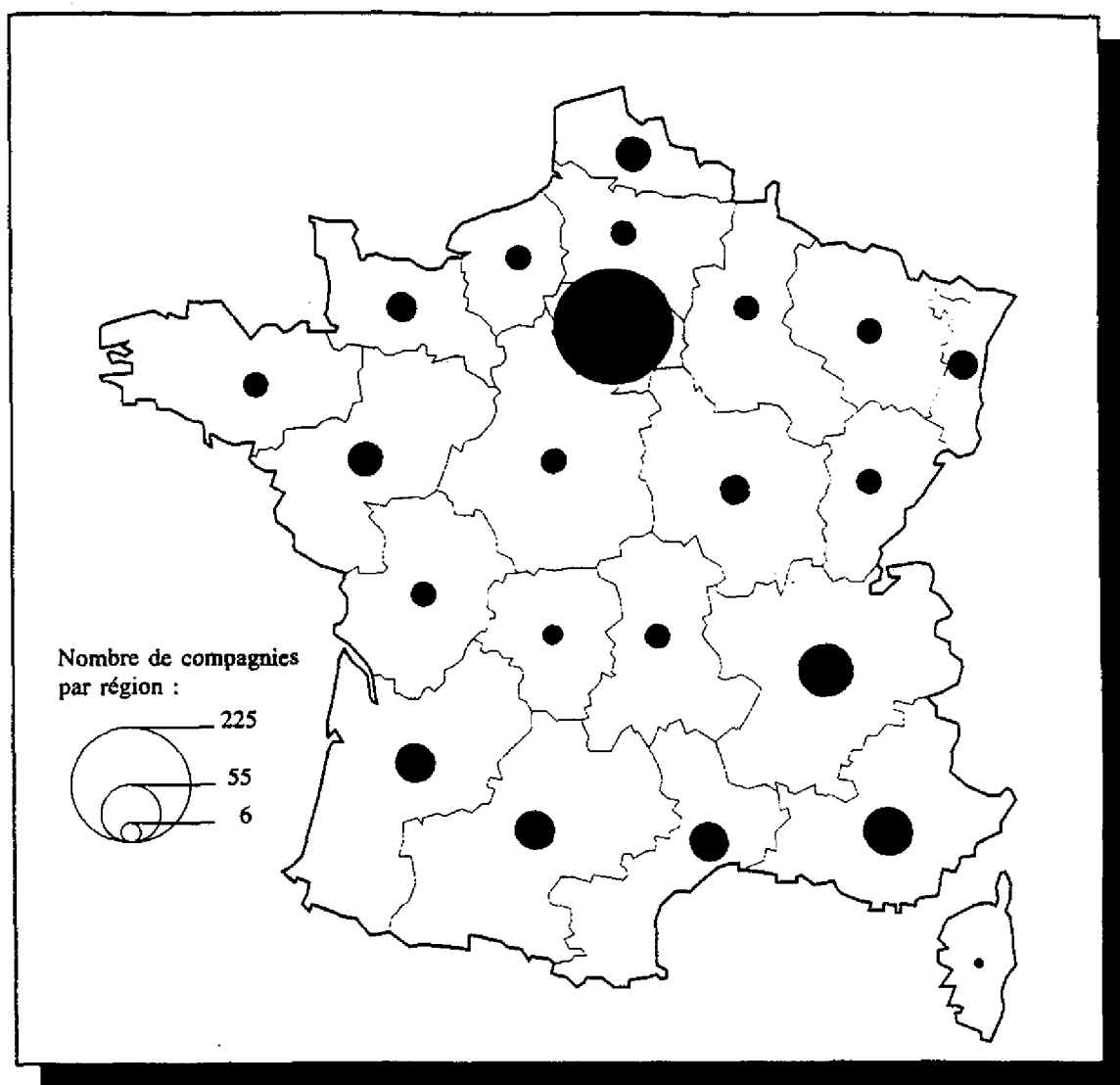


Source: Ministère de la Culture et de la Francophonie

© MCF-DEP / GIP RECLUS 1993

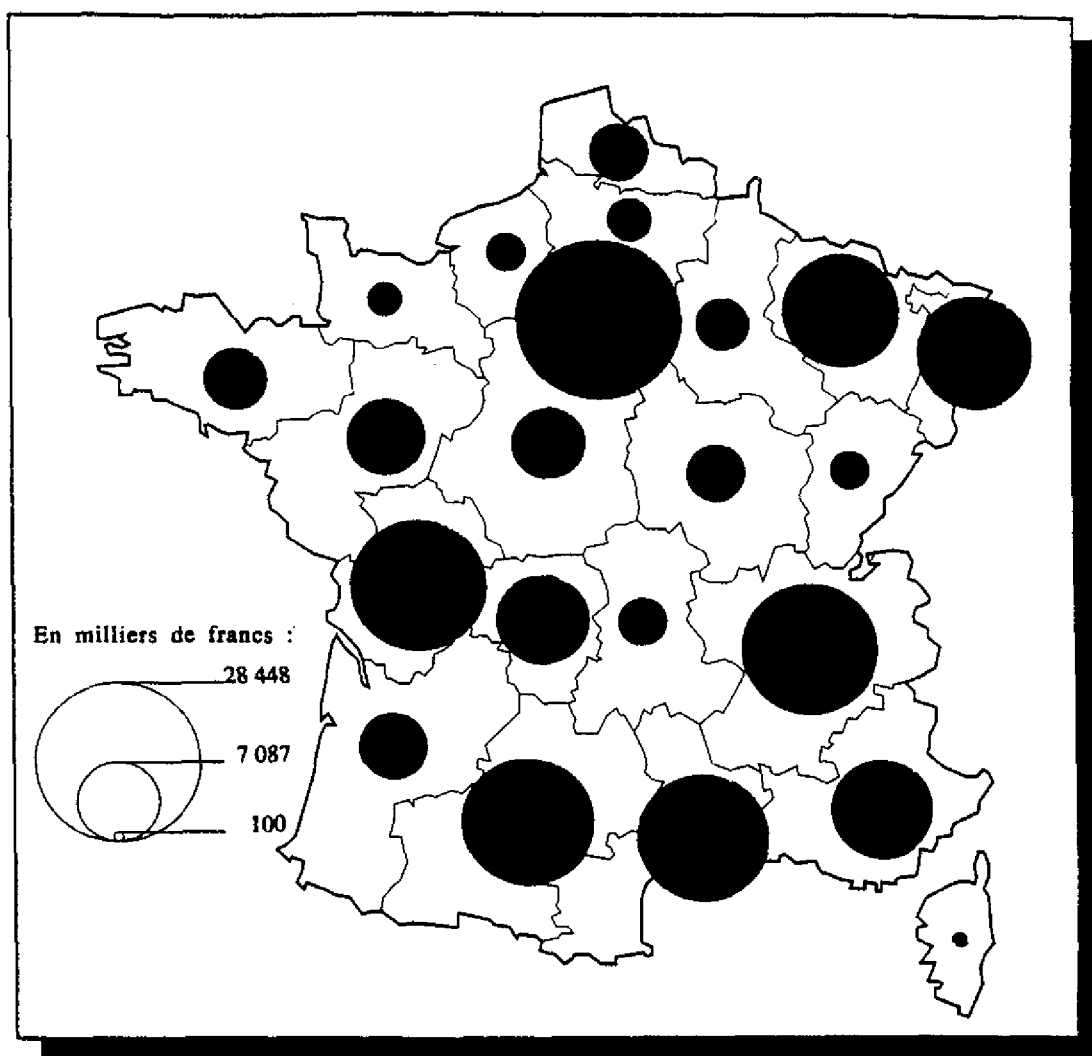
source : Projet d'Atlas culturel de la France : premiers éléments, Ministère de la culture-DEP, avril 1994, p.42

carte des compagnies dramatiques aidées par le ministère de la Culture en 1993



source : Projet d'Atlas culturel de la France : premiers éléments, Ministère de la culture-DEP, avril 1994, p.25

carte de la déconcentration de l'action du ministère de la Culture :
les crédits déconcentrés de la DTS en 1993



Source: Ministère de la Culture et de la Francophonie ©MCF-DEP / GIP RECLUS 1993

source : Projet d'Atlas culturel de la France : premiers éléments, Ministère de la culture-DEP, avril 1994, p.46

**étude statistique
des subventions 1996
de la Direction du Théâtre et des Spectacles
(Ministère de la Culture)
et des DRAC**

■ détail des subventions par département	2 à 15
■ classement des départements en fonction de la subvention par habitant. 1	16
■ carte des subventions par habitant et par département	17
■ ventilation des subventions par département	18
■ comparaisons graphiques :	
➤ population des départements/subvention par habitant	19
➤ densité de population des départements/subvention par habitant	20
■ classement des départements en fonction de la subvention par habitant. 2	21
■ comparaison graphique :	
➤ population de la plus importante agglomération urbaine du département/subvention par habitant	22
■ courbe de la concentration des subventions par habitant par département	23
■ classement des départements en fonction de leur subvention et calculs statistiques	24
■ classement des régions en fonction de la subvention par habitant	25
■ carte des subventions par habitant et par région	26
■ ventilation des subventions par région	27
■ comparaisons graphiques :	
➤ population des régions/subvention par habitant	28
➤ densité de population des régions/subvention par habitant	29
■ courbe de la concentration des subventions par habitant par région	30
■ classement des régions en fonction de leur subvention et calculs statistiques	31

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

détail des subventions 1996 de la DTS et des DRAC par département						
région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv. DTS (1)	subv. DRAC (1)	subv./ habit. (2)
Alsace	Bas-Rhin	953 100	Théâtre National de Strasbourg	41 075		
			Théâtre Jeune Public	2 595		
			Le Maillon - Strasbourg (C/2 Théâtre missionné)	700	0	
			Compagnies conventionnées A/1 (3)			1 180
			Compagnies aides annuelles A/2 (6)			975
			Compagnies aides aux projets A/3 (5)			350
			Aide au lieu C/3 (2)			90
		total:		46 965		49,28
	Haut-Rhin	671 300	Atelier du Rhin	4 170		
			La Filature	6 900		
			Compagnies aides annuelles A/2 (1)			250
			Compagnies aides aux projets A/3 (2)			110
			Festival : Théâtre (1)			50
		total:		11 480		17,10
	Alsace	1 624 400		58 445		35,98
Aquitaine	Dordogne	386 400	Centre Culturel de Terrasson (Théâtre missionné)	450	0	
			Compagnies conventionnées A/1 (1)			240
			Compagnies aides aux projets A/3 (2)			65
			Festivals (2)			240
		total:		995		2,58
	Gironde	1 213 470	Théâtre du Port de la Lune - CDN Bordeaux-Aquitaine	6 000		
			Les Colonnes - Blanquefort (Théâtre missionné)	450	0	
			Théâtre Molière-Scène d'Aquitaine - OARA (Th. missionné)	0	0	
			Iddac - Théâtre de Gironde (Théâtre missionné)	0	0	
			Compagnies conventionnées A/1 (2)			800
			Compagnies aides annuelles A/2 (8)			845
			Compagnies aides aux projets A/3 (2)			70
			Festivals (3)			700
			Diffusion B/2 (6 dont OARA : 650 et IDDAC : 500)			1 540
			Aide au lieu C/1 (1) : La Boite à jouer			80
		total:		10 485		8,64
	Landes	311 460	Compagnies aides annuelles A/2 (1)			90
			Festival (1) : Capbreton			100
			Diffusion B/2 (1)			60
			Aide au lieu C/1 (1) : CRABB (Biscarrosse)			30
		total:		280		0,90
	Lot-et-Garonne	306 000	Les Baladins en Agenais - Monclar (Théâtre missionné)	0	450	
Compagnies aides annuelles A/2 (1)					200	
Compagnies aides aux projets A/3 (1)					60	
	total:		710		2,32	
Pyrénées-Atlantiques	578 500	Scène nationale de Bayonne et du Sud-Aquitain	1 164			
		Festival de Pau	250			
		Compagnies conventionnées A/1 (2)			500	
		Compagnies aides annuelles A/2 (1)			80	
		Compagnies aides aux projets A/3 (1)			60	
		Festivals (3)			290	
		Diffusion B/2 (1)			70	
	total:		2 414		4,17	
	Aquitaine	2 795 830		14 884		5,32

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGF 1990).

Seules ont été prises en compte les subventions de fonctionnement. Pour les crédits centraux, n'ont pas été retenus les aides aux organismes (II), les aides aux opérations internationales (IV) sauf Maison des Cultures du monde et TILF, les projets et divers (VIII), l'encadrement pratique amateur (IX), les aides pour les arts de la rue (I) et pour les arts de la piste (N), les aides pour l'enseignement et pour la formation (III) et les aides aux organismes. Pour les crédits déconcentrés, n'ont été retenues ni les aides à la pratique amateur ni celles aux arts de la rue et de la piste.

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv. DTS (1)	subv. DRAC (1)	subv./habit. (2)
Auvergne	Allier	357 700	Les Fédérés	4 742		
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : Théâtre Archimage		210	
			Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Le Footsbarn		800	
			Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Zèbre théâtre		60	
	Allier		total :	5 812		16,25
	Cantal	158 700	Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Cie des Champs		100	
	Cantal		total :	100		0,63
	Haute-Loire	208 600	Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Théâtre de l'Alauda		80	
	Haute-Loire		total :	80		0,39
	Puy-de-Dôme	598 200	Compagnies conventionnées A/1 (2)		778	
		Compagnies aides annuelles A/2 (1) : L'illustre Fam. Burattini		800		
		Compagnies aides aux projets A/3 (4)		390		
		Festivals (2)		350		
		Aide au lieu C/1 (2)		860		
Puy-de-Dôme		total :	3 198		5,35	
Auvergne		1 321 200	total :	9 190		6,96
Bourgogne	Côte-d'Or	493 900	Nouveau Théâtre de Bourgogne	9 543	1 340	
			Association Bourguignonne Culturelle - Dijon (T. missionné)	150	0	
			Compagnies aides annuelles A/2 (4)		610	
			Compagnies aides aux projets A/3 (6)		425	
			Festivals (2)		1 080	
			Côte-d'Or		total :	13 148
	Nièvre	233 300	Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Th du Caramel Fou		100	
			Compagnies aides aux projets A/3 (1) : ARTO		90	
	Nièvre		total :	190		0,81
	Saône-et-Loire	559 400	LARC Scène nationale Le Creusot	2 600		
			Le Théâtre - Scène nationale de Mâcon	227		
			L'Espace des Arts - Chalon-sur-Saône (Théâtre missionné)	200	0	
			Compagnies aides annuelles A/2 (4)		1 190	
Festivals (1) : Chalon dans la rue				800		
Saône-et-Loire		total :	5 017		8,97	
Yonne	323 100	Théâtre d'Auxerre (Théâtre missionné)	0			
Yonne		total :	0		0,00	
Bourgogne		1 609 700	total :	18 355		11,40

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGF 1990).

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv. DTS (1)	subv. DRAC (1)	subv./habit. (2)
Bretagne	Côtes-d'Armor	538 400	La Passerelle - Scène nationale de Saint Briac	2 966		
			La Carré Magique - Lannion (Théâtre missionné)	0	0	
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : Th. de la Falla Pensée		550	
			Compagnies aides aux projets A/3 (2)		100	
	Côtes-d'Armor	total	3 616	6,72		
	Finistère	838 700	Association de Développement Culturel	1 000		
			Le Quartz - Brest (Théâtre missionné)	1 120	0	
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : Théâtre de l'instant		350	
			Compagnies aides aux projets A/3 (2)		76	
	Finistère	total	2 546	3,04		
Ille-et-Vilaine	798 700	Théâtre National de Bretagne	16 117			
		Compagnies conventionnées A/1 (1) : Théâtre de l'Arpenteur		400		
		Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Tuchenn Cie B. Colin		120		
		Compagnies aides aux projets A/3 (5)		302		
		Festivals (2)		130		
Ille-et-Vilaine	total	17 069	21,37			
Morbihan	619 800	Quai ouest - Théâtre Quotidien de Lorient	2 750			
		Compagnies aides annuelles A/2 (2)		540		
		Compagnies aides aux projets A/3 (2)		50		
Morbihan	total	3 340	5,39			
Bretagne	total	26 571	9,50			
Centre	Cher	321 600	Maison de la Culture de Bourges-Atelier théâtral national	6 897		
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : Théâtre Ecoute		427	
			Divers : Théâtre du Lamparo		50	
	Cher	total	7 374	22,93		
	Eure-et-Loir	396 100	Théâtre de Chartres - Cie J. Kraemer (Théâtre missionné)	0	570	
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : Centre Littérature Orale		380	
			Compagnies aides aux projets A/3 (3)		210	
			Festivals (1) : Autres Scènes		35	
	Eure-et-Loir	total	1 195	3,02		
	Indre	237 500	Equinoxe - La Grande Scène - Châteauroux (Th. missionné)	0	0	
			Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Faust en Brenne		70	
			Aide au lieu C/1 (1) : Théâtre de La Châtre		120	
	Indre	total	190	0,80		
	Indre-et-Loire	529 300	Compagnie Gîles Bouillon - CDR de Tours	2 030		
Compagnies conventionnées A/1 (1) : L'Autruche Théâtre				200		
Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Cie du Petit Monde				90		
Indre-et-Loire	total	2 320	4,38			
Loir-et-Cher	305 900	Halle aux Grains - Scène nationale de Blois	2 612			
		Compagnies conventionnées A/1 (1) : Cie du Hasard		850		
		Divers : Le Voyage des Comédiennes (N. Peskine)		300		
Loir-et-Cher	total	3 762	12,30			
Loiret	580 600	CDN d'Orléans	3 500			
		CADO	4 779			
		Le Carré Saint-Vincent - Scène nationale d'Orléans	4 978			
		Compagnies conventionnées A/1 (1) : La Tortue magique		200		
		Compagnies aides annuelles A/2 (2)		350		
		Festivals (1) : Falstaff		25		
		Divers : Ulysse (Action de médiation)		300		
Loiret	total	14 132	24,34			
Centre	total	28 973	12,22			

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS, Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGF 1990).

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv. DTS (1)	subv. DRAC (1)	subv./ habit. (2)
Champagne-Ardenne	Ardennes	296 400	Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes (Charleville)	220		
			Diffusion B/2 (1) : Institut International de la Marionnette		310	
	Ardennes		total	530		1,79
	Aube	289 200	Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Th. de la Pierre Noire		10	
	Aube			total	10	0,03
	Marne	558 200	Comédie de Reims	8 764		
			CNAT - Scène nationale de Reims	4 910		
			La Salmaazar - Epernay (Théâtre missionné)	130	500	
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : Cie Alliage Théâtre			210
			Compagnies aides annuelles A/2 (6)			785
			Compagnies aides aux projets A/3 (3)			55
			Aide au lieu C/1 (1) : Comédie de Reims			234
			Aide au lieu C/1 (1) : Théâtre du Muselet			530
Marne		total	16 098		28,84	
Haute-Marne	204 100	Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Cie Michel Humbert		400		
Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Cie Thearto			10			
Haute-Marne		total	410		2,01	
Champagne-Ardenne		1 347 900		17 048		12,65
Franche-Comté	Doubs	484 800	Nouveau Théâtre de Besançon - CDN de Franche-Comté	6 769		
			Espace Besançon-Planoise	1 300		
			Centre d'Art et de Plaisanterie - SN de Montbéliard	3 176		
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : La Roulotte	650		
			Compagnies conventionnées A/1 (2)			1 130
			Compagnies aides annuelles A/2 (2)			27
			Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Th. des pantomimes			80
			Jumelages A/4 (2)			200
			Festivals (1) : Festival des Nuits de Joux			200
			Diffusion B/2 (1) : URFOL (1/3 de la subvention)			23
	Aide au lieu C/1 (4)			902		
	Doubs		total	14 457		29,82
	Jura	248 800	Théâtre municipal de Dôle (Théâtre missionné)	0		
			Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Atelier de l'Exil			100
			Compagnies aides aux projets A/3 (2)			115
			Jumelages A/4 (3)			200
			Festivals (1) : Idécklic			130
			Diffusion B/2 (1) : URFOL (1/3 de la subvention)			23
			Aide au lieu C/1 (1) : Théâtre municipal de Dôle			150
	Jura		total	718		2,89
	Haute-Saône	229 700	THEV - Théâtre E. Feuillère - Vesoul (Théâtre missionné)	0		0
Diffusion B/2 (1) : URFOL (1/3 de la subvention)					24	
Aide au lieu C/1 (1) : THEV					470	
Haute-Saône		total	494		2,15	
Territoire de Belfort	134 100	Théâtre Granit	3 668			
		Jumelages A/4 (1) : Théâtre Granit			132	
		Aide au lieu C/1 (1) : Théâtre des deux sapins			60	
Territoire de Belfort		total	3 860		28,78	
Franche-Comté		1 097 400		19 529		17,80

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGF 1990).

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv.			
				DTS (1) 1996	subv. DRAC (1) habit. (2)		
Ile-de-France	Paris		Comédie-Française	127 366			
			Théâtre National de Chaillot	61 539			
			Odéon-Théâtre de l'Europe	52 012			
			Théâtre National de la Colline	38 079			
			Théâtre Ouvert - CDN de Création	4 972			
			Nouveau Théâtre de Novembre - 20e Théâtre (T. Missionné)	100	0,00		
			Aide au lieu	46 591			
			Festival Paris Quartier d'été	1 050			
			Festival d'Automne - Paris	6 687			
			Compagnies (40)	30 427			
			Compagnies dirigeant un lieu (12)	29 508			
			Maison des Cultures du monde	1 245			
			Théâtre International de langue française	3 600			
			Aide au théâtre privé (4)	26 000			
			Compagnies conventionnées A/1 (30)		12 720,50		
			Compagnies aides annuelles A/2 (33)		4 110,00		
			Compagnies aides aux projets A/3 (40)		3 479,42		
			Festivals B/1 (2)		250,00		
			Aide au lieu C/1 (13 dont 20e Théâtre : 100)		1 855,00		
			Divers (3)		140,00		
			Conventions de Développement Culturel (3)		600,00		
			Paris	2 152 400	total:	452 331	210,15
				Seine-et-Marne		La Ferme du Buisson - Centre de Marne-la-Vallée	5 952
La Coupole - Scène nationale de Melun-Sénart	4 500						
Compagnies aides annuelles A/2 (3)		370,00					
Conventions de Développement Culturel (2)		212,57					
Seine-et-Marne	1 078 200	total:	11 035	10,23			
	Yvelines		Théâtre de Sartrouville	4 900			
			Théâtre de Saint-Denis-en-Yvelines	5 450			
			Heyoka	2 590			
			Compagnies (2)	910			
			Compagnies aides annuelles A/2 (4)		450,00		
			Compagnies aides aux projets A/3 (1)		130,00		
			Festivals B/1 (1)		150,00		
Yvelines	1 307 200	total:	14 580	11,15			
	Essonne		Théâtre du Campagnol - CDN de la Banlieue sud	7 249			
			Théâtre de l'Agora	2 500			
			Cie Jean-Claude Drouot	200			
			Compagnies conventionnées A/1 (2)		530,00		
			Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Cie du Cercle		140,00		
			Compagnies aides aux projets A/3 (1)		70,00		
			Divers (1) : Philippe Foulquié (Sénart)		40,00		
			Essonne	1 084 800	total:	10 729	9,89

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGP 1990).

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv. DTS (1)	subv. DRAC (1)	subv./ habit. (2)		
Ile-de-France (suite)	Hauts-de-Seine	1 391 700	Théâtre de Gennevilliers	8 494				
			Théâtre 71 - Scène nationale de Malakoff	2 826				
			Théâtre de Nanterre-Amandiers	31 096				
			Les Gêmeaux	4 200				
			Théâtre de Châtillon (Théâtre missionné)	0	0,00			
			Théâtre de Suresne (Théâtre missionné)	0	0,00			
			Compagnies (4)	2 900				
			Compagnies conventionnées A/1 (5)		1 635,00			
			Compagnies aides annuelles A/2 (10)		1 150,00			
			Divers (2)		180,00			
			Hauts-de-Seine	total	52 481	37,71		
			Seine-Saint-Denis	1 381 200	Théâtre de la Commune - Pandora	8 821		
					MC 93	10 368		
					Théâtre des Jeunes Spectateurs	4 079		
Théâtre Gérard Philipe	7 453							
Compagnies (2)	2 470							
Compagnies aides annuelles A/2 (14)		1 430,00						
Compagnies aides aux projets A/3 (1)		80,00						
Festivals B/1 (1)		50,00						
Seine-Saint-Denis	total	34 751	25,16					
Val-de-Marne	1 215 600	Maison des Arts de Créteil	10 376					
		Compagnie dirigeant un lieu : Studio-Théâtre de Vitry	935					
		Compagnies conventionnées A/1 (4)		1 672,50				
		Compagnies aides annuelles A/2 (7)		900,00				
		Festivals B/1 (1) : Rencontres Charles Dullin		170,00				
		Conventions de Développement Culturel (3) : Mais. du conte		50,00				
Val-de-Marne	total	14 104	11,60					
Val-d'Oise	1 049 600	Théâtre des Arts - Scène nationale de Cergy-Pontoise	3 446					
		Compagnies conventionnées A/1 (1) : Cie Hubert		332,50				
		Compagnies aides annuelles A/2 (3)		330,00				
		Compagnies aides aux projets A/3 (1)		70,00				
		Festivals B/1 (1) : Festival du Val d'Oise		150,00				
		Aide au lieu C/1 (1) : Théâtre 95		237,50				
Val-d'Oise	total	4 566	4,35					
Ile-de-France	10 660 800	total	594 576	55,77				

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGP 1990).

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv. DTS (1)	subv. DRAC (1)	subv./ habit. (2)
Languedoc-Roussillon	Aude	298 700	Le Théâtre - Scène nationale de Narbonne	1 380		
			Compagnies conventionnées A/1 (2)		380	
			Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Cie Théâtre 7		100	
			Compagnies aides aux projets A/3 (2)		90	
			autres financements théâtre sur crédits globalisés (1)		80	
	Aude	298 700	total:	2 010	6,73	
	Gard	585 000	La Cratère - Théâtre d'Alès-en-Cévennes	1 600		
			Centre National des Ecritures du Spectacle-La Chartreuse	6 100		
			Théâtre de Nîmes (Théâtre missionné)	700	0	
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : Conduite intérieur		250	
Compagnies aides annuelles A/2 (5)				570		
Compagnies aides aux projets A/3 (2)				300		
Festivals B/1 (1) : Festival du Jeune Théâtre d'Alès				200		
Divers (1) CNES Chartreuse				20		
autres financements théâtre sur crédits globalisés (5)				230		
Gard	585 000	total:	10 030	17,15		
Hérault	794 600	Théâtre des Treize-Vents - CDN du Languedoc-Roussillon	8 714			
		Théâtre de Sète	1 300			
		Compagnies conventionnées A/1 (4)		1 345		
		Compagnies aides annuelles A/2 (3)		670		
		Compagnies aides aux projets A/3 (9)		510		
		Festivals B/1 (3)		620		
		Aide au lieu C/1 (2)		550		
		Divers (7)		238		
		autres financements théâtre sur crédits globalisés (9)		542		
		Hérault	794 600	total:	14 489	18,23
Lozère		autres financements théâtre sur crédits globalisés (2)		60		
Lozère	72 800	total:	60	0,82		
Pyrénées-Orientales	363 800	Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Th. de la Rencontre		70		
		Festivals B/1 (1) : Arts-Fantaisies (F.O.L. des Pyr.-Orientales)		100		
		autres financements théâtre sur crédits globalisés (1)		70		
Pyrénées-Orientales	363 800	total:	240	0,66		
Languedoc-Roussillon	2 114 900	total:	26 829	12,69		
Limousin	Corrèze	237 900	Les Sept Collines - Tulle (Théâtre missionné)	150	0	
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : L'Entreprise		480	
			Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Le Volcan bleu		210	
			Festivals B/1 (1) : Festival de la Luzège		270	
	Corrèze	237 900	total:	1 110	4,67	
	Creuse	131 300	Théâtre Jean Lurçat - Scène nationale d'Aubusson	1 350		
			Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Ensemble Atoplique		70	
	Creuse	131 300	total:	1 420	10,81	
	Haute-Vienne	353 600	La Limousine - CDN du Limousin	7 485		
			Festival International des Francophonies - Limoges	1 083		
Compagnies conventionnées A/1 (1) : La Lézarde (Durringer)				290		
Compagnies aides annuelles A/2 (2)				470		
Compagnies aides aux projets A/3 (2)				121		
Festivals B/1 (1) : Festival de Bellac		143				
Haute-Vienne	353 600	total:	9 572	27,07		
Limousin	722 800	total:	12 102	16,74		

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGP 1990).

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv. DTS (1)	subv. DRAC (1)	subv./habit. (2)	
Lorraine	Meurthe-et-Moselle	711 800	Théâtre de la Manufacture - CDN Nancy Lorraine	6 125			
			Compagnies conventionnées A/1 (3)		1 227		
			Compagnies aides aux projets A/3 (5)			315	
			Diffusion B/2 (1) : Parc Naturel Régional de Lorraine				25
			Festivals B/1 (1) : Festival Mousson d'été				200
			Aide au lieu C/1 (2)				280
	Meurthe-et-Moselle	total	8 172	11,48			
	Meuse	196 300	Action Culturelle du Barrois - Scène nationale de Bar-le Duc	1 440			
			Théâtre missionné C/2 (1) : Ass. Le Quai (Verdun)	150	550		
	Meuse	total	2 140	10,90			
	Moselle	1 011 300	Action Culturelle du Bassin Houïller Lorrain	1 200			
			Théâtre Populaire de Lorraine	3 064			
Compagnies aides aux projets A/3 (3)					180		
Festivals B/1 (2)					300		
Diffusion B/2 (3)					240		
Moselle	total	4 984	4,93				
Vosges	386 300	Compagnies conventionnées A/1 (1) : Cie Théâtre Obligatoire			200		
		Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Cie Balazs Gera (52)			80		
		Festivals B/1 (1) : Théâtre du Peuple de Bussang			200		
Vosges	total	480	1,24				
Lorraine	total	2 305 700	15 776	6,84			
Midi-Pyrénées	Ariège	136 500	Scène nationale de Foix et de l'Ariège	1 150			
			Festivals B/1 (1) : Festival International de la marionnette			50	
	Ariège	total	1 200	8,79			
	Aveyron	270 100	Divers (1) : Festival Handicapés ACT 12			25	
	Aveyron		total	25	0,09		
	Haute-Garonne	928 000	Le Sorano - Théâtre National de Toulouse-Midi-Pyrénées	8 934			
			Compagnies conventionnées A/1 (5)			2 050	
			Compagnies aides annuelles A/2 (10)			980	
			Résidences A/4 (1) : Théâtre Garonne - Tattoo			100	
			Festivals B/1 (2)			125	
			Aide au lieu C/1 (1) : Théâtre Garonne			1 600	
	Haute-Garonne	total	13 789	14,89			
	Gers	174 800	Résidences A/4 (1) : Auch - Les Cyranoïques			50	
			Divers (1) : Théâtrales de Condom			40	
	Gers	total	90	0,52			
	Lot	155 800	Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Œil du Silence			120	
Divers (2)					115		
Lot	total	235	1,51				
Hautes-Pyrénées	224 800	Le Parvis - Scène nationale Tarbes-Pyrénées	3 329				
		Festivals B/1 (2)			130		
Hautes-Pyrénées	total	3 459	15,39				
Tarn	342 700	Centre Culturel de l'Albigeois	2 208				
		Résidences A/4 (1) : Castres - En votre compagnie			40		
		Festivals B/1 (1) : L'Ete de Vaour			150		
		Divers (1)			15		
Tarn	total	2 413	7,04				
Tarn-et-Garonne	200 200	Festivals B/1 (1) : Festival de Carambole			40		
Tarn-et-Garonne		total	40	0,20			
Midi-Pyrénées	total	2 430 700	21 251	8,74			

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGP 1990).

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv. DTS (1)	subv. DRAC (1)	subv./habit. (2)			
Nord-Pas-de-Calais	Nord		L'Hippodrome	3 868					
			Le Bateau Feu - Scène nationale Dunkerque	1 000					
			(La Métaphore) - Théâtre National Nord-Pas-de-Calais	10 745					
			Le Grand Bleu	2 834					
			La Manège - Scène nationale Maubeuge	2 800					
			La Rose des Vents	3 080					
			Compagnies conventionnées A/1 (6)		1 915				
			Compagnies aides annuelles A/2 (2)			380			
			Compagnies aides aux projets A/3 (8)			520			
			Résidences A/4 (4)			280			
			Aide au lieu C/1 (4)			555			
			Nord	2 531 900	total:	27 757		10,96	
			Pas-de-Calais			La Comédie de Béthune - CDN du Nord-Pas-de-Calais	5 541		
						Le Channel	1 500		
Théâtre d'Arras (Théâtre missionné)	250	350							
Compagnies conventionnées A/1 (1) : Ballatum Théâtre						550			
Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Cie des Oocks						30			
Résidences A/4 (2)						139			
Pas-de-Calais	1 433 200	total:	8 360		5,83				
Nord-Pas-de-Calais	3 965 100	total:	36 117		9,11				
Basse-Normandie	Calvados		Comédie de Caen	8 669					
			Théâtre du Préau	3 156					
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : Panat Théâtre			535			
			Compagnies aides annuelles A/2 (8)			1 020			
			Compagnies aides aux projets A/3 (5)			100			
			Festivals B/1 (2)			140			
			Diffusion B/2 (4)			75			
			Aide au lieu C/1 (1) : Théâtre du Préau			60			
			Calvados	618 500	total:	13 755		22,24	
			Manche			Théâtre de Cherbourg	1 720		
						Compagnies conventionnées A/1 (1) : Cirque Docteur Paradi			190
						Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Théâtre de la Presqu'île			120
						Diffusion B/2 (1) : Théâtre de la Butte			50
			Manche	479 600	total:	2 080		4,34	
Orne			Scène nationale Alençon-Fless-La Ferté-Macé	1 335					
			Compagnies aides aux projets A/3 (3)			85			
Orne	293 200	total:	1 420		4,84				
Basse-Normandie	1 391 300	total:	17 255		12,40				

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGF 1990).

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv. DTS (1)	subv. DRAC (1)	subv./ habit. (2)
Haute-Normandie	Eure	513 800	Théâtre d'Evreux - Scène nationale	1 620		
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : Th. des Opérations		250	
			Compagnies aides annuelles A/2 (2)		300	
			Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Polaroid Théâtre		80	
			Aide au lieu C/1 (1) : L'Odyssee		50	
	Eure	513 800	total	2 300	4,48	
	Seine-Maritime	1 223 400	Dieppe-Scène Nationale	1 600		
			Fécamp Scène Nationale	456		
			Le Volcan - Maison de la Culture du Havre	11 908		
			Théâtre Maxime-Gorki - Scène nationale de Petit-Quevilly	1 100		
			Théâtre des Deux Rives	2 636		
			Compagnies conventionnées A/1 (2)		480	
			Compagnies aides annuelles A/2 (5)		605	
			Compagnies aides aux projets A/3 (3)		135	
			Aides diverses aux compagnies A/5 (2)		100	
Festivals B/1 (1) : Viva-Cité				220		
Aide au lieu C/1 (3)				210		
Divers (3)				330		
Seine-Maritime			1 223 400	total	19 780	16,17
Haute-Normandie	1 737 200	total	22 080	12,71		
Pays de la Loire	Loire-Atlantique	1 052 200	Centre de Recherche pour le Développement Culturel	3 840		
			Centre Culturel - Scène nationale de Saint-Nazaire	1 150		
			Compagnies conventionnées A/1 (7)		2 230	
			Compagnies aides annuelles A/2 (7)		605	
			Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Théâtre du Reflet		40	
			Festivals B/1 (1) : Trafics		510	
			Aide au lieu C/1 (1) : Maison de la Culture de Loire-Atlantique		3 000	
	Loire-Atlantique	1 052 200	total	11 375	10,81	
	Maine-et-Loire	705 900	Nouveau Théâtre d'Angers	6 139		
			Théâtre Régional des Pays de la Loire	1 700		
			Compagnies aides annuelles A/2 (2)		180	
			Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Ass. Luice Lom		30	
			Festivals B/1 (1) : Festival d'Anjou		200	
			Diffusion B/2 (1) : Reverdy Circus		20	
			Aide au lieu C/1 (1) : Champ de bataille		21	
	Maine-et-Loire	705 900	total	8 290	11,74	
	Mayenne	278 000	Compagnies aides annuelles A/2 (2)		110	
	Mayenne	278 000	total	110	0,40	
	Sarthe	513 700	Compagnies conventionnées A/1 (2)		1 120	
Compagnies aides annuelles A/2 (3)				255		
Festivals B/1 (1) : Les Affranchis				20		
Aide au lieu C/1 (2) : La Fonderie / Théâtre Paul Scarron				599		
Sarthe	513 700	total	1 994	3,88		
Vendée	509 400	Le Manège - Scène nationale de La Roche-sur-Yon	1 700			
		Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Théâtre du Gallon		150		
		Festivals B/1 (1) : Rencontres Théâtrales de Noirmoutier		40		
Vendée	509 400	total	1 890	3,71		
Pays de la Loire	3 059 200	total	23 659	7,73		

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGP 1990).

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv. DTS (1)	subv. DRAC (1)	subv./ habit. (2)
Picardie	Aisne	537 300	Compagnies aides annuelles A/2 (2)		420	
			Festivals B/1 (3)		160	
			Aide au lieu C/1 (1) : L'Echangeur		200	
		Aisne		total	780	1,45
	Oise	725 600	CAC de Compiègne et du Valois (Théâtre missionné)	0	0	
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : Emergences		300	
			Compagnies aides annuelles A/2 (2)		290	
			Festivals B/1 (2)		300	
			Diffusion B/2 (1) : T.F.B.		100	
		Oise		total	990	1,36
	Somme	547 800	Maison de la Culture d'Amiens	8 400		
			Comédie de Picardie - Amiens (Théâtre missionné)	1 100		
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : Ches panses Vertes			320
Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Théâtre 80					140	
Compagnies aides aux projets A/3 (2)					100	
Festivals B/1 (1) : Culture à la ferme					35	
Diffusion B/2 (1) : Conseil Général de la Somme					100	
Aide au lieu C/1 (1) : Maison du Théâtre					50	
	Somme		total	10 245	18,70	
Picardie	1 810 700		total	12 015	6,64	
Poitou-Charentes	Charente	342 000	Les Plateaux - Scène nationale Angoulême	3 705		
			L'Avant-Scène - Cognac (Théâtre missionné)	0	0	
			Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Phénomène Tsé-Tsé			45
			Aide au lieu C/1 (1) : Avant-Scène			144
		Charente		total	3 894	11,39
	Charente-Maritime	527 100	La Coursive - Scène antonale La Rochelle	7 209		
			Théâtre de la Coupe d'Or - Rochefort (Théâtre missionné)	200	0	
			Compagnies conventionnées A/1 (1) : Théâtre de l'Utopie			150
			Compagnies aides aux projets A/3 (4)			185
			Festivals B/1 (1) : Abbaye de Saint-Jean-d'Angely			230
	Aide au lieu C/1 (3 dont Théâtre de la Coupe d'or : 150)			470		
		Charente-Maritime		total	8 444	16,02
	Deux-Sèvres	346 000	Le Moulin du Roc - Scène nationale Niort	2 764		
			Compagnies aides annuelles A/2 (2)			315
			Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Cie Lackaal Duckric			20
	Aide au lieu C/1 (4)			563		
		Deux-Sèvres		total	3 662	10,58
Vienne	380 000	Centre Dramatique Régional Poitou-Charentes	2 500			
		Le Théâtre - Scène nationale de Poitiers	2 740			
		Compagnies aides annuelles A/2 (2)			190	
		Compagnies aides aux projets A/3 (2)			140	
		Diffusion B/2 (1) : Chemin de Traverse			230	
		Aide au lieu C/1 (1) : Nouveau Théâtre			68	
Divers (1) : Scène nationale - Jeux d'écriture			150			
	Vienne		total	6 018	15,84	
Poitou-Charentes	1 595 100		total	22 018	13,80	

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGP 1990).

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv. DTS (1)	subv. DRAC (1)	subv./ habit. (2)
Provence-Alpes-C. d'Azur	Alpes-de-Hte-Provence		Diffusion B/2 (1) : Arema PACA			20
	Alpes-de-Hte-Provence	130 800		total:	20	0,15
	Hautes-Alpes		La Passerelle - Gap (Théâtre missionné) Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Parnas	675	325	120
	Hautes-Alpes	113 300		total:	1 120	9,89
	Alpes-Maritimes		Nouveau Théâtre de Nice - CDN de la Côte d'Azur Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Arkétal Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Garcia Romeu Aide aux jeunes compagnies (1) : Petites vies	7 445		70 90 50
	Alpes-Maritimes	971 800		total:	7 655	7,88
	Bouches-du-Rhône		La Criée - Théâtre National de Marseille Théâtre du Merlan Théâtre des Salins - Scène nationale de Martigues Théâtre du Gymnase - Marseille (Théâtre missionné) Compagnies conventionnées A/1 (5) Compagnies aides annuelles A/2 (10) Compagnies aides aux projets A/3 (2) Formation A/4 (2) Aide aux jeunes compagnies (1) : Foues du dedans Festivals B/1 (2) Diffusion B/2 (1) : Artonik Aide au lieu C/1 (5)	18 205 2 300 2 750 1 700		2 350 1 155 150 47 50 90 25 2 445
	Bouches-du-Rhône	1 759 400		total:	31 267	17,77
	Var		Festival de Ramatuelle Compagnies aides annuelles A/2 (3) Festivals B/1 (1) : Festival Gérard Philippe (Ramatuelle) Aide au lieu C/1 (3)	100		290 80 700
	Var	815 400		total:	1 170	1,43
	Vaucluse		Théâtre de Cavaillon Festival d'Avignon Compagnies conventionnées A/1 (3) Compagnies aides annuelles A/2 (4) Formation A/4 (1) : La Chartreuse (30) Festivals B/1 (1) : Com. des Nuits - Salon de l'Encl. des Papes	1 300 11 120		2 150 510 30 50
	Vaucluse	467 100		total:	15 160	32,46
	Provence-Alpes-Côte d'Azur	4 257 900		total:	56 392	13,24

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGF 1990).

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

région	département	nombre d'habit.	affectation des crédits	subv. DTS (1)	subv. DRAC (1)	subv./habit. (2)
Rhône-Alpes	Ain	471 000	Théâtre de Bourg-en-Bresse (Théâtre missionné)	100	260	
			Compagnies aides annuelles A/2 (2)		340	
			Résidences A/4 (1) : Ariadne		200	
			Festivals B/1 (1) : Le Public fait sa scène		30	
	Ain			total	930	1,97
	Ardèche	277 000	Compagnies conventionnées A/1 (1) : Cie Christophe Pertou		450	
			Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Nouveaux Nez		200	
			Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Théâtre de la Mazade		50	
			Résidences A/4 (1) : Cie Christophe Pertou		200	
			Festivals B/1 (1) : Festival de la Manche		60	
			Aide au lieu C/1 (2)		230	
	Ardèche			total	1 190	4,29
	Drôme	414 100	Centre de Recherche et d'Action Culturelle (CRAC)		576	
			Compagnies conventionnées A/1 (2)			1 400
			Compagnies aides annuelles A/2 (3)			300
			Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Graffiti			50
	Drôme			total	2 326	5,62
	Isère	1 016 200	CDN des Alpes		6 645	
			Le Cargo		1 813	
			L'Hexagone de Meylan		1 150	
			Compagnies conventionnées A/1 (3)			2 300
			Compagnies aides annuelles A/2 (1) : Made in Théâtre			100
			Compagnies aides aux projets A/3 (5)			260
			Festivals B/1 (2)			623
			Aide au lieu C/1 (5)			290
	Isère			total	13 181	12,97
	Loire	746 300	Comédie de Saint-Etienne		10 224	
Compagnies aides annuelles A/2 (2)					200	
Compagnies aides aux projets A/3 (4)					190	
Aide au lieu C/1 (1) : NEC (Saint-Priest-en-Jarez)					130	
Loire			total	10 744	14,40	
Rhône	1 509 000	Théâtre des Jeunes Années		4 208		
		Théâtre National Populaire		25 557		
		Théâtre de la Croix Rousse - Lyon (Théâtre missionné)		600	0	
		Théâtre de la Renaissance (Théâtre missionné)		350	280	
		Compagnie dirigeant un lieu : Théâtre du Point du Jour		3 000		
		Compagnies conventionnées A/1 (11)			5 190	
		Compagnies aides annuelles A/2 (5)			960	
		Compagnies aides aux projets A/3 (10)			580	
		Résidences A/4 (9)			730	
		Festivals B/1 (2)			164	
		Aide au lieu C/1 (6)			480	
Rhône			total	42 099	27,90	
Savoie	348 300	Espace Malraux - Scène nationale Chambéry-Savoie		5 695		
		CDN de Savoie (1/2 de la subvention)		4 264		
		Compagnies aides aux projets A/3 (3)			230	
		Festivals B/1 (1) : Théâtre à découvert			60	
		Aide au lieu C/1 (1) : Le Dôme (Albertville)			100	
Savoie			total	10 349	29,71	
Haute-Savoie	568 300	Bonlieu Scène nationale Annecy		5 764		
		CDN de Savoie (1/2 de la subvention)		4 263		
		Compagnies conventionnées A/1 (1) : Charlie Brozzoni			285	
		Compagnies aides aux projets A/3 (1) : Ankinéa			40	
		Résidences A/4 (2)			160	
Aide au lieu C/1 (2)			160			
Haute-Savoie			total	10 672	18,78	
Rhône-Alpes		5 350 800	total	91 491	17,10	

(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGF 1990).

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

	nombre d'habit.	région	subvention (1)	subv./ habit. (2)
	1 624 400	Alsace	58 445	35,98
	2 795 830	Aquitaine	14 884	5,32
	1 321 200	Auvergne	9 190	6,96
	1 609 700	Bourgogne	18 355	11,40
	2 795 600	Bretagne	26 571	9,50
	2 371 000	Centre	28 973	12,22
	1 347 900	Champagne-Ardenne	17 048	12,65
	1 097 400	Franche-Comté	19 529	17,80
	10 660 600	Ile-de-France	594 576	55,77
	2 114 900	Languedoc-Roussillon	26 829	12,69
	722 800	Limousin	12 102	16,74
	2 305 700	Lorraine	15 776	6,84
	2 430 700	Midi-Pyrénées	21 251	8,74
	3 965 100	Nord-Pas-de-Calais	36 117	9,11
	1 391 300	Basse-Normandie	17 255	12,40
	1 737 200	Haute-Normandie	22 080	12,71
	3 059 200	Pays de la Loire	23 659	7,73
	1 810 700	Picardie	12 015	6,64
	1 595 100	Poitou-Charentes	22 018	13,80
	4 257 900	Provence-Alpes-Côte d'Azur	56 392	13,24
	5 350 800	Rhône-Alpes	91 491	17,10
France Métropole	58 615 100		total: 1 144 556	20,22
		moyenne des 95 départements		12,50
		moyenne des 22 régions		13,88
<p>(1) en milliers de francs - (2) en francs/habitant - Sources : DTS. Traitement à partir de données régionales classées par type d'aide. Chiffres population : INSEE (RGP 1990). Seules ont été prises en compte les subventions de fonctionnement. Pour les crédits centraux, n'ont pas été retenus les aides aux organismes (III), les aides aux opérations internationales (IV) sauf Maison des Cultures du monde et TILF, les projets et divers (VIII), l'encadrement pratique amateur (IX), les aides pour les arts de la rue (I) et pour les arts de la piste (II), les aides pour l'enseignement et pour la formation (III) et les aides aux organismes. Pour les crédits déconcentrés, n'ont été retenues ni les aides à la pratique amateur ni celles aux arts de la rue et de la piste.</p>				

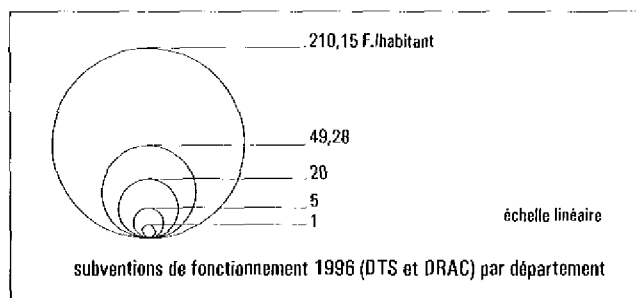
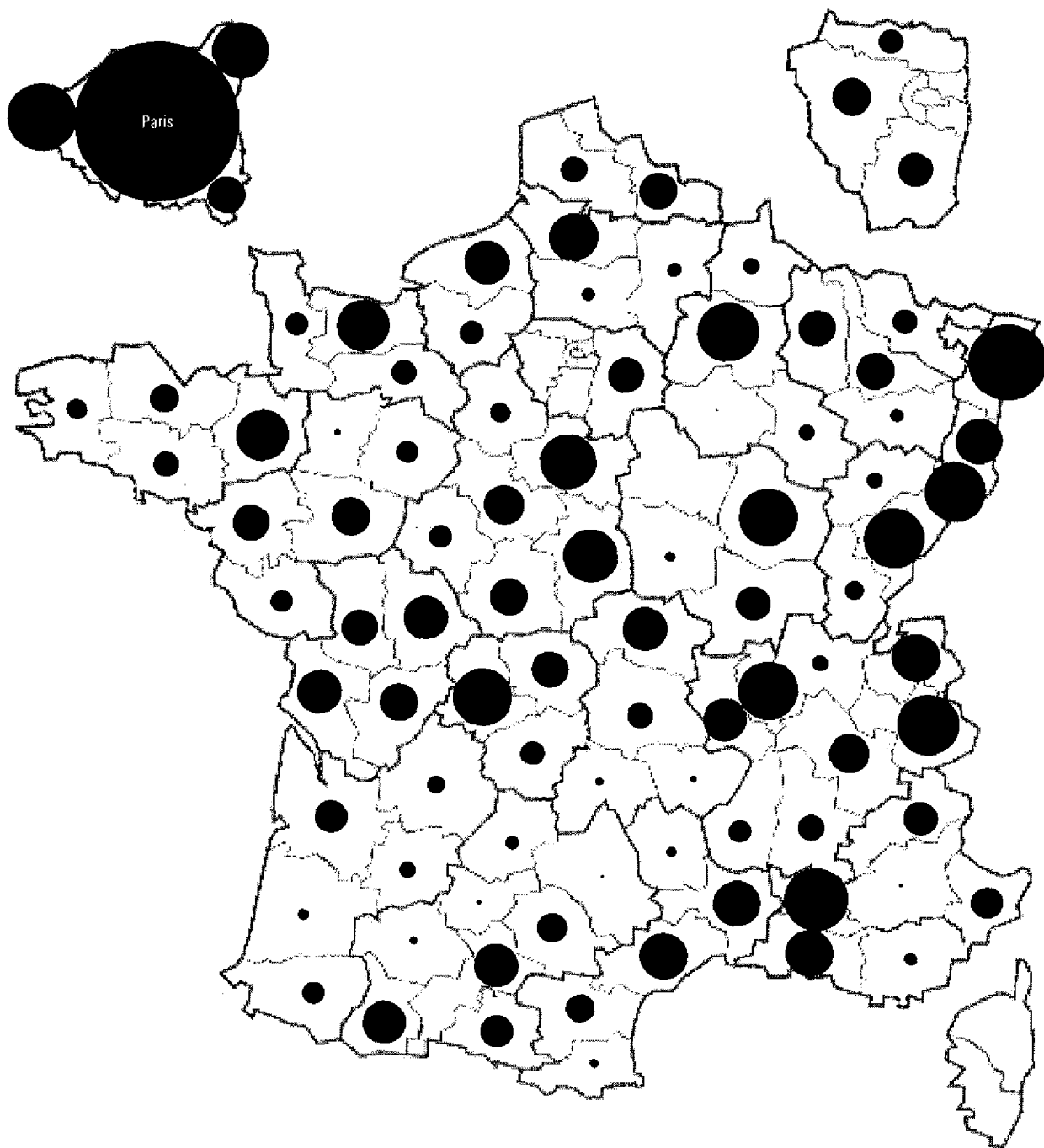
classement des départements en fonction de la subvention par habitant. 1

département	population 1990	densité ¹	subv. 1996 ²	subv./ habit. ³	département	population 1990	densité ¹	subv. 1996 ²	subv./ habit. ³
Paris	2152400	20421	452331	210,15	Tarn	342700	60	2413	7,04
Bas-Rhin	953100	200	46965	49,28	Aude	298700	49	2010	6,73
Hauts-de-Seine	1391700	7925	52481	37,71	Côtes-d'Armor	538400	78	3616	6,72
Vaucluse	467100	131	15160	32,46	Pas-de-Calais	1433200	215	8360	5,83
Doubs	484800	93	14457	29,82	Drôme	414100	63	2326	5,62
Savoie	348300	58	10349	29,71	Morbihan	619800	91	3340	5,39
Marne	558200	68	16098	28,84	Puy-de-Dôme	598200	75	3198	5,35
Territoire de Belfort	134100	220	3860	28,78	Moselle	1011300	163	4984	4,93
Rhône	1509000	464	42099	27,90	Orne	293200	48	1420	4,84
Haute-Vienne	353600	64	9572	27,07	Corrèze	237900	41	1110	4,67
Côte-d'Or	493900	56	13148	26,62	Eure	513800	85	2300	4,48
Seine-Saint-Denis	1381200	5848	34751	25,16	Indre-et-Loire	529300	86	2320	4,38
Loiret	580600	86	14132	24,34	Val-d'Oise	1049600	842	4568	4,35
Cher	321600	44	7374	22,93	Manche	479600	81	2080	4,34
Calvados	618500	111	13755	22,24	Ardèche	277600	50	1190	4,29
Ille-et-Vilaine	798700	118	17069	21,37	Pyrénées-Atlantiques	578500	76	2414	4,17
Haute-Savoie	568300	130	10672	18,78	Sarthe	513700	83	1994	3,88
Somme	547800	89	10245	18,70	Vendée	509400	76	1890	3,71
Hérault	794600	130	14489	18,23	Finistère	838700	125	2546	3,04
Bouches-du-Rhône	1759400	346	31267	17,77	Eure-et-Loir	396100	67	1195	3,02
Gard	585000	100	10030	17,15	Jura	248800	50	718	2,89
Haut-Rhin	671300	190	11480	17,10	Dordogne	386400	43	995	2,58
Allier	357700	49	5812	16,25	Lot-et-Garonne	306000	57	710	2,32
Seine-Maritime	1223400	195	19780	16,17	Haute-Saône	229700	43	494	2,15
Charente-Maritime	527100	77	8444	16,02	Haute-Marne	204100	33	410	2,01
Vienne	380000	54	6018	15,84	Ain	471000	82	930	1,97
Hautes-Pyrénées	224800	484	3459	15,39	Ardennes	296400	57	530	1,79
Haute-Garonne	926000	147	13789	14,89	Lot	155800	30	235	1,51
Loire	746300	156	10744	14,40	Aisne	537300	73	780	1,45
Isère	1016200	137	13181	12,97	Var	815400	137	1170	1,43
Loir-et-Cher	305900	48	3762	12,30	Oise	725600	124	990	1,36
Maine-et-Loire	705900	99	8290	11,74	Vosges	386300	66	480	1,24
Val-de-Marne	1215500	4961	14103	11,60	Landes	311450	34	280	0,90
Meurthe-et-Moselle	711800	136	8172	11,48	Lozère	72800	14	60	0,82
Charente	342000	57	3894	11,39	Nièvre	233300	34	190	0,81
Yvelines	1307200	572	14580	11,15	Indre	237500	35	190	0,80
Nord	2531900	441	27757	10,96	Pyrénées-Orientales	363800	88	240	0,66
Meuse	196300	32	2140	10,90	Cantal	158700	28	100	0,63
Loire-Atlantique	1052200	154	11375	10,81	Gers	174600	28	90	0,52
Creuse	131300	24	1420	10,81	Mayenne	278000	54	110	0,40
Deux-Sèvres	346000	58	3662	10,58	Haute-Loire	206600	42	80	0,39
Seine-et-Marne	1078200	182	11035	10,23	Tarn-et-Garonne	200200	54	40	0,20
Essonne	1084800	601	10729	9,89	Alpes-de-Hte-Provence	130900	19	20	0,15
Hautes-Alpes	113300	20	1120	9,89	Aveyron	270100	31	25	0,09
Saône-et-Loire	559400	65	5017	8,97	Aube	289200	48	10	0,03
Ariège	138500	28	1200	8,79	Yonne	323100	44	0	0,00
Gironde	1213450	121	10485	8,64	Corse	250400	29	0	0,00
Alpes-Maritimes	971800	226	7655	7,88	FRANCE	56615100	104	1144556	20,22

¹. en habitants par km²². en milliers de francs³. en francs par habitant

Sources. Chiffres de la population et densité : INSEE (INP 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant pour les crédits DTS (crédits centraux) et bureau des activités théâtrales et des spectacles pour les crédits DRAC (crédits déconcentrés). Traitement des données : voir tableaux statistiques pages précédentes.

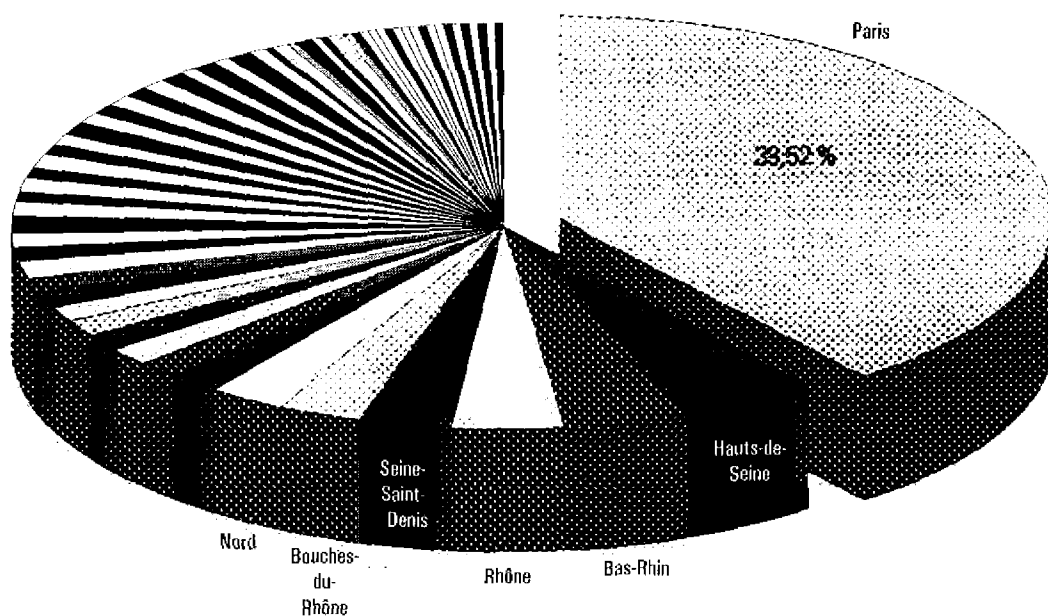
carte des subventions par habitant et par département



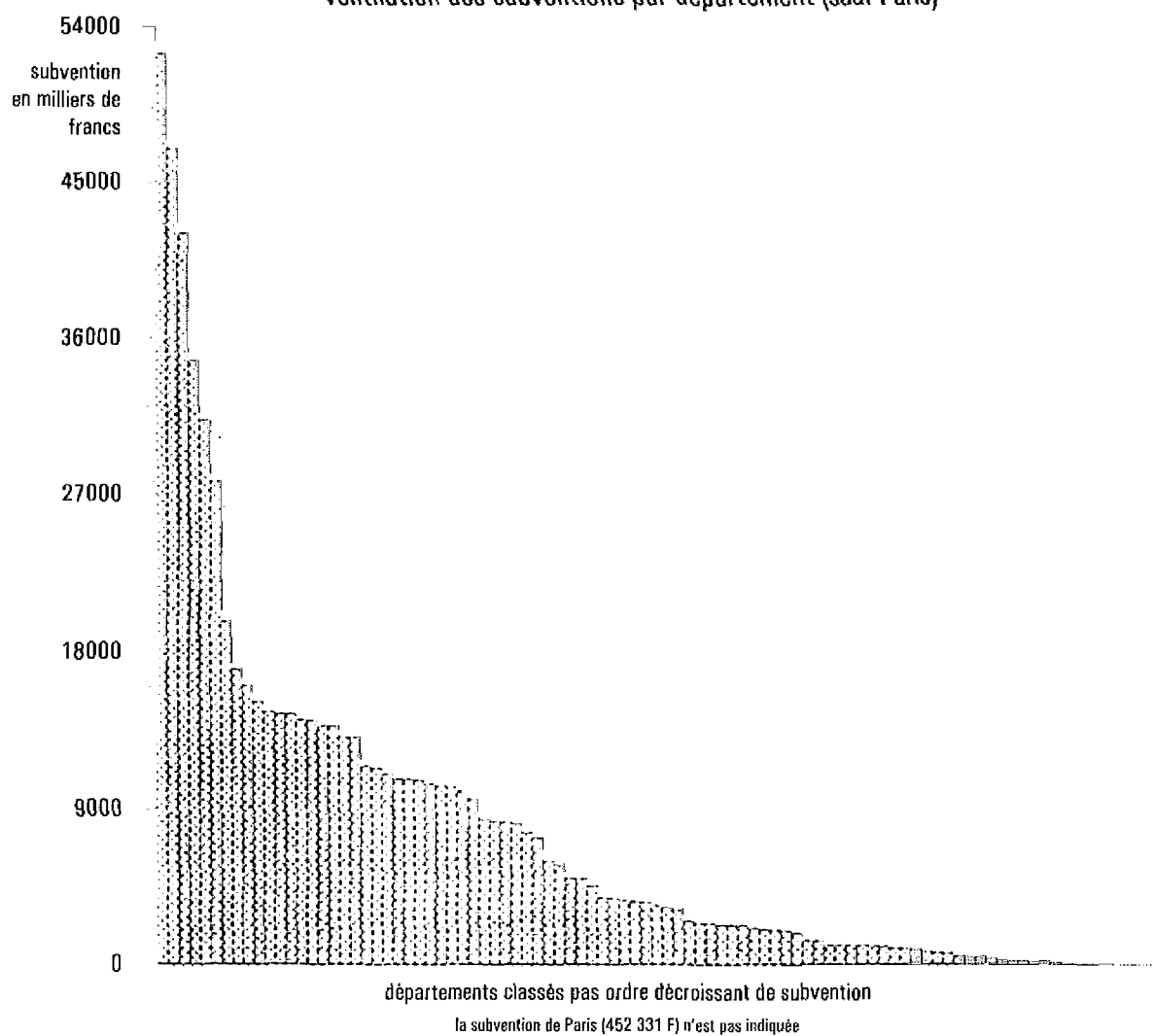
Sources. Chiffres de la population : INSEE (RGF 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant pour les crédits DTS (crédits centraux) et bureau des activités théâtrales et des spectacles pour les crédits DRAC (crédits déconcentrés). Traitement des données : voir tableaux statistiques pages précédentes. © Jean-Yves Coquelin

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

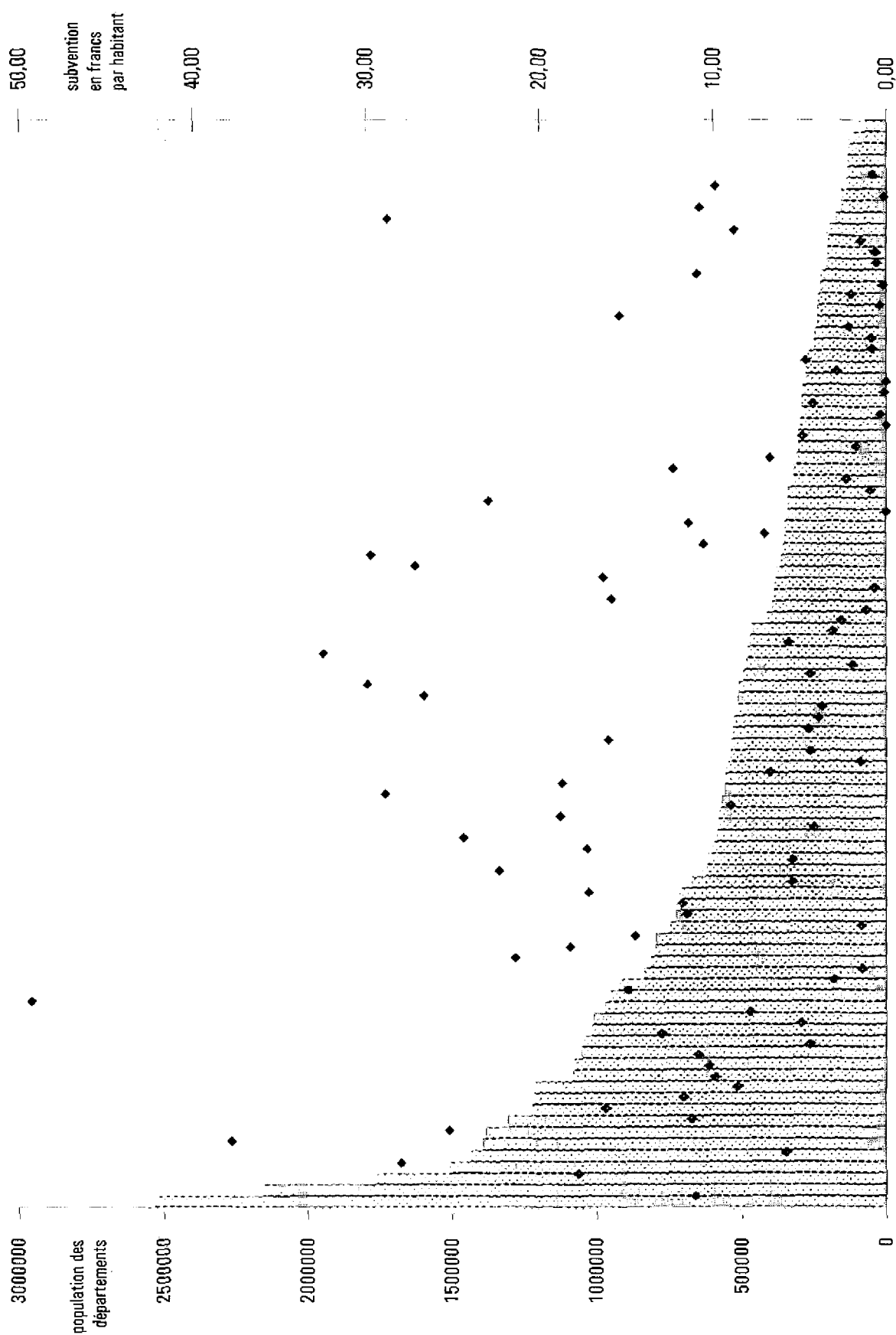
ventilation des subventions par département



ventilation des subventions par département (sauf Paris)

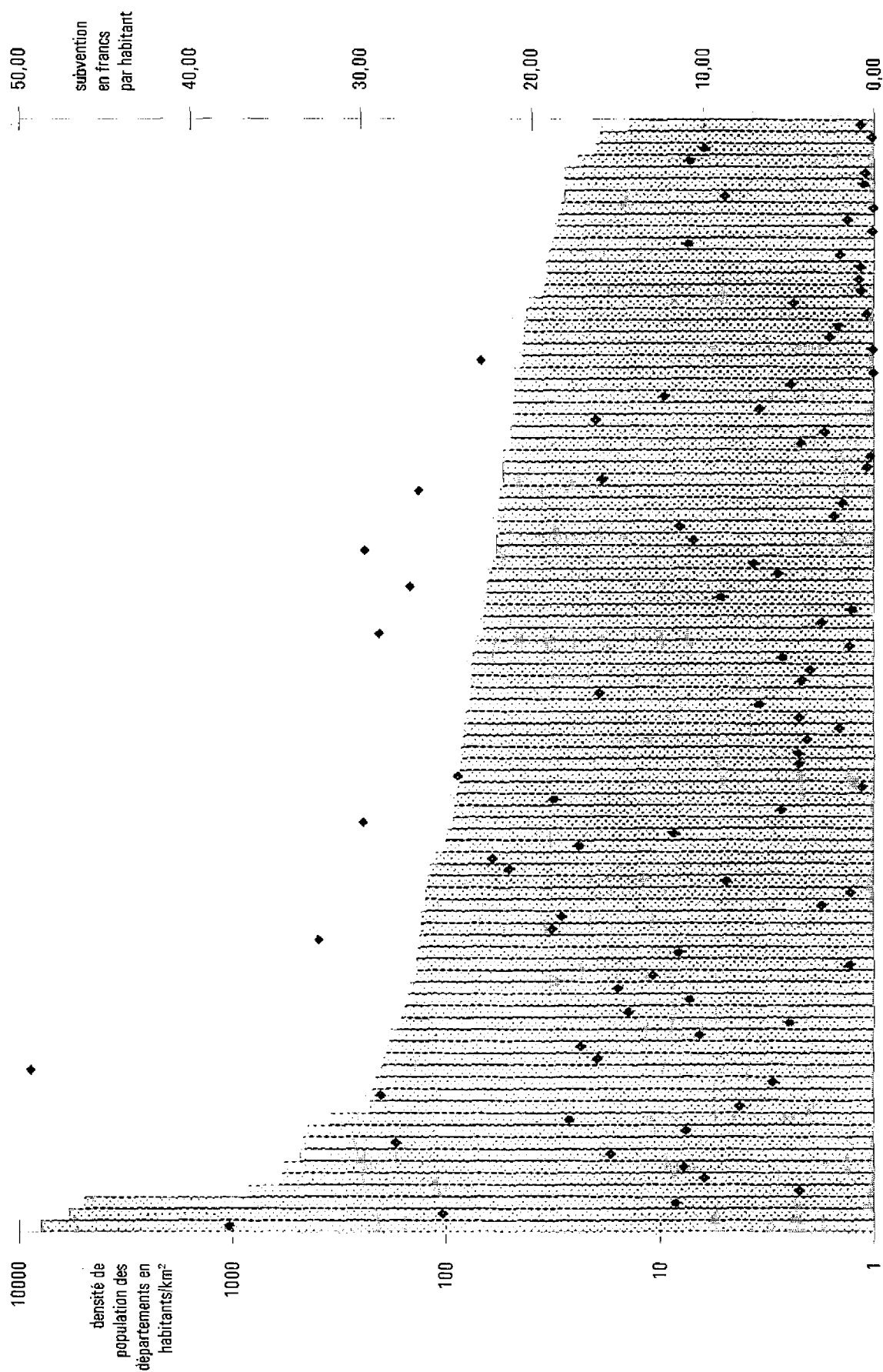


Comparaison graphique : population des départements/subvention par habitant



départements classés par ordre décroissant de population
la subvention de Paris (2 10, 15 F./hab.) n'est pas indiquée

Comparaison graphique : densité de population des départements/subvention par habitant



départements classés par ordre décroissant de densité de population
la subvention de Paris (210,15 F./hab.) n'est pas indiquée

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

classement des départements en fonction de la subvention par habitant. 2

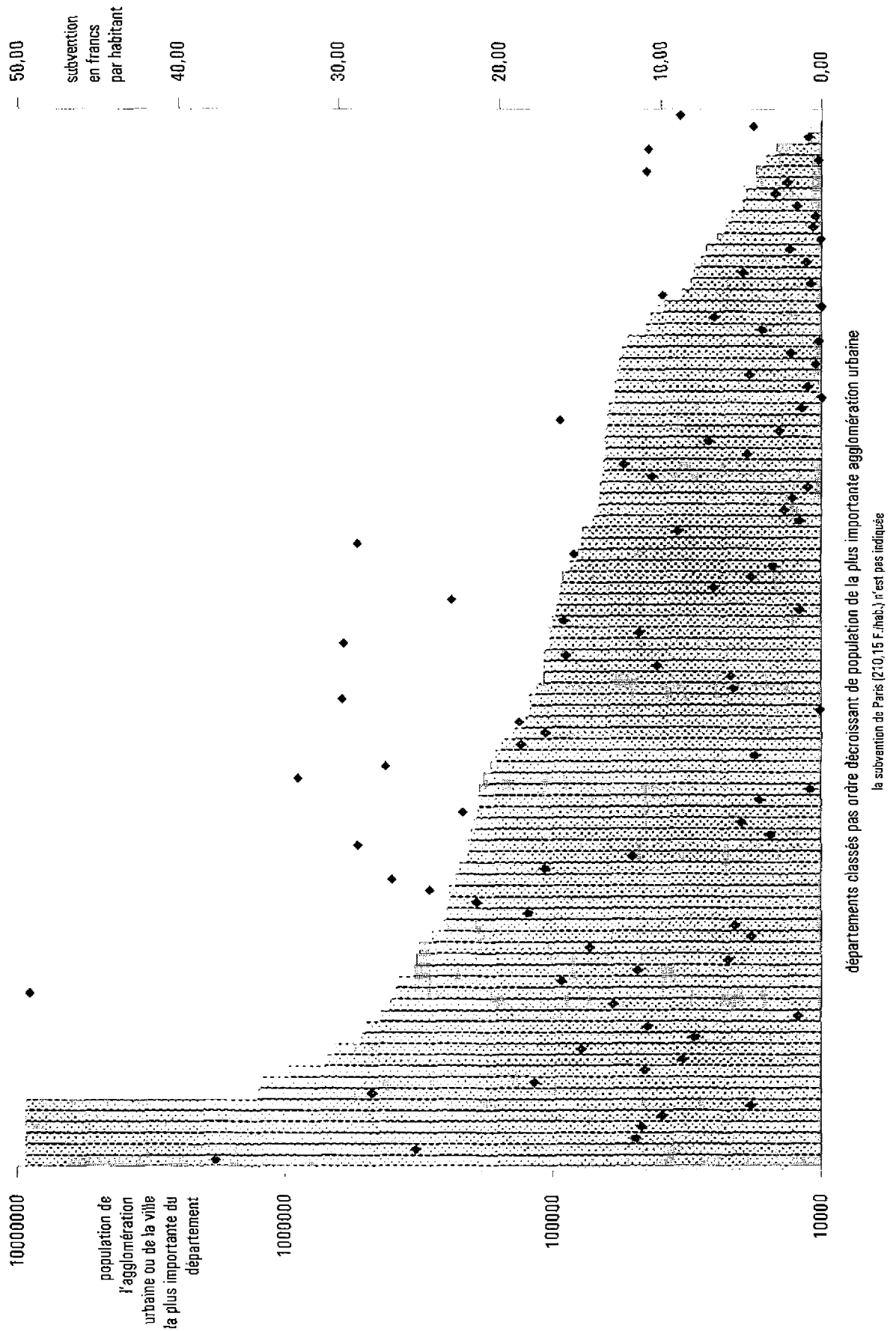
département	agglom. urbaine ou ville la plus importante	population	subv./hab. ¹	département	agglom. urbaine ou ville la plus importante	population	subv./hab. ¹
Paris	Paris	9318821	210,15	Tarn	Albi	64359	7,04
Bas-Rhin	Strasbourg	388483	49,28	Aude	Carcassonne	43470	6,73
Hauts-de-Seine	Nanterre	9318821	37,71	Côtes-d'Armor	Saint-Briac	93861	6,72
Vaucluse	Avignon	181136	32,46	Pas-de-Calais	Lens	323174	5,83
Doubs	Besançon	122623	29,82	Drôme	Valence	107965	5,62
Savoie	Chambéry	103283	29,71	Morbihan	Lorient	115488	5,39
Marne	Reims	206437	28,84	Puy-de-Dôme	Clermont-Ferrand	254416	5,35
Territoire de Belfort	Belfort	78215	28,78	Moselle	Metz	193117	4,93
Rhône	Lyon	1262223	27,90	Orne	Alençon	29988	4,84
Haute-Vienne	Limoges	170065	27,07	Corrèze	Brive-la-Gaillarde	64379	4,67
Côte-d'Or	Dijon	230451	26,62	Eure	Evreux	57968	4,48
Seine-Saint-Denis	Bobigny	9318821	25,16	Indre-et-Loire	Tours	282152	4,38
Loiret	Orléans	243153	24,34	Val-d'Oise	Pontoise	9318821	4,35
Cher	Bourges	94731	22,93	Manche	Cherbourg	92045	4,34
Calvados	Caen	191490	22,24	Ardèche	Privas	10080	4,29
Ille-et-Vilaine	Rennes	245065	21,37	Pyrénées-Atlantiques	Bayonne	164378	4,17
Haute-Savoie	Annecy	126729	18,78	Sarthe	Le Mans	189107	3,88
Somme	Amiens	156120	18,70	Vendée	La Roche-sur-Yon	45219	3,71
Hérault	Montpellier	248303	18,23	Finistère	Brest	201480	3,04
Bouches-du-Rhône	Marseille-Aix	1230936	17,77	Eure-et-Loir	Chartres	85933	3,02
Gard	Nîmes	138527	17,15	Jura	Lons-le-Saunier	19144	2,89
Haut-Rhin	Mulhouse	223856	17,10	Dordogne	Périgueux	63322	2,58
Allier	Montluçon	63018	16,25	Lot-et-Garonne	Agen	67890	2,32
Seine-Maritime	Rouen	380161	16,17	Haute-Saône	Vesoul	17614	2,15
Charente-Maritime	La Rochelle	100264	16,02	Haute-Marne	Chaumont	27041	2,01
Vienne	Poitiers	107625	15,84	Ain	Bourg-en-Bresse	55784	1,97
Hautes-Pyrénées	Tarbes	80660	15,39	Ardennes	Charleville-Mézières	67213	1,79
Haute-Garonne	Toulouse	650336	14,89	Lot	Cahors	19735	1,51
Loire	Saint-Etienne	313338	14,40	Aisne	Saint-Quentin	71113	1,45
Isère	Grenoble	404733	12,97	Var	Toulon	437553	1,43
Loir-et-Cher	Blois	65132	12,30	Oise	Creil	97119	1,36
Maine-et-Loire	Angers	208282	11,74	Vosges	Epinal	62140	1,24
Val-de-Marne	Créteil	9318821	11,60	Landes	Mont-de-Marsan	28328	0,90
Maurthe-et-Moselle	Nancy	329447	11,48	Lozère	Mende	11286	0,82
Charente	Angoulême	102908	11,39	Nièvre	Nevers	58915	0,81
Yvelines	Versailles	9318821	11,15	Indre	Châteauroux	67090	0,80
Nord	Lille	959234	10,96	Pyrénées-Orientales	Pergignan	187873	0,66
Mayenne	Bar-le-Duc	17545	10,90	Cantal	Aurillac	30773	0,63
Loire-Atlantique	Nantes	496078	10,81	Gers	Auch	23136	0,52
Creuse	Guéret	14706	10,81	Mayenne	Laval	56855	0,40
Deux-Sèvres	Niort	65792	10,58	Haute-Loire	Le Puy	21743	0,39
Seine-et-Marne	Melun	107705	10,23	Tarn-et-Garonne	Montauban	53010	0,20
Essonne	Evry	9318821	9,89	Alpes-de-Hte-Provence	Digne-les-Bains	16087	0,15
Hautes-Alpes	Gap	33444	9,89	Aveyron	Rodez	24701	0,09
Saône-et-Loire	Chalon-sur-Saône	77764	8,97	Aube	Troyes	122763	0,03
Ariège	Foix	9964	8,79	Corse	Ajaccio	58949	0,00
Gironde	Bordeaux	696364	8,64	Yonne	Auxerre	38819	0,00
Alpes-Maritimes	Nice	516740	7,88	FRANCE			20,22

¹. en francs par habitant

Sources. Chiffres de la population : INSEE (RGF 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant pour les crédits DTS (crédits centraux) et bureau des activités théâtrales et des spectacles pour les crédits DRAC (crédits déconcentrés). Traitement des données : voir tableaux statistiques pages précédentes.

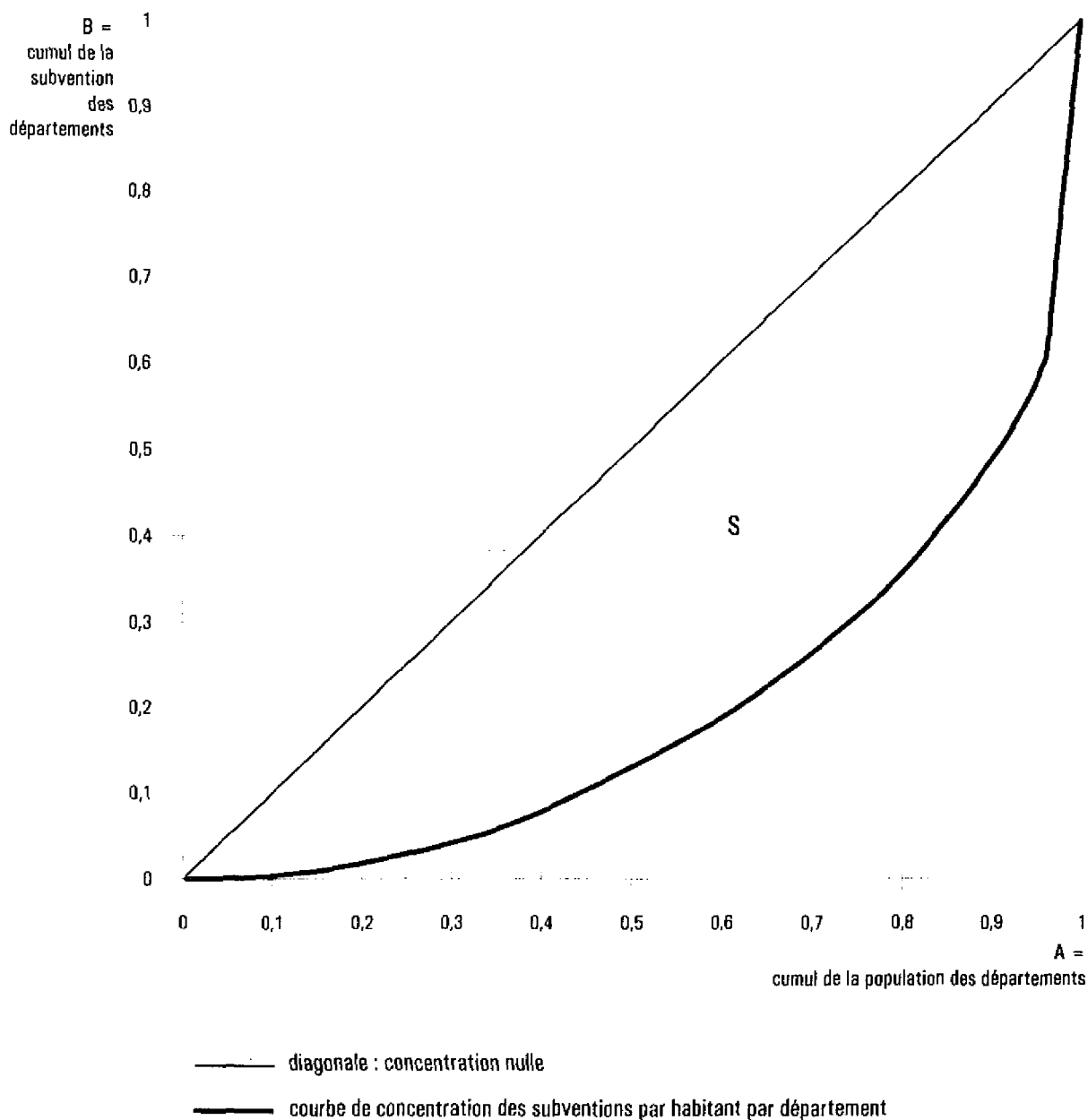
étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

Comparaison graphique : population de la plus importante agglomération urbaine du département/subvention par habitant



Sources. Chiffres de la population : INSEE (RGF 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant pour les crédits DTS (crédits centraux) et bureau des activités théâtrales et des spectacles pour les crédits DRAC (crédits déconcentrés). Traitement des données : voir tableaux statistiques pages précédentes.

courbe de la concentration des subventions par habitant par département



Cette courbe est obtenue en constituant une série de points P d'abscisses A et d'ordonnées B telle que A soit la répartition cumulée de la population par département et B la répartition cumulée des subventions par département.

Les départements sont tout d'abord classés par ordre croissant de subvention par habitant.

Pour chaque département, dans l'ordre, a est calculé : a est le pourcentage (100) de la population du département par rapport à la population globale. De cette suite de a, est extraite une autre suite A de a cumulés tel que $A_2 = a_2 + a_1$, $A_3 = a_3 + A_2$, etc.

Pour chaque département, dans l'ordre, b est calculé : b est le pourcentage (100) de la subvention du département par rapport à la subvention globale. De cette suite de b, est extraite une autre suite B de b cumulés tel que $B_2 = b_2 + b_1$, $B_3 = b_3 + B_2$, etc.

95 points P, de coordonnées (A,B) sont ainsi obtenus pour construire une courbe de concentration qui peut être comparée à la diagonale, courbe optimale de concentration nulle ($B_i = A_i$). L'aire S comprise entre les deux courbes est ensuite calculée pour obtenir l'indice de concentration I. Si S' est l'aire du triangle formé par les points de coordonnées (0;0), (100;0) et (100;100), alors $I = S/S'$. I est calculé ainsi : $I = 1 - \sum_{i=1}^{95} a_i(B_{i-1} + B_i)$. I est toujours compris entre 0 et 1. Plus il est faible, plus la concentration est faible. Voir toutes les données page suivante.

$$I = 0,61$$

La surface S représente donc, pour la courbe obtenue, 61% de la surface S'.

Sources. Chiffres de la population : INSEE (RGF 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant pour les crédits DTS (crédits centraux) et bureau des activités théâtrales et des spectacles pour les crédits DRAC (crédits déconcentrés). Traitement des données : voir tableaux statistiques pages précédentes.

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

classement des départements en fonction de leur subvention et calculs statistiques

département	population	subv. ¹	% Pop. ² a	a Cum. A	% subv. b	b Cum. B	département	population	subv. ¹	% Pop. ² a	a Cum. A	% subv. b	b Cum. B
Corse	250400	0	0,44	0,44	0,0000	0,0000	Ariège	136560	1200	0,24	38,96	0,1048	7,3818
Yonne	323100	0	0,57	1,01	0,0000	0,0000	Saône-et-Loire	559400	5017	0,99	39,95	0,4383	7,8202
Aube	289200	10	0,51	1,52	0,0009	0,0009	Hautes-Alpes	113300	1120	0,20	40,15	0,0979	7,9180
Aveyron	270100	25	0,48	2,00	0,0022	0,0031	Essonne	1084800	10729	1,92	42,07	0,9374	8,8554
Alpes-de-Hte-Provence	130900	20	0,23	2,23	0,0017	0,0048	Seine-et-Marne	1078200	11035	1,90	43,97	0,9641	9,8195
Tarn-et-Garonne	200200	40	0,35	2,59	0,0035	0,0083	Deux-Sèvres	346000	3662	0,61	44,58	0,3199	10,1395
Haute-Loire	206600	80	0,36	2,95	0,0070	0,0153	Creuse	131300	1420	0,23	44,81	0,1241	10,2635
Mayenne	278000	110	0,49	3,44	0,0096	0,0249	Loire-Atlantique	1052200	11375	1,86	46,67	0,9938	11,2574
Gers	174600	90	0,31	3,75	0,0079	0,0328	Meuse	198300	2140	0,35	47,02	0,1870	11,4444
Cantal	158700	100	0,28	4,03	0,0087	0,0415	Nord	2531900	27757	4,47	51,49	2,4251	13,8695
Pyrénées-Orientales	363800	240	0,64	4,67	0,0210	0,0625	Yvelines	1307200	14580	2,31	53,80	1,2739	15,1433
Indre	237500	190	0,42	5,09	0,0166	0,0791	Charente	342000	3894	0,60	54,41	0,3402	15,4836
Nièvre	233300	190	0,41	5,50	0,0166	0,0957	Meurthe-et-Moselle	711800	8172	1,26	55,66	0,7140	16,1975
Lozère	72800	60	0,13	5,63	0,0052	0,1009	Val-de-Marne	1215500	14103	2,15	57,81	1,2322	17,4297
Landes	311450	280	0,55	6,18	0,0245	0,1254	Maine-et-Loire	705900	8290	1,25	59,06	0,7243	18,1540
Vosges	386300	480	0,66	6,87	0,0419	0,1673	Loir-et-Cher	305900	3762	0,54	59,60	0,3287	18,4827
Oise	725600	990	1,28	8,15	0,0865	0,2538	Isère	1016200	13181	1,79	61,39	1,1516	19,6343
Var	815400	1170	1,44	9,89	0,1022	0,3560	Loire	746300	10744	1,32	62,71	0,9387	20,5730
Aisne	537300	780	0,95	10,54	0,0681	0,4242	Haute-Garonne	926000	13789	1,64	64,35	1,2047	21,7778
Lot	155800	235	0,28	10,81	0,0205	0,4447	Hautes-Pyrénées	224800	3459	0,40	64,74	0,3022	22,0800
Ardennes	296400	530	0,52	11,34	0,0463	0,4910	Vienne	380000	6018	0,67	65,41	0,5258	22,6058
Ain	471000	930	0,83	12,17	0,0613	0,5723	Charente-Maritime	527100	8444	0,93	66,34	0,7378	23,3435
Haute-Marne	204100	410	0,36	12,53	0,0358	0,6081	Seine-Maritime	1223400	19780	2,16	68,51	1,7281	25,0717
Haute-Saône	229700	494	0,41	12,93	0,0432	0,6513	Aliier	357700	5812	0,63	69,14	0,5078	25,5795
Lot-et-Garonne	306000	710	0,54	13,47	0,0620	0,7329	Haut-Rhin	671300	11480	1,19	70,32	1,0030	26,5825
Dordogne	386400	995	0,68	14,16	0,0869	0,8002	Gard	585000	10030	1,03	71,36	0,8763	27,4589
Jura	248800	718	0,44	14,60	0,0627	0,8630	Bouches-du-Rhône	1759400	31267	3,11	74,46	2,7318	30,1907
Eure-et-Loir	396100	1195	0,70	15,30	0,1044	0,9674	Hérault	794600	14489	1,40	75,87	1,2659	31,4566
Finistère	838700	2546	1,48	16,78	0,2224	1,1898	Somme	547800	10245	0,97	76,84	0,8951	32,3617
Vendée	509400	1890	0,90	17,68	0,1851	1,3549	Haute-Savoie	568300	10672	1,00	77,84	0,9324	33,2841
Sarthe	513700	1994	0,91	18,58	0,1742	1,5292	Ille-et-Vilaine	798700	17089	1,41	79,25	1,4913	34,7754
Pyrénées-Atlantiques	578500	2414	1,02	19,61	0,2109	1,7401	Calvados	618500	13755	1,09	80,34	1,2018	35,9772
Ardèche	277600	1190	0,49	20,10	0,1040	1,8440	Cher	321800	7374	0,57	80,91	0,6443	36,6215
Manche	479600	2080	0,85	20,94	0,1817	2,0258	Loiret	580600	14132	1,03	81,94	1,2347	37,8562
Val-d'Oise	1049600	4566	1,85	22,80	0,3990	2,4247	Seine-Saint-Denis	1381200	34751	2,44	84,38	3,3062	40,8924
Indre-et-Loire	529300	2320	0,93	23,73	0,2027	2,6274	Côte-d'Or	493900	13148	0,87	85,25	1,1487	42,0411
Eure	513800	2300	0,81	24,64	0,2010	2,8235	Haute-Vienne	353600	9572	0,62	85,87	0,8363	42,8774
Corrèze	237900	1110	0,42	25,06	0,0970	2,9253	Rhône	1509000	42099	2,67	88,54	3,6782	46,5556
Orne	293200	1420	0,52	25,58	0,1241	3,0494	Territoire de Belfort	134100	3860	0,24	88,77	0,3372	46,8929
Moselle	1011300	4984	1,79	27,36	0,4355	3,4848	Marne	558200	16098	0,99	89,76	1,4084	48,2993
Puy-de-Dôme	598200	3198	1,06	28,42	0,2794	3,7643	Savoie	348300	10349	0,82	90,38	0,9042	49,2035
Morbihan	619800	3340	1,09	29,52	0,2918	4,0561	Doubs	484800	14457	0,86	91,23	1,2631	50,4666
Drôme	414100	2326	0,73	30,25	0,2032	4,2593	Vaucluse	467100	15160	0,83	92,06	1,3245	51,7912
Pas-de-Calais	1433200	8360	2,53	32,78	0,7304	4,9897	Hauts-de-Seine	1391700	52481	2,46	94,52	4,5852	56,3764
Côtes-d'Armor	538400	3016	0,95	33,73	0,3159	5,3056	Bas-Rhin	953100	46965	1,68	96,20	4,1033	60,4798
Aude	298700	2010	0,53	34,26	0,1756	5,4813	Paris	2152400	452331	3,80	100,00	39,5202	100,0000
Tarn	342700	2413	0,61	34,86	0,2108	5,6921	FRANCE	56615100	1144556				
Alpes-Maritimes	971800	7655	1,72	37,58	0,6688	6,3609					Somme des a/100(B ₁ + B ₂)/100	0,3901	
Gironde	1213450	10485	2,14	38,72	0,9161	7,2770					Indice de concentration	0,6099	

1. en milliers de francs.

2. a, A, b et B : voir définitions page précédente

Sources. Chiffres de la population : INSEE (RGP 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant pour les crédits DTS (crédits centraux) et bureau des activités théâtrales et des spectacles pour les crédits DRAC (crédits déconcentrés). Traitement des données : voir tableaux statistiques pages précédentes.

étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

classement des régions en fonction de la subvention par habitant

région	population	densité ¹	subvention ²	subvent./ habitant ³	écart-type subv./hab. ⁴	coeff. de variation ⁵	nbre CON/CDR ⁶	nbre sc. nat.	nbre th. mis. ⁷	nbre Cies conv. ⁸
				\bar{x}	σ	θ				
Ile-de-France	10 660 600	887	594 576	55,77	65,07	1,63	8	10	1	42
Alsace	1 624 400	196	58 445	35,98	16,09	0,48	2	1	1	3
Franche-Comté	1 097 400	68	19 529	17,80	13,40	0,84	1	3	(0)	2
Rhône-Alpes	5 350 800	122	91 491	17,10	9,82	0,68	5	5	3	18
Limousin	722 800	43	12 102	16,74	9,45	0,67	1	1	1	2
Poitou-Charentes	1 595 100	62	22 018	13,80	2,49	0,19	1	4	1	1
Provence-Alpes-Côte d'Azur	4 257 900	136	56 392	13,24	10,99	0,95	2	3	2	8
Haute-Normandie	1 737 200	141	22 080	12,71	5,85	0,57	1	5	0	3
Languedoc-Roussillon	2 114 900	77	26 829	12,69	7,65	0,88	2	3	1	7
Champagne-Ardenne	1 347 900	53	17 048	12,65	12,00	1,47	1	1	1	1
Basse-Normandie	1 391 300	79	17 255	12,40	8,32	0,79	2	2	0	2
Centre	2 371 000	61	28 973	12,22	9,43	0,83	3	3	1	5
Bourgogne	1 609 700	51	18 355	11,40	10,71	1,18	1	2	2	0
Bretagne	2 795 600	103	26 571	9,50	7,19	0,79	2	2	1	3
Nord-Pas-de-Calais	3 965 100	319	36 117	9,11	2,57	0,31	3	5	1	7
Midi-Pyrénées	2 430 700	59	21 251	8,74	6,07	1,00	1	3	0	5
Pays de la Loire	3 059 200	95	23 659	7,73	4,41	0,72	2	3	0	9
Auvergne	1 321 200	51	9 190	6,96	6,43	1,14	1	0	0	3
Lorraine	2 305 700	98	15 776	6,84	4,26	0,60	2	2	1	5
Picardie	1 810 700	93	12 015	6,64	8,15	1,14	0	1	1	2
Aquitaine	2 795 830	68	14 884	5,32	2,67	0,72	1	1	3	5
Corse	250 400	29	0	0,00	0,00	—	0	0	0	0
FRANCE	56 615 100	104	1 144 556	20,22						
					↓	↓				
					11,31	0,81				
					22,69	1,82				

1. en habitants par km²

2. en milliers de francs

3. en francs par habitant

4. l'écart-type des subventions par habitant est noté σ .

Il est calculé à partir de la subvention par habitant pour chaque département de la région ($x_1, x_2, x_3, \dots, x_n$):

si il existe n départements pour une région, si X est la moyenne des x_i et v la variance, alors $\sigma^2 = v$ avec $v = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n (x_i - X)^2$

L'écart-type σ permet de juger de la disparité d'une série.

5. le coefficient de variation est noté θ . Il est calculé à partir de l'écart-type σ et de la moyenne X des x_i .

$\theta = \sigma/X$. Le coefficient de variation permet de comparer la disparité de séries dont les moyennes sont très différentes.

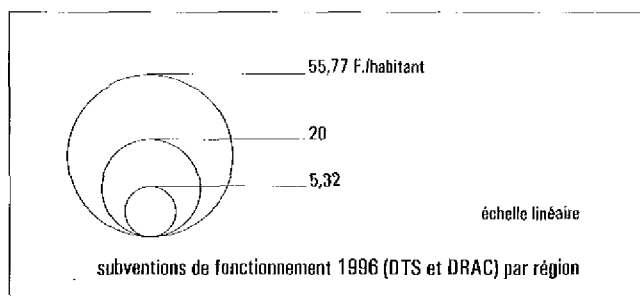
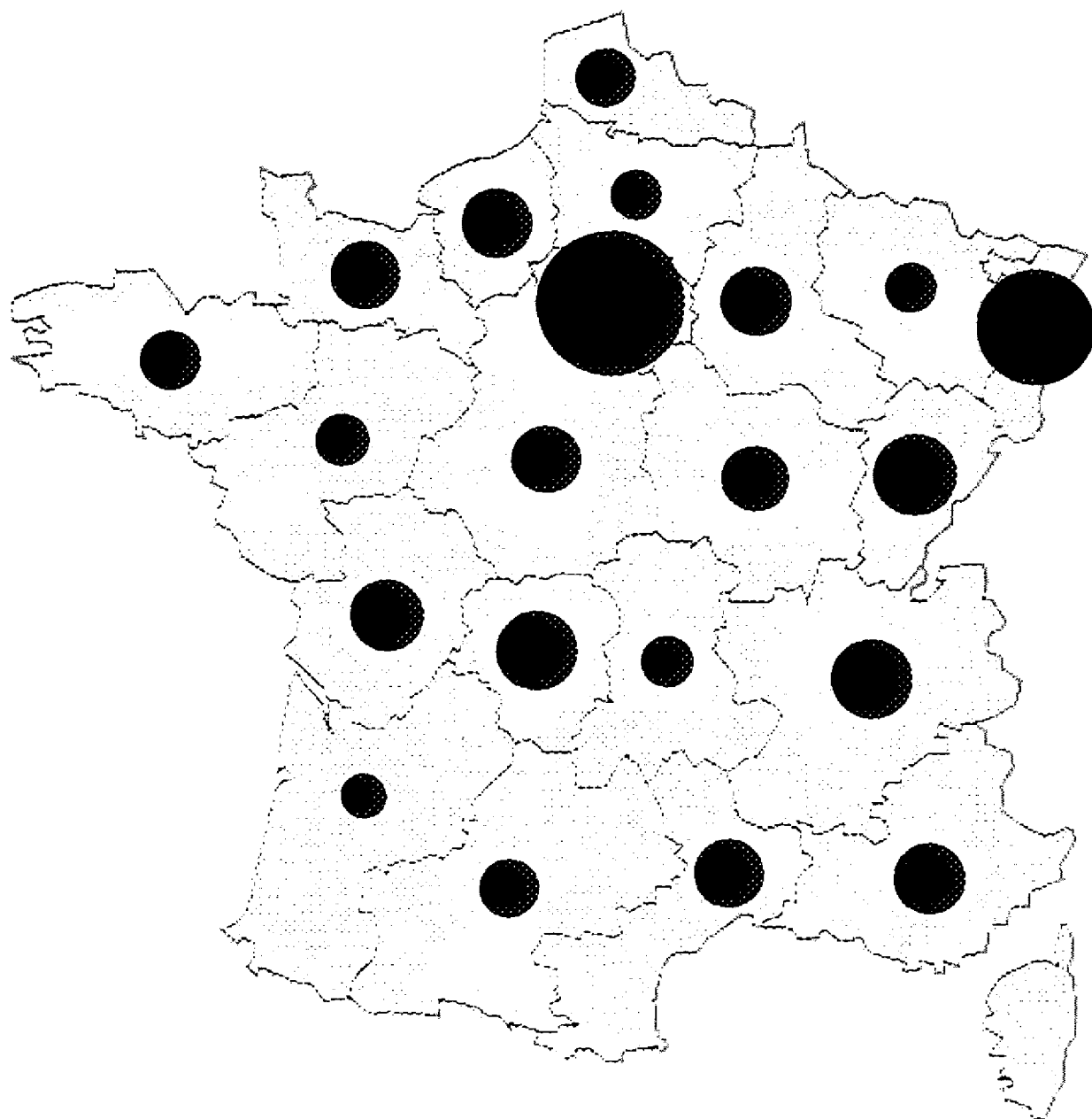
6. Ont été regroupés les établissements de France métropolitaine suivants : CDN, CDNEJ, CDR et assimilés dont CADO, Théâtre Ouvert et La Chartrause. N'a pas été compté le Centre Dramatique National Les Tréteaux de France considéré comme itinérant.

7. Théâtres missionnés et Compagnies conventionnées en 1996.

8. Deux calculs ont été opérés pour la France : un calcul à partir de la série continue composée des 22 données régionales de subvention par habitant ($\sigma = 11,31$ et $X = 13,88$) et un calcul à partir de la série continue composée des 95 données départementales ($\sigma = 22,69$ et $X = 12,50$).

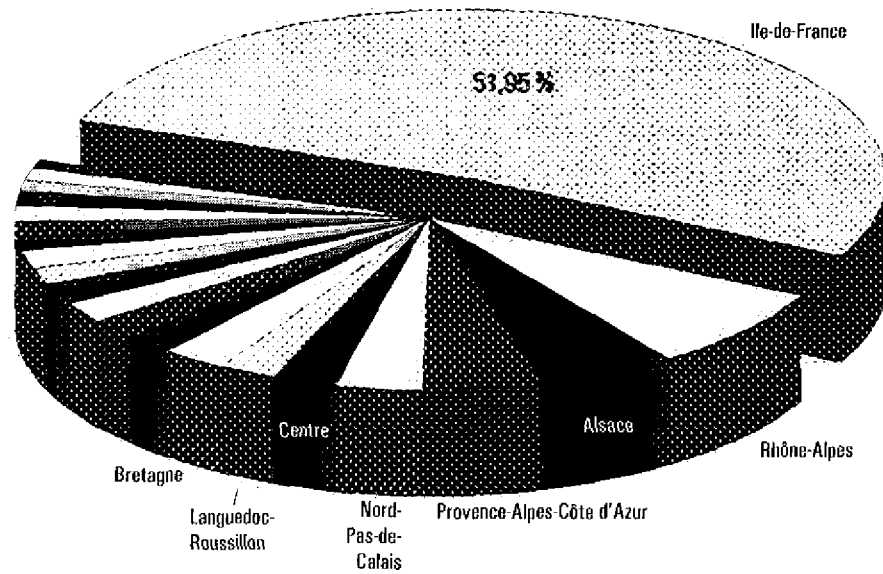
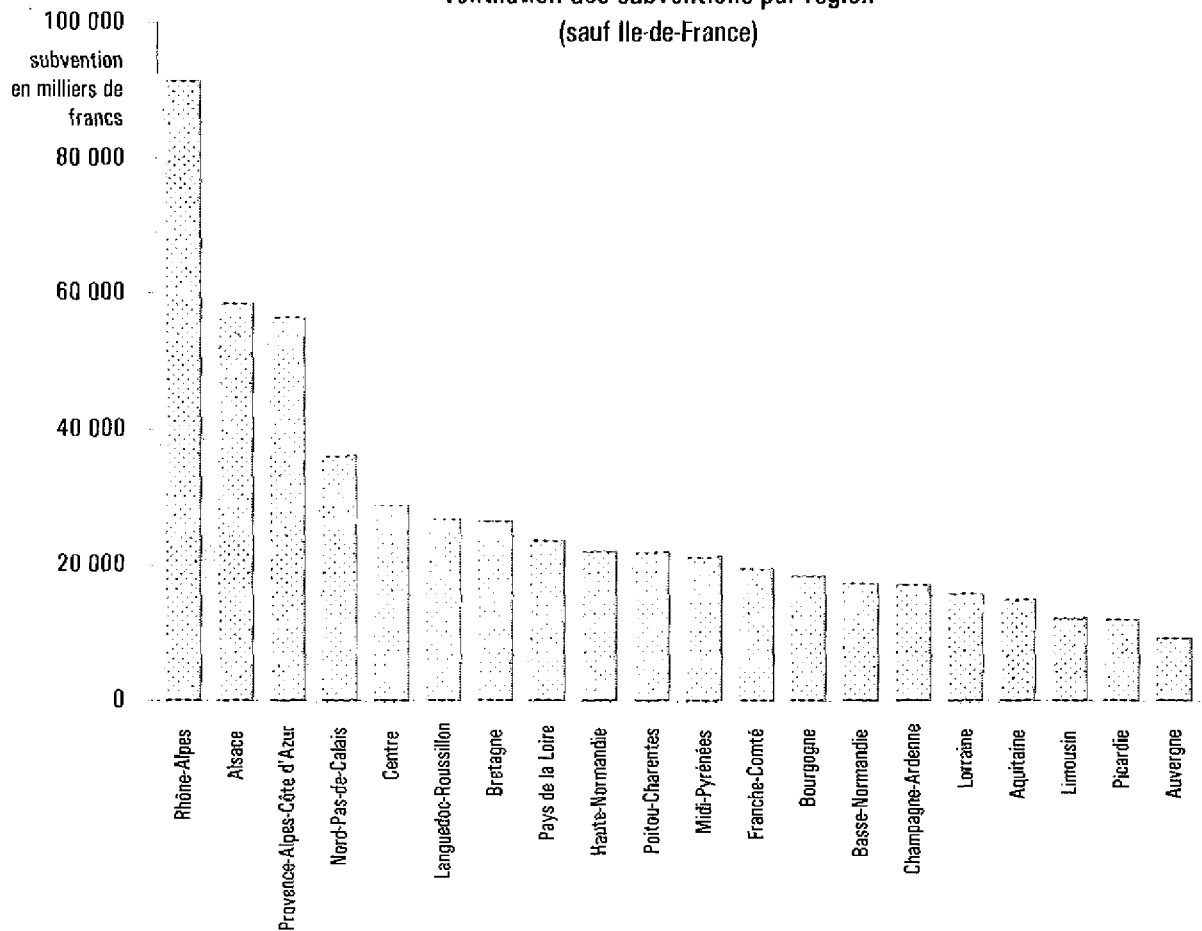
Sources. Chiffres de la population et densité : INSEE (RGF 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant pour les crédits DTS (crédits centraux) et bureau des activités théâtrales et des spectacles pour les crédits DRAC (crédits déconcentrés). Traitement des données : voir tableaux statistiques pages précédentes.

carte des subventions par habitant et par région



Sources. Chiffres de la population : INSEE (RGF 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant pour les crédits DTS (crédits centraux) et bureau des activités théâtrales et des spectacles pour les crédits DRAC (crédits déconcentrés). Traitement des données : voir tableaux statistiques pages précédentes. © Jean-Yves Coquelin

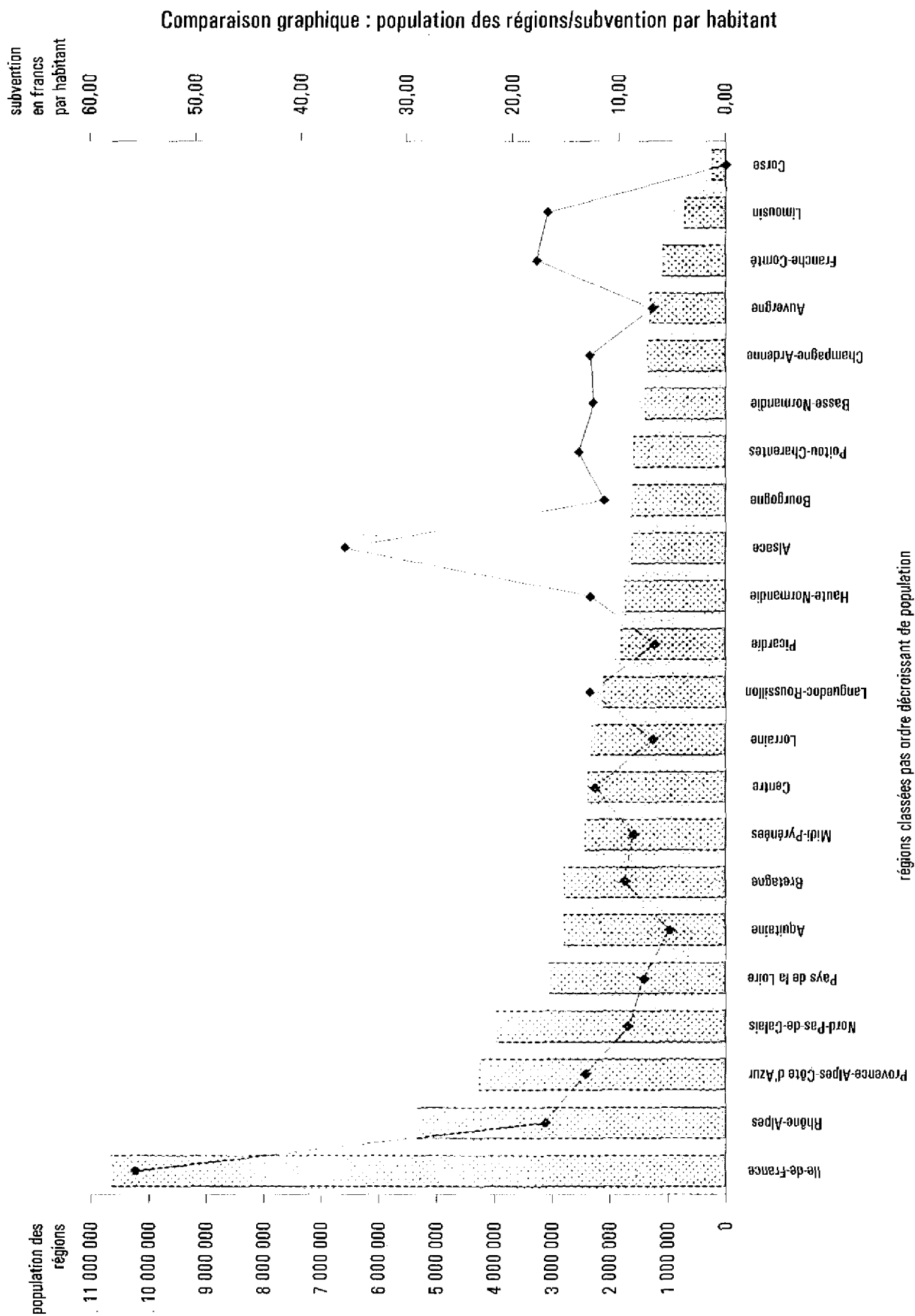
ventilation des subventions par région

ventilation des subventions par région
(sauf Ile-de-France)

régions classées par ordre décroissant de subvention

la subvention de l'Ile-de-France (594.576.000 F.) n'est pas indiquée

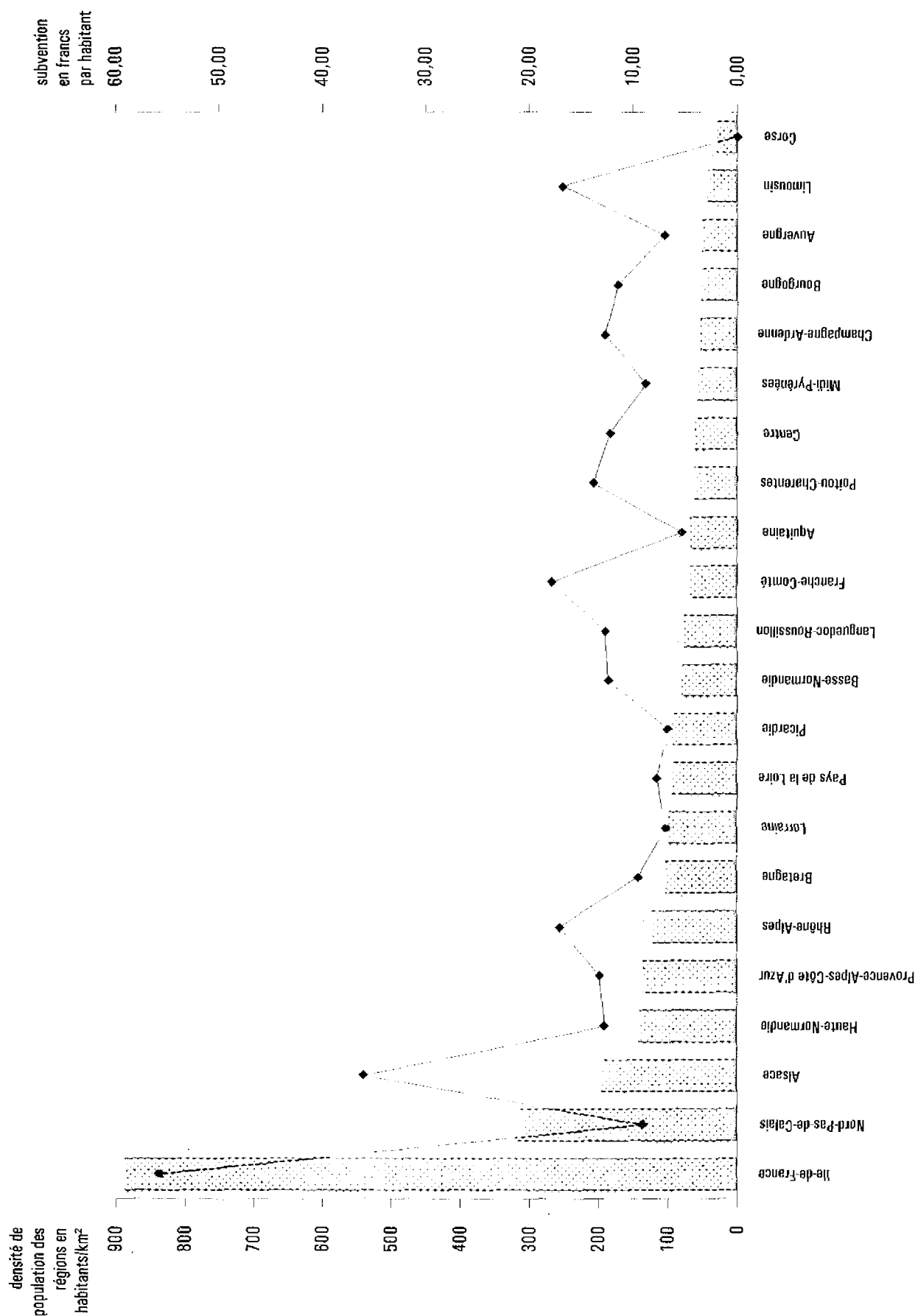
étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC



Sources. Chiffres de la population : INSEE (RGF 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant pour les crédits DTS (crédits centraux) et bureau des activités théâtrales et des spectacles pour les crédits DRAC (crédits déconcentrés). Traitement des données : voir tableaux statistiques pages précédentes.

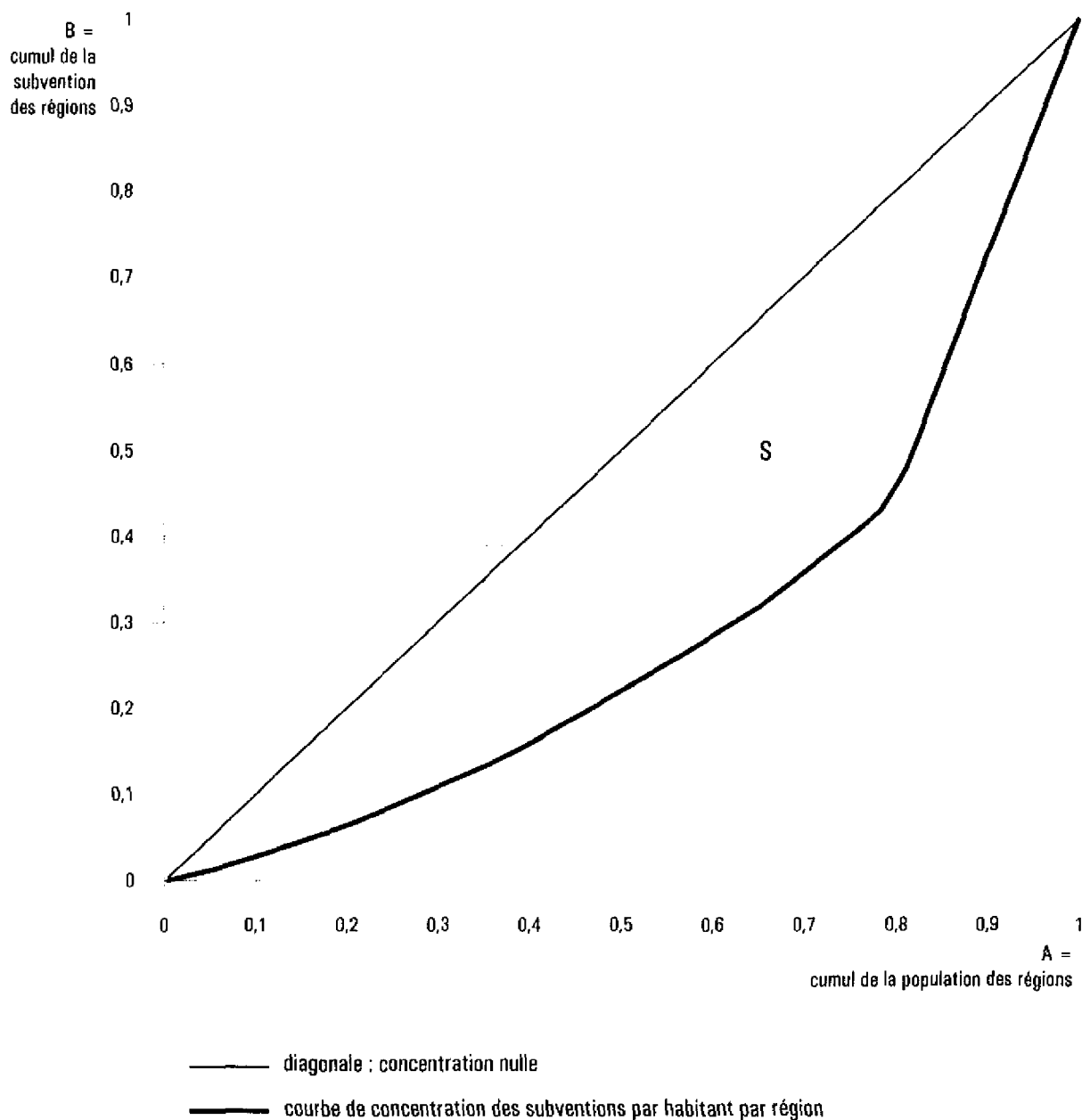
étude des subventions 1996 de la DTS et des DRAC

Comparaison graphique : densité de population des régions/subvention par habitant



régions classées par ordre décroissant de densité de population

courbe de la concentration des subventions par habitant par région



Cette courbe est obtenue en constituant une série de points P d'abscisses A et d'ordonnées B telle que A soit la répartition cumulée de la population par région et B la répartition cumulée des subventions par région.

Les régions sont tout d'abord classées par ordre croissant de subvention par habitant.

Pour chaque région, dans l'ordre, a est calculé : a est le pourcentage (1/100) de la population de la région par rapport à la population globale. De cette suite de a_i , est extraite une autre suite A de a cumulés tel que $A_2 = a_2 + a_1$, $A_3 = a_3 + A_2$, etc.

Pour chaque région, dans l'ordre, b est calculé : b est le pourcentage (1/100) de la subvention de la région par rapport à la subvention globale. De cette suite de b_i , est extraite une autre suite B de b cumulés tel que $B_2 = b_2 + b_1$, $B_3 = b_3 + B_2$, etc.

22 points P, de coordonnées $(A_i; B_i)$ sont ainsi obtenus pour construire une courbe de concentration qui peut être comparée à la diagonale, courbe optimale de concentration nulle $(B_i = A_i)$. L'aire S comprise entre les deux courbes est ensuite calculée pour obtenir l'indice de concentration I. Si S' est l'aire du triangle formé par les points de coordonnées (0;0), (100;0) et (100;100), alors $I = S/S'$. I est calculé ainsi : $I = 1 - 22 \sum_{i=1}^{22} a_i (B_{i+1} + B_i)$. I est toujours compris entre 0 et 1. Plus il est faible, plus la concentration est faible. Voir toutes les données page suivante.

$$I = 0,422$$

La surface S représente donc, pour la courbe obtenue, 42,2 % de la surface S'.

Sources. Chiffres de la population : INSEE (RGF 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant pour les crédits DTS (crédits centraux) et bureau des activités théâtrales et des spectacles pour les crédits DRAC (crédits déconcentrés). Traitement des données : voir tableaux statistiques pages précédentes.

classement des régions en fonction de leur subvention par habitant et calculs statistiques

région	population	subvention ¹	subv./ habit. ²	% ³ popul. a	% pop. cum. A $A_i = a_{i-1} + a_i$	% subvent. b	% subv. cum. B $B_i = b_{i-1} + b_i$	calcul pour indice de concentration $a(B_{i-1} + B_i)/10000$
Corse	250 400	0	0,00	0,44	0,44	0,000	0,000	0,00000000
Aquitaine	2 795 830	14 884	5,32	4,94	5,38	1,300	1,301	0,00064219
Picardie	1 810 700	12 015	6,64	3,20	8,58	1,050	2,350	0,00116755
Lorraine	2 305 700	15 776	6,84	4,07	12,65	1,378	3,729	0,00247560
Auvergne	1 321 200	9 190	6,96	2,33	14,99	0,803	4,531	0,00192759
Pays de la Loire	3 059 200	23 659	7,73	5,40	20,39	2,067	6,599	0,00601410
Midi-Pyrénées	2 430 700	21 251	8,74	4,29	24,68	1,857	8,455	0,00646316
Nord-Pas-de-Calais	3 965 100	36 117	9,11	7,00	31,69	3,156	11,611	0,01405347
Bretagne	2 795 800	26 571	9,50	4,94	36,62	2,322	13,932	0,01261294
Bourgogne	1 609 700	18 355	11,40	2,84	39,47	1,604	15,536	0,00837852
Centre	2 371 000	28 973	12,22	4,19	43,65	2,531	18,067	0,01407284
Basse-Normandie	1 391 300	17 255	12,40	2,46	46,11	1,508	19,575	0,00925048
Champagne-Ardenne	1 347 900	17 048	12,65	2,38	48,49	1,489	21,064	0,00967547
Languedoc-Roussillon	2 114 900	26 829	12,69	3,74	52,23	2,344	23,408	0,01661318
Haute-Normandie	1 737 200	22 080	12,71	3,07	55,30	1,929	25,338	0,01495743
Provence-Alpes-Côte d'Azur	4 257 900	56 392	13,24	7,52	62,82	4,927	30,265	0,04181720
Poitou-Charentes	1 595 100	22 018	13,80	2,82	65,64	1,924	32,188	0,01759576
Limousin	722 800	12 102	16,74	1,28	66,91	1,057	33,246	0,00835389
Rhône-Alpes	5 350 800	91 491	17,10	9,45	76,36	7,994	41,239	0,07039705
Franche-Comté	1 097 400	19 529	17,80	1,94	78,30	1,708	42,945	0,01631796
Alsace	1 624 400	58 445	35,98	2,87	81,17	5,106	48,052	0,02610894
Ile-de-France	10 660 600	594 576	55,77	18,83	100,00	51,948	100,00	0,27878097
FRANCE	56 615 100	1 144 556	20,22	100,00	—	100,000	—	
						somme des a/100x(B _{i-1} + B _i)/100		0,5777
						indice de concentration		0,4223

¹. en milliers de francs

². en francs par habitant

³. a est le pourcentage de la population de la région par rapport à la population globale. De cette suite de a_i, est extraite une autre suite A de a cumulés tel que A₂ = a₂ + a₁, A₃ = a₃ + A₂, etc.

b est le pourcentage de la subvention de la région par rapport à la subvention globale. De cette suite de b_i, est extraite une autre suite B de b cumulés tel que B₂ = b₂ + b₁, B₃ = b₃ + B₂, etc.

22 points P_i de coordonnées (A_i; B_i) sont ainsi obtenus pour construire une courbe de concentration qui peut être comparée à la diagonale, courbe optimale de concentration nulle (B_i = A_i). L'aire S comprise entre les deux courbes est ensuite calculée pour obtenir l'indice de concentration I. Si S' est l'aire du triangle formé par les points de coordonnées (0;0), (100;0) et (100;100), alors I = S/S'. I est calculé ainsi : $I = 1 - 2 \sum_{i=1}^{22} a_i (B_{i-1} + B_i)$. I est toujours compris entre 0 et 1. Plus il est faible, plus la concentration est faible

Sources. Chiffres de la population et densité : INSEE (RGP 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant pour les crédits DTS (crédits centraux) et bureau des activités théâtrales et des spectacles pour les crédits DRAC (crédits déconcentrés). Traitement des données : voir tableaux statistiques pages précédentes.

discours

jeudi 26 octobre 1995

Présentation par
Philippe DOUSTE-BLAZY
ministre de la culture
de la politique théâtrale

J'ai voulu mettre en place une politique pour le théâtre, à partir de trois éléments liés, que je voudrais vous exposer avant de vous présenter ce qui constitue *un véritable plan pour le théâtre*.

1. C'est l'augmentation du budget de la Direction du Théâtre et des Spectacles pour 1996.

La loi de finances initiale pour 1995 avait arrêté le montant de ce budget - dotations ordinaires + autorisations de programme - à 1422,98 millions de francs. Le projet de loi de finances présenté au parlement porte ce budget à 1484,05 millions de francs, soit une augmentation de 62 millions de francs (+ 4,3 %).

2. C'est l'arrivée de nouvelles équipes, à la tête de plusieurs institutions théâtrales.

Théâtres nationaux : Georges LAVAUDANT à l'Odéon ; Alain FRANCON à la Colline ; Roger PLANCHON, seul, au TNP.

Le *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique* verra le renouvellement de Marcel BOZONNET.

A l'*Office National de Diffusion Artistique*, c'est l'arrivée, au 1er septembre, de Fabien JANNELLE à la direction de cet organisme essentiel à l'irrigation théâtrale de l'ensemble du territoire.

Dans les *Scènes nationales* : ce sont les désignations de Claudine GIRONES comme directrice de la *Ferme du Buisson*, à Mame-la-Vallée, en remplacement de Fabien JANNELLE ; de Daniel RAMPONI à La Roche-sur-Yon et de Gislane GOUBY à Macon.

Au *Théâtre du Rond Point*, j'évoquerai le lancement ambitieux de la *première saison de Marcel MARECHAL*, avec sa trilogie de CLAUDEL.

Dans les *Centres dramatiques*, je procéderai aux renouvellements et nominations en temps utiles, c'est à dire avant mars 1996, en liaison étroite avec les collectivités locales concernées et les milieux professionnels. Cependant je peux vous annoncer, dès aujourd'hui, l'arrivée d'André ENGEL à la tête du CDN de Savoie.

Quant aux *mandats* des directeurs des théâtres nationaux, ma réflexion s'oriente, à l'instar de la situation de l'Opéra national de Paris et de la Comédie-Française, vers une durée de cinq ans.

3. Ce sont une politique théâtrale renouvelée et des responsabilités clarifiées.

Je souhaite que les directeurs régionaux des affaires culturelles et inspecteurs généraux du spectacle me rendent compte, de la façon dont les établissements subventionnés remplissent leur mission, vis à vis de la population et du service public auquel ils appartiennent.

Pour ce faire, seront institués *des cahiers des charges*. Ils se substitueront progressivement, au *projet des scènes nationales* ils compléteront le *contrat* des centres dramatiques : ils accompagneront le *label* et la participation que l'Etat accorde aux théâtres missionnés.

J'en viens au *plan pour le théâtre*.

Je voudrais vous présenter, en premier lieu, *les lignes directrices du plan d'action pour le théâtre*.

D'abord, il s'agit de *rassembler les équipes de théâtre*, en particulier les scènes nationales et les théâtres missionnés, qui ont *une vocation première de proximité*. Cette mobilisation vaut, aussi, pour *les centres dramatiques nationaux*, dont l'action s'inscrit dans un territoire à destination du plus large public.

L'action culturelle en direction des quartiers, où se développe l'exclusion, ne peut être laissée à la seule charge des compagnies indépendantes ou des artistes. Les établissements dépositaires d'*une mission de service public*, ont le devoir de répondre à l'évolution que dictent les priorités sociales d'aujourd'hui. Ils le font, d'ailleurs, très souvent.

Deuxième principe : le projet de commandes, à des créateurs, de spectacles conçus pour les quartiers où s'est développée l'exclusion.

Dans les *vingt six quartiers* qui ont été retenus pour initier des jeunes en difficulté aux disciplines artistiques, il s'agit de passer, à dix metteurs en scène, *commande d'une création*, qui puisse être jouée en extérieur ou dans un équipement de proximité.

La démarche est fidèle à la mission du ministère, dans l'esprit de Jacques DUHAMEL : le théâtre doit être "un moyen de communication avec le plus grand nombre", disait-il.

Dans cette optique, j'ai défini *des axes prioritaires* : diffuser la culture ; mieux produire, et mieux échanger les spectacles, à travers les réseaux qui irriguent le pays ; repenser le rapport entre la création et la diffusion. J'y viens à présent.

Le partenariat entre les institutions théâtrales et les compagnies indépendantes existe. Il doit être développé. Il est, d'ailleurs, de la mission des directeurs de la centaine d'établissements que représentent les centres dramatiques, les scènes nationales et les théâtres missionnés, de *repérer les productions des jeunes metteurs en scène*. Ils le font, souvent, avec talent.

Il nous faut *élargir les publics du théâtre*, notamment le public jeune, grâce au développement de l'éducation artistique.

Il nous faut *relancer la formation*, pour irriguer le territoire et se situer dans la perspective européenne.

Il nous faut *paner sur l'innovation et la création*, qui constituent la vie même et l'avenir du théâtre. L'Etat doit concentrer ses aides, non seulement sur les talents les plus affirmés, mais aussi *prendre des risques* avec les plus prometteurs.

Il nous faut, parallèlement, *soutenir les auteurs*, premier maillon de la chaîne théâtrale.

Soutenir l'ensemble de la vie théâtrale, c'est prendre en compte le théâtre, dans sa diversité. C'est rappeler que l'action culturelle est la vocation même du service public. C'est se souvenir, à tout moment, que les préoccupations sociales en sont une composante indissociable.

Je voudrais, pour aborder la phase concrète de ce plan, vous faire part de *mes choix pour 1996* : c'est un budget en progression, accompagné d'un réaménagement de l'administration du théâtre, qui permet la mise en oeuvre de ses objectifs.

La progression globale de 4,3 % du budget de la DTS - le double de l'inflation, telle qu'elle est contenue depuis plusieurs années - traduit *l'attention portée au théâtre par le Gouvernement*.

Ce sont, d'abord, *de nouveaux équipements pour les établissements publics*.

A la *Comédie Française* : c'est la création d'une troisième salle. C'est "l'art et essai" théâtral. Située dans la galerie du Carrousel du Louvre, cette salle de cent trente places accueillera des formes légères, telles les levers de rideau en un acte, et des lectures. Elle sera très ouverte sur le *répertoire contemporain*.

Des captations audiovisuelles de spectacles y seront également diffusées. D'utilisation très souple, les horaires des représentations s'accorderont, notamment, avec ceux des sorties du travail des parisiens. Une première estimation de l'aménagement de cette salle aboutit à un coût d'objectif de 7 millions de francs, 3 millions de francs étant, en année pleine, nécessaires à son fonctionnement.

Au *Théâtre national de Strasbourg*, la seconde et dernière tranche des travaux dote le théâtre de la vraie salle de spectacles qui lui manquait. Soixante millions de francs d'AP sont affectés en 1996 à la restructuration du TNS, afin de permettre à Jean-Louis MARTINELLI et à son équipe de réintégrer au plus vite le bâtiment.

A l'*Odéon*, j'ai décidé d'un grand programme de travaux qui porte, d'une part, sur la modernisation et la sécurité - dessous de scène, plateau, salle - et d'autre part, sur la création d'une seconde salle, pour laquelle seront prévus, dès 1996, des crédits d'étude.

Du côté des *Centres dramatiques nationaux* : c'est le nouveau Sorano à Toulouse, projet ambitieux qui nécessite, à lui seul, une seconde tranche de crédits de quarante millions de francs.

Ce sont, ensuite, *quarante six millions de francs de mesures nouvelles*.

En faveur du *festival d'Avignon*, d'abord, ce sont deux millions de francs, à l'occasion de son cinquantième anniversaire. Pour contribuer à l'éclat de cette édition anniversaire, est prévu *un hommage à la création contemporaine*, par l'invitation des metteurs en scène français.

Ce sont *les aînés*, tels Alain FRANCON et Jacques NICHET, mais aussi *les plus jeunes*, comme Dominique PITOISET ou Laurent PELLÉY ; c'est *une célébration du théâtre*, dans sa forme la plus noble - la tragédie, du répertoire antique à Aimé CESAIRE, en passant par les élisabethains.

Evoquant, à travers le cinquantenaire d'Avignon, les grands festivals, il faut redire *l'importance de ces rendez-vous de portée internationale*, qui rythment la rencontre des oeuvres majeures et du plus large public. J'en profite pour saluer l'excellent *festival d'automne* qui, lui-même, aura bientôt vingt cinq ans et, plus que jamais, est porté par l'Etat et la ville de Paris.

Je veux conforter la politique en faveur des auteurs, source même du théâtre. Cette action se traduira, en 1996, par une croissance de l'enveloppe budgétaire qui leur est consacrée, qui atteindra, pour la première fois, dix millions de francs.

Les auteurs, dans le projet de réaménagement de la DTS, se verront dotés d'un bureau à part entière, qui regroupera des moyens jusqu'ici dispersés. Ils auront, ainsi, un interlocuteur unique.

C'est également, et logiquement, ce bureau qui aura en charge la promotion du théâtre, qu'il s'agisse de la mise en valeur et de la circulation du répertoire écrit, ou de la constitution d'une mémoire audiovisuelle, ce qui est devenu une urgence.

J'ai tenu à ce que le plan comporte également des mesures en faveur des compagnies dramatiques : pour soutenir l'esprit d'aventure.

Le plus souvent conduites par des metteurs en scène, les compagnies dramatiques qui, par leur dynamique de proximité et leur mobilité, font la vitalité du théâtre, peuvent être aussi animées par de grands comédiens et par des auteurs. C'est dans cet esprit que seront distingués cette année : Gérard DESARTHE, Aurélien RECOING, Jean Louis BOURDON, Jean-Paul FARRE, Pierre MEYRAND autour de Marcel MARECHAL, dont on a déjà salué l'installation au Rond-Point.

S'il a pu naguère, à la naissance du secteur public, avoir un sens, le clivage théâtre privé - théâtre public a moins de raison d'être aujourd'hui. A l'exception des théâtres nationaux, il s'agit dans les deux cas d'entreprises privées : la différence réside dans le mode et l'importance de l'aide que l'Etat apporte, respectivement, à chacun et de la notion essentielle de service public.

On assiste, de nos jours, à un renouveau du théâtre privé. Il mise, de plus en plus, sur le grand répertoire et sur les auteurs contemporains restés, ces dernières années, de la responsabilité du secteur public, tout en assumant les risques financiers de l'entreprise.

Il conviendrait cependant que certains théâtres renouvellent leurs cadres, assainissent leur gestion, renoncent à n'être que des lieux d'accueil, pour revenir à la création dramatique dans sa plus noble acception.

Nombreux sont ceux qui ont, déjà, réagi pour se constituer soit en théâtres de répertoire, qui défendent prioritairement les auteurs contemporains et la qualité de l'interprétation, soit en théâtres producteurs, qui se donnent pour mission d'assumer tous les risques de spectacles.

Le Fonds de soutien qui, jusqu'alors, avait permis d'équilibrer dûment les disparités entre grands et petits théâtres, entre répertoire et innovation, s'essouffle. Les règles de son fonctionnement doivent être reprises, pour s'accommoder d'une réalité devenue austère.

Deux millions de francs viendront abonder sa dotation, en vue d'améliorer son fonctionnement et de soutenir celles des démarches qui sont courageuses.

Une aide spécifique sera apportée à ceux qui prolongeront leur saison en été, à l'heure où touristes français et étrangers affluent dans la capitale

Dans le même esprit d'ouverture au plus grand nombre et aux régions, *les tournées théâtrales* seront suivies et soutenues avec intérêt. Si le théâtre privé passe pour un phénomène parisien, on doit savoir qu'un tiers de la programmation en région et la moitié des spectateurs recensés dans le secteur public, en province, se rassemblent autour de ses spectacles.

On étudiera, en ce sens, les possibilités d'une agence de diffusion des spectacles du théâtre privé agissant, tantôt en parallèle de l'ONDA, tantôt en coordination avec lui et l'AFAA, pour multiplier ses réseaux en France comme à l'étranger.

Des efforts importants sont mis en oeuvre, en direction des *centres dramatiques* et des *scènes nationales*. C'est là le coeur même du théâtre, en France. C'est le coeur de ce plan pour le théâtre.

Les deux grands réseaux de la décentralisation ont, en commun, une mission de diffusion de la création et de découverte de nouveaux talents. Le projet d'aménagement de la DTS confie, à *un bureau unique*, la gestion de ces deux réseaux, afin d'en favoriser le rapprochement, dans la perspective d'une *meilleure complémentarité entre la création et la diffusion des spectacles*.

Outre un soutien réaffirmé aux scènes nationales, seront particulièrement distingués, dans les mesures nouvelles en 1996, les centres dramatiques de Marseille, et Bordeaux, ainsi que ceux de Dijon, Limoges et Lorient où Dominique PITOSET, Silviu PURCARETE et Eric VIGNIER entrent en fonction.

Le rapport entre la création théâtrale et sa diffusion doit évoluer. Il faut mieux produire, mieux diffuser, mieux échanger, dans le cadre d'une *offre plus mesurée*, mais promouvant *les créations novatrices*.

Le rôle de l'Etat est de soutenir la création. Son intervention est déterminante pour nombre de productions. Mais il lui revient de veiller à ce que l'offre ne dépasse pas exagérément la demande, ou qu'on laisse mourir les créations, au risque de les rendre dérisoires.

L'action culturelle de l'Etat doit donc, d'un côté, *concentrer ses aides sur les talents les plus prometteurs*, ainsi que sur ceux qui sont affirmés et, d'un autre, *accentuer la politique de diffusion vers un public diversifié*.

Il faut aller vers une plus large diffusion des créations : le partenariat entre les institutions théâtrales et les compagnies indépendantes devra être développé.

J'invite les directeurs de la centaine d'établissements que représentent, cumulés, *les centres dramatiques, les scènes nationales et les théâtres missionnés* à porter leur attention aux productions des metteurs en scène jusqu'ici peu repérés, afin de les mieux défendre auprès de leur public.

Il existe, sur le territoire, *un maillage très actif de théâtres municipaux*, qui font un effort considérable pour assurer, à leurs abonnés, une programmation de qualité, avec des moyens souvent modestes.

Je rends, ici, hommage aux maires et aux élus qui ont, de leur propre initiative, su rendre vie à des lieux tombés en déshérence, autant par le choix de directeurs entrepreneurs que par l'affectation de moyens supplémentaires.

Beaucoup de directeurs choisis par les municipalités ont su sensibiliser un public, nombreux et diversifié, autour de la qualité.

Dans cet esprit, treize de ces théâtres ont déjà reçu le label de *théâtre missionné*. L'intervention de l'Etat vise, ici, autant à conforter la qualité de la diffusion qu'à encourager des directeurs qui animent un réseau exemplaire.

Un million de francs supplémentaires conforteront ces actions, et permettront de distinguer cinq nouveaux théâtres : Blanquefort, Bourg en Bresse, Chalon sur Saône, Epemay et La Croix Rousse à Lyon. J'y ajoute la compagnie des Balladins en Agenais, qui sera à partir de 1996 *théâtre missionné en zone rurale*.

Si tous les efforts de l'Etat concourent, en priorité, au rééquilibrage en faveur des régions, il serait injuste d'oublier qu'il reste indispensable de disposer, à Paris, de lieux de diffusion et de promotion pour les compagnies, quelle que soit leur implantation.

Plusieurs théâtres, tels la Bastille, l'Athénée, la Cité Internationale remplissent efficacement cette fonction. Ainsi celui des Athévains, pour lequel un effort particulier sera consenti en 1996, à l'occasion de l'ouverture de deux salles rénovées, avec le concours de l'Etat, au cœur du XI^{ème} arrondissement.

Il faut aussi faire porter nos efforts sur *l'éducation artistique*. Avec un objectif : tous les jeunes, d'ici cinq ans, seront à moins d'une heure d'un lycée dispensant un véritable enseignement du théâtre.

Lancé il y a dix ans, sous la forme des *sections A3*, l'enseignement du théâtre au lycée est actuellement pratiqué dans *cent trois établissements scolaires*, en partenariat avec tous les réseaux professionnels du théâtre.

Chaque année, plusieurs milliers de jeunes, amateurs d'art dramatique et déjà fins connaisseurs, sortent de l'enseignement secondaire munis d'un baccalauréat à dominante théâtre ; ils renforcent les noyaux de spectateurs fidèles et actifs des lieux de spectacle ; ils exercent, souvent, une pratique amateur.

Avec plus de 10 % d'augmentation des moyens consacrés à cette politique la DTS, en concertation avec l'Education Nationale, accélérera dès 1996 l'implantation de ces enseignements en privilégiant les départements qui n'en sont pas encore pourvus.

D'ici à cinq ans, nous aurons procédé au *doublément des lycées* qui offrent la découverte du théâtre aux jeunes les plus passionnés. Aucun d'entre eux, au sortir du collège, ne se trouvera à plus d'une heure de route d'un établissement lui offrant le bénéfice de cet enseignement spécialisé.

L'esprit qui m'anime se retrouve, aussi, dans les mesures relatives à *l'enseignement spécialisé*. Les deux millions de francs de mesures nouvelles, affectés à ce secteur, constituent un signal et le départ d'une politique qui vise *la création de pôles nationaux de formation et d'insertion professionnelle de haut niveau*, judicieusement répartis sur le territoire.

C'est la présence d'une classe, au moins, d'*art dramatique* dans chaque département, implantée dans un conservatoire ou une école nationale de musique ; la préfiguration d'*un institut de formation à la mise en scène* ; l'adoption, sous le signe de l'ouverture européenne, d'*un plan national de formation continue*, pour tous les métiers du spectacle vivant.

Au-delà de la modernisation de notre offre de formation, c'est *l'emploi*, ainsi requalifié, qui est concerné ; la *transmission des savoirs*, qui sera mieux assurée ; la *capacité du théâtre à se renouveler*, qui s'en trouvera renforcée.

Je voudrais conclure.

De même qu'il est demandé à la direction du théâtre et des spectacles de se réorganiser, il faut que les interventions de l'Etat en faveur du spectacle vivant se conforment, complètement, à *l'esprit de la décentralisation* et à *la lettre de la charte de déconcentration*, telle que Jacques DUHAMEL l'avait conçue.

Ce mouvement est largement amorcé ; la quasi-totalité des compagnies soutenues le sont à l'échelle des directions régionales ; six régions connaissent une déconcentration totale des activités théâtrales, depuis maintenant trois ans, sans que cela ait altéré les rapports entre l'Etat et les professionnels du théâtre concernés, bien au contraire.

L'administration centrale a, dans ces régions, recentré son intervention sur la gestion des moyens, sur l'évaluation, sur les contacts avec les collectivités. Le ministre conserve, évidemment, le pouvoir de nomination - ou d'agrément - à la tête des institutions qui y sont implantées.

Il faut aller au bout de cette évolution. Il faut appliquer cette déconcentration, dans les délais prévus par la loi, à *l'ensemble du territoire national*, exception faite de la tutelle des établissements publics, comme des organismes d'intérêt national.

L'Etat est engagé dans ce mouvement, irréversible, de déconcentration. Il rapproche l'administration, de ses administrés. Il nous invite à plus d'échanges, entre les services centraux et ceux qui sont implantés auprès des préfets de région.

Une politique culturelle ne se conçoit qu'à partir de la mission de rendre possible, distinctive et active, la rencontre entre le public et l'oeuvre. Il est du devoir de la puissance publique, dès lors qu'elle s'engage dans l'action culturelle, de permettre la création et la diffusion. Elle n'y a pas manqué. Elle n'y manquera pas.

Jacques DUHAMEL disait - je le cite : "Le théâtre est (...) l'un des moyens les plus traditionnels et, aujourd'hui encore, les plus vivants, qui depuis la plus haute antiquité permet à la vertu de communion de se manifester".

Dans notre société où beaucoup de repères semblent brouillés le théâtre, porteur de parole, est au premier plan pour relever le défi culturel qui est celui de cette fin de siècle.

Parce qu'il est l'un des espaces où l'homme et la société se retrouvent.

Philippe Douste-Blazy, ministre de la culture,
présente jeudi 26 octobre 1995
son plan en faveur du théâtre.

● **Augmentation du budget de la Direction du Théâtre
et des Spectacles pour 1996**

La loi de finances initiale pour 1995 avait arrêté le montant de ce budget (dotations ordinaires + autorisations de programme) à 1422,98 MF. Le projet de loi de finances présenté au parlement porte ce budget à 1484,05 MF, soit une augmentation de 62 MF (+ 4,3 %).

La progression globale de 4,3 % du budget de la DTS - double de l'inflation telle qu'elle est contenue depuis plusieurs années - traduit l'attention portée au théâtre par le Gouvernement.

● **Les thèmes du plan d'action pour le théâtre**

Il s'articule autour de cinq axes prioritaires :

- **Diffuser la culture**, en s'appuyant sur trois principes

. Mieux produire et mieux échanger les spectacles à travers les réseaux qui irriguent le pays.

. Repenser le rapport entre la création théâtrale et sa diffusion. Il faudrait que l'offre cesse de dépasser quantitativement la demande. Trop de spectacles ont une durée de vie éphémère, insuffisante pour rencontrer tout le public qu'ils mériteraient.

. Développer le partenariat entre les institutions théâtrales et les compagnies indépendantes. Il est de la mission des directeurs de la centaine d'établissements que représentent les centres dramatiques, les scènes nationales et les théâtres missionnés, de repérer les productions des jeunes metteurs en scène.

- **parier sur l'innovation et la création** qui constituent la vie même et l'avenir du théâtre : l'Etat doit concentrer ses aides non seulement sur les talents les plus affirmés mais aussi prendre des risques avec les plus prometteurs.

Parallèlement soutenir les auteurs, premier maillon de la chaîne théâtrale.

- **soutenir l'ensemble de la vie théâtrale**, en prenant en compte le théâtre dans sa diversité.

- **relancer la formation** pour irriguer le territoire et se situer dans la perspective européenne.

- **élargir les publics du théâtre** notamment le public jeune grâce au développement de l'éducation artistique.

Contact :

ministère
de la
Culture

Marjorie
Lecointre
40.15.83.31

● **De nouvelles équipes
à la tête de plusieurs institutions théâtrales**

Philippe Douste-Blazy annonce la nomination de nouvelles équipes, à la tête de plusieurs institutions théâtrales.

Théâtres nationaux :

- Georges Lavaudant à l'Odéon
- Alain Françon à la Colline
- Roger Planchon au TNP

Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique :
Renouvellement de Marcel Bozonnet.

Office National de Diffusion Artistique :

Arrivée au 1er septembre, de Fabien Jannelle à la direction de l'ONDA, organisme essentiel à l'irrigation théâtrale de l'ensemble du territoire.

Hommage à l'action conduite pendant 20 ans, à cette même place, par Philippe Tiry, créateur de l'ONDA.

Scènes nationales :

- Claudine Gironès, directrice de la Ferme du Buisson à Marne-la-Vallée
en remplacement de Fabien Jannelle;
- Daniel Ramponi à La Roche-sur-Yon
- Gislaine Gouby à Macon

Théâtre du Rond Point :

Lancement ambitieux de la première saison de Marcel Maréchal avec sa trilogie de Claudel.

Centres dramatiques :

Arrivée d'André Engel à la tête du CDN de Savoie.

Le ministre procédera aux autres renouvellements et nominations en temps utiles, c'est à dire avant mars 1996, en liaison étroite avec les collectivités locales concernées et les milieux professionnels.

plan en faveur du théâtre

Conférence de presse
de Philippe Douste-Blazy
Ministre de la Culture

Introduction

- I - mesures de soutien aux festivals
- II - mesures de soutien aux auteurs
- III - les centres dramatiques et les scènes nationales
- IV - les théâtres missionnés
- V - les compagnies dramatiques
- VI - le théâtre privé
- VII - la formation professionnelle
- VIII - l'éducation artistique
- IX - de nouveaux équipements pour les établissements publics

Introduction

Les lignes directrices du plan d'action pour le théâtre

L'action menée par Philippe Douste-Blazy, Ministre de la Culture, s'appuie sur un budget en progression, accompagné d'un réaménagement de l'administration du théâtre, qui permet la mise en oeuvre de ses objectifs.

A ce titre, 46 MF de mesures nouvelles seront débloquées pour des interventions significatives.

. Rassembler les équipes de théâtre, solidaires de cette cause nationale, et en particulier les scènes nationales et les théâtres missionnés **qui ont une vocation première de proximité**.

Cette mobilisation vaut aussi pour les CDN dont l'action s'inscrit dans un territoire à destination du plus large public.

L'action théâtrale en direction des quartiers où se développe l'exclusion ne peut être laissée à la seule charge des compagnies indépendantes ou des artistes individuellement volontaires pour s'impliquer dans ce combat. Les établissements dépositaires d'une mission de service public, appuyée sur des subventions, ont le devoir de répondre à l'évolution que dictent les priorités sociales d'aujourd'hui.

. Présenter le projet de commandes à des créateurs, de spectacles conçus pour les quartiers où s'est installée l'exclusion.

Il s'agit, en priorité dans les 26 quartiers qui ont été retenus pour initier des jeunes en difficulté aux disciplines artistiques, de passer à 10 metteurs en scène, commande d'une création qui puisse être jouée en extérieur ou dans un équipement de proximité. Cette circulation de spectacles ainsi que les échanges auxquels elle donnera lieu avec les artistes qui seront en résidence dans ces quartiers en 1996, permettront aux jeunes, à travers la diversité des esthétiques, de forger leur goût et leur jugement.

I - Mesures de soutien aux festivals

Soutien financier partout en France

**. Le Festival d'Avignon :
+ 2 MF à l'occasion de son cinquantième anniversaire.**

Pour contribuer à l'éclat de cette édition anniversaire, sont prévus :

. Un hommage à la création contemporaine par l'invitation des metteurs en scène français consacrés par le public cette dernière décennie, les aînés tels Alain Françon et Jacques Nichet, mais aussi les plus jeunes comme Dominique Pitoiset ou Laurent Pelly.

. Une célébration du théâtre, dans sa forme la plus noble, la tragédie, du répertoire antique à Aimé Césaire, en passant par les élisabethains.

Evoquant, à travers le cinquantenaire d'Avignon, les grands festivals, il faut reconnaître l'importance de ces rendez-vous de portée internationale qui rythment la rencontre des oeuvres majeures et du plus large public.

Une grande exposition rétrospective sera organisée pour inaugurer le magnifique hospice Saint Louis, dont la restauration sera achevée en 1996.

. Le Festival d'Automne

Profitons en pour saluer, c'est l'actualité, l'excellent festival d'automne qui, lui-même, aura bientôt 25 ans et, plus que jamais, est porté par l'Etat et la ville de Paris.

II - Mesures de soutien aux auteurs

Conforter la politique en faveur des auteurs

. L'enveloppe budgétaire atteint, pour la première fois, 10 MF

L'objectif est de poursuivre et de conforter la politique relancée il y a deux ans en faveur des auteurs, source même du théâtre. Cette action se traduira, en 1996, par une croissance de l'enveloppe budgétaire qui leur est consacrée, elle atteindra pour la première fois 10 MF.

. Création d'un bureau des auteurs, qui sera aussi celui de l'audiovisuel.

Dans le cadre du réaménagement de la Direction du Théâtre et des Spectacles, les auteurs se verront dotés d'un bureau à part entière qui regroupera des moyens jusqu'ici dispersés. Ils auront ainsi un interlocuteur unique : il assurera une meilleure cohérence et une plus grande efficacité des aides accordées tout en suivant les actions menées par les différents organismes spécialisés dans le domaine de l'écriture dramatique contemporaine.

Ce bureau aura également en charge la promotion du théâtre, qu'il s'agisse de la valorisation et de la diffusion du répertoire écrit, ou de la constitution d'une mémoire audiovisuelle, ce qui est devenu une urgence.

On tendra là à rassembler les documents et les fonds existants, en relation avec les initiatives du même ordre en Europe, auxquels devront s'adjoindre chaque année de nouvelles images témoignant de l'actualité de la création dramatique.

III - Les centres dramatiques et les scènes nationales

Des mesures nouvelles

. Une gestion regroupée dans le cadre d'un bureau unique.

Ces deux grands réseaux de la décentralisation ont en commun une mission de diffusion de la création et de découverte de nouveaux talents. Le projet d'aménagement de la Direction du Théâtre et des Spectacles confie à un bureau unique la gestion de ces deux réseaux afin d'en favoriser le rapprochement dans la perspective d'une meilleure complémentarité entre la création et la diffusion des spectacles.

Outre un soutien réaffirmé aux scènes nationales, seront particulièrement distingués, dans les mesures nouvelles en 1996, les centres dramatiques de Marseille, et Bordeaux, ainsi que ceux de Dijon, Limoges et Lorient où Dominique Pitoiset, Silviu Purcarete et Eric Vignier entrent en fonction.

. L'évolution du rapport entre la création théâtrale et sa diffusion

Il s'agit de mieux produire, mieux échanger, dans le cadre d'une offre plus mesurée tout en promouvant les créations novatrices.

Le rôle de l'Etat

Il est de soutenir la création. Son intervention financière est déterminante pour nombre de productions. Cependant, il lui revient de veiller à ce que ses aides n'aboutissent pas à ce que l'offre dépasse exagérément la demande ou qu'on laisse mourir les créations au risque de les rendre dérisoires.

En dépit d'un effort accru de l'administration en faveur d'une plus grande sélectivité de ses interventions, de trop nombreux spectacles ont une durée de vie éphémère. Joués pour quelques représentations au moment de leur création, ignorés des médias comme des diffuseurs et au final du public, ces spectacles ne débouchent que sur la nécessité, pour survivre, d'en préparer d'autres, sur fonds publics, qui connaîtront le même sort.

L'Etat doit d'un côté concentrer ses aides sur les talents les plus prometteurs ainsi que sur ceux qui sont affirmés et, d'un autre, accentuer la politique de diffusion vers un public diversifié.

Des responsabilités clarifiées

Il faut aller vers une plus large diffusion des créations. Le partenariat entre les institutions théâtrales et les compagnies indépendantes devra substantiellement être développé. Dans ce cadre, il s'agit d'encourager les directeurs de la centaine d'établissements que représentent, cumulés, les centres dramatiques, les scènes nationales et les théâtres missionnés à manifester plus d'attention aux productions des metteurs en scène jusqu'ici peu repérés afin de les mieux défendre auprès de leur public.

Pour ce faire, seront institués des cahiers des charges qui se substitueront progressivement au projet des scènes nationales. Ils compléteront le contrat des centres dramatiques, et accompagneront le label et la participation que l'Etat accorde aux théâtres missionnés.

IV - Les théâtres missionnés

Cinq nouveaux théâtres « labellisés »

. En région

Il existe sur tout le territoire un maillage très actif de théâtres municipaux qui font un effort considérable pour assurer à leurs abonnés une programmation de qualité, malgré des moyens souvent modestes.

Hommage est rendu aux maires qui ont, de leur propre initiative, su rendre vie à des lieux tombés en déshérence, autant par le choix de directeurs entrepreneurs que par l'affectation de moyens supplémentaires.

Beaucoup de directeurs choisis par les municipalités ont su sensibiliser un public nombreux et diversifié autour de la qualité.

Dans cet esprit, 13 de ces théâtres ont déjà reçu le label de « théâtre missionné ». L'intervention de l'Etat vise, ici, autant à conforter la qualité de la diffusion qu'à encourager des directeurs qui animent un réseau exemplaire.

1 MF supplémentaire conforteront ces actions, et permettront, en 1996 de distinguer 5 nouveaux théâtres: Blanquefort, Bourg en Bresse, Chalon s/Saône, Epernay et La Croix Rousse à Lyon.

La compagnie des Balladins en Agenais sera à partir de 1996 théâtre missionné en zone rurale.

. A Paris

Même si tous les efforts de l'Etat concourent, en priorité, au rééquilibrage en faveur des régions, il serait injuste d'oublier qu'il reste indispensable de disposer dans la capitale de lieux de diffusion et de promotion pour les compagnies, quelle que soit leur implantation.

Plusieurs théâtres, tels la Bastille, l'Athénée, la Cité internationale remplissent efficacement cette fonction comme celui des Athévains pour lequel un effort particulier sera consenti en 1996, à l'occasion de l'ouverture de deux salles rénovées avec le concours de l'Etat, au coeur du 11ème arrondissement.

V - Les compagnies dramatiques

soutenir l'esprit d'aventure

Les compagnies dramatiques, qui par leur dynamique de proximité et leur mobilité font la vitalité du théâtre, sont le plus souvent conduites par des metteurs en scène.

Mais elles peuvent être aussi animées par de grands comédiens et par des auteurs ; c'est dans cet esprit que seront distingués cette année : Gérard Desarthe, Aurélien Recoing, Jean Louis Bourdon, Jean-Paul Farré, Pierre Meyrand autour de Marcel Maréchal dont on a déjà salué l'installation au Rond-Point.

VI - Le théâtre privé

Objectifs :

- . *Créer une saison d'été des théâtres privés*
- . *Organiser un suivi au sein du bureau des activités dramatiques*

. **Les relations entre le théâtre privé et le théâtre public**

Si ce clivage a pu, à la naissance du secteur public, avoir un sens, il a moins de raison d'être aujourd'hui. A l'exception des théâtres nationaux, la différence réside dans le mode et l'importance de l'aide que l'Etat apporte respectivement à chacun et dans la notion, essentielle, de service public.

Deux chiffres sont à ce titre éloquentes : 43 centres dramatiques se partagent 315 MF de subventions de l'Etat contre 23 millions versés au fonds de soutien au théâtre privé qui concerne le même nombre de théâtres.

. **Le renouveau du théâtre privé**

Il mise, de plus en plus, sur le grand répertoire et sur les auteurs contemporains exigeants. Ceux-ci sont restés, ces dernières années, du secteur public, tout en assumant les risques financiers de l'entreprise et par conséquent l'apogée le seul vrai risque artistique.

Le public du secteur privé est numériquement comparable à celui de l'ensemble du secteur public car, outre une exploitation permanente des spectacles qu'ils produisent, les théâtres privés organisent des tournées théâtrales qui rencontrent le succès que l'on sait. De même, le théâtre privé, à Paris comme en tournée, génère un emploi important qui réduit l'intermittence des artistes et des techniciens.

Il conviendrait cependant que certains théâtres renouvellent leurs cadres, assainissent leur gestion, de renoncer à n'être que des lieux d'accueil.

De nombreux théâtres privés ont déjà réagi pour se constituer :

- soit **en théâtres de répertoire** défendant prioritairement les auteurs contemporains et la qualité d'interprétation dans un esprit de service public très comparable à celui qui anime nos centres dramatiques (cf. la règle d'abonnement à laquelle ils se soumettent, qui peut les obliger à arrêter des exploitations rentables).

- soit **en théâtres producteurs** se donnant pour mission d'assumer tous les risques de spectacles qui pour être plus grand public n'en sont pas moins représentatifs du grand art dramatique parce que défendu par les plus grands acteurs.

. Le Fonds de soutien

Il avait alors permis d'équilibrer dûment les disparités entre grands et petits théâtres, entre répertoire et innovation, mais les règles de son fonctionnement doivent être reprises, pour s'accommoder d'une réalité devenue austère.

2 MF viendront abonder sa dotation en vue d'améliorer son fonctionnement et de soutenir les démarches courageuses :

- Une aide spécifique sera apportée à ceux qui prolongeront leur saison en été, à l'heure où les touristes français et étrangers affluent dans la capitale.

- Dans le même esprit d'ouverture au plus grand nombre et aux régions, les tournées théâtrales seront suivies et soutenues avec intérêt. Si le théâtre privé passe pour un phénomène parisien, un tiers de la programmation en région et la moitié des spectateurs recensés dans le secteur public en province se rassemblent autour de ses spectacles.

- On étudiera, en ce sens, les possibilités d'une agence de diffusion des spectacles du théâtre privé agissant, tantôt en parallèle de l'ONDA, tantôt en coor

VII - La formation professionnelle

Un nouvel essor placé sous le signe de l'ouverture européenne

2 MF permettant des mesures nouvelles vont être affectés à ce secteur primordial. Ce budget constitue un signal et le départ d'une politique visant :

- la création de pôles nationaux de formation et d'insertion professionnelle de haut niveau, à l'instar de Paris et de Strasbourg.
- une classe d'art dramatique dans chaque département, implantée dans un conservatoire ou une école nationale de musique.
- la préfiguration d'un institut de formation à la mise en scène.
- l'ouverture d'une classe de la marionnette au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

VIII - L'éducation artistique

Objectif : tous les jeunes, d'ici cinq ans, seront à moins d'une heure d'un lycée dispensant un véritable enseignement du théâtre.

Lancé il y a dix ans sous la forme des «sections A3», l'enseignement du théâtre au lycée, est actuellement pratiqué dans 103 établissements scolaires, en partenariat avec tous les réseaux professionnels du théâtre.

Chaque année, plusieurs milliers de jeunes, amateurs d'art dramatique et déjà fins connaisseurs :

- sortent de l'enseignement secondaire munis d'un bac à dominante théâtre,
- renforcent les noyaux de spectateurs fidèles et actifs des lieux de spectacle,
- exercent souvent une pratique amateur,
- et, pour un petit nombre, s'orientent vers des professions dans le vaste champ d'activités du spectacle.

Avec plus de 10 % d'augmentation des moyens consacrés à cette politique, la DTS, en concertation avec l'Education Nationale, accélérera dès 1996 l'implantation de ces enseignements obligatoires, en privilégiant les départements qui n'en sont pas encore pourvus.

D'ici à 5 ans, nous aurons procédé au doublement des lycées offrant la découverte du théâtre aux jeunes les plus passionnés, de manière à ce qu'aucun d'entre eux, au sortir du collège, ne se trouve à plus d'une heure de route d'un établissement lui ouvrant le bénéfice de cet enseignement spécialisé.

IX - De nouveaux équipements pour les établissements publics

- **Théâtre national de Strasbourg** : une vraie salle de spectacle pour le seul théâtre national en région.

Seconde et dernière tranche des travaux qui dotent le seul théâtre national en région de la vraie salle de spectacles qui lui manquait. 60 MF d'AP sont affectés en 1996 à la restructuration du TNS afin de permettre à Jean Louis Martinelli et à son équipe de réintégrer au plus vite le bâtiment.

- **Du côté des CDN** : le nouveau Sorano à Toulouse

La construction du nouveau Sorano à Toulouse, projet ambitieux, nécessite, à elle seule, une seconde tranche de crédits de 40 MF.

- **Odéon** : une seconde salle à l'étude.

Travaux de sécurité, études pour une vraie seconde salle, rénovation des dessous de scène, du plateau et de la salle. Ces études seront conduites en 1996 et détermineront le calendrier des travaux (une première autorisation de programme de 25 MF est affectée à cette opération).

- **Comédie Française** : création d'une 3ème salle.
C'est «l'art et essai» théâtral.

Située dans la galerie du Carrousel du Louvre, cette salle de petite jauge -130 places - accueillera des formes légères telles les levers de rideau en un acte difficilement programmables dans un théâtre de conception traditionnelle, des lectures, elle sera très ouverte sur le répertoire contemporain. Des captations audiovisuelles de spectacles y seront également diffusées.

D'utilisation très souple, les horaires des représentations s'accorderont notamment avec ceux des sorties du travail des parisiens. Une première estimation de l'aménagement de cette petite salle aboutit à un coût d'objectif de 7 MF, 3 MF étant en année pleine nécessaires à son fonctionnement.

FICHE I

Les moyens financiers de la DTS

Le tableau ci-dessous récapitule les moyens financiers alloués en fonctionnement au théâtre et aux spectacles depuis 1990 :

La colonne "Projets 1996" correspond à la présentation budgétaire du gouvernement. Elle reflète les choix initiaux du Ministre.

(en millions de francs)

	1990	1991	1992	1993 (2)	1994		Projets ministre 1996
théâtres nationaux	290,2	300,4	313,1	310,4	316,6	335,1	341,6
Centres dramatiques nationaux (décentralisation)	279,6	290,5	309,3	301,9	315,8	317,4	327,4
Scènes nationales	220,3	231,7	224,6	220,3	215,4	214,6	226,6
activités théâtrales (1)	232	257,3	268,3	273,6	277,9	277,7	292,1
théâtres privés, cirques	40,6	41,1	43,6	43,7	47,3	46,9	49,6
enseignement	40,7	42,6	43,5	49	56,2	55,8	60,8
divers	1,9	1,9	1,9	1,9	1,9	1,9	1,9
Total fonctionnement	1105,3	1165,3	1204,3	1200,8	1231,1	1249,3	1297,3

(1) compagnies indépendantes, festivals, salles de spectacles, aide aux projets et aux lieux.

(2) LFR

FICHE II

Le réseau théâtral

44 centres dramatiques

Centres dramatiques nationaux	Centres dramatiques nationaux pour l'enfance et la jeunesse	Centre dramatiques régionaux
ANGERS AUBERVILLIERS BESANCON BETHUNE BORDEAUX CAEN CORBEIL DIJON GENNEVILLIERS GRENOBLE LILLE-TOURCOING LIMOGES LYON/SAVOIE MARSEILLE MONTLUCON MONTPELLIER NANCY NANTERRE NICE ORLEANS PARIS REIMS RENNES SAINT-DENIS SAINT-ETIENNE TOULOUSE VILLEURBANNE	CAEN LILLE LYON MONTREUIL SARTROUVILLE STRASBOURG	ANGERS COLMAR FORT-DE-FRANCE LORIENT ORLEANS PARIS POITIERS ROUEN THIONVILLE TOURS

+ VIEUX-COLOMBIER

64 scènes nationales

ALBI	DIEPPE	MULHOUSE
ALENCON	DOUAI	NANTES
ALES	DUNKERQUE	NARBONNE
AMIENS	EVREUX	NIORT
ANGOULEME	EVRY	ORLEANS
ANNECY	FECAMP	PETIT QUEVILLY
AUBUSSON	FOIX	POITIERS
AVIGNON	GRENOBLE	QUIMPER
BAR-LE-DUC	LA ROCHELLE	REIMS
BAYONNE	LA ROCHE SUR YON	SAINT-BRIEUC
BELFORT	LE CREUSOT	SAINT-NAZAIRE
BESANCON	LE HAVRE	SAINT QUENTIN EN Y.
Bassin Houiller Lorrain	MACON	SARTROUVILLE
BLOIS	MALAKOFF	SCEAUX
BOBIGNY	MARNE LA VALLEE	SETE
BOURGES	MARSEILLE	TARBES
CALAIS	MARTIGUES	VALENCE
CAVAILLON	MARTINIQUE	VILLENEUVE D'ASCQ
CERGY-PONTOISE	MAUBEUGE	VILLENEUVE lez Avignon
CHAMBERY	MELUN SENART	GUADELOUPE
CHERBOURG	MEYLAN	
CRETEIL	MONTBELIARD	

18 Théâtre missionnés

AMIENS - Comédie de Picardie	LYON - La Croix Rouse
ARRAS	MARSEILLE - Le Gymnase
BLANQUEFORT	NIMES
BOURG EN BRESSE	OULLINS
BREST - Quartz	ROCHEFORT
CHALON-SUR-SAONE	STRASBOURG - Maillon
DIJON - ABC	TERRASSON
EPERNAY	TULLE
GAP - La Passerelle	VERDUN

CULTURE, COMMUNICATION

Détenir le double portefeuille Culture et Communication n'est pas une situation inédite.

En revanche, j'ai la volonté, plus nouvelle, d'adopter une démarche commune aux deux domaines et de développer des passerelles entre eux.

Une approche commune

Je souhaite, par le rapprochement de ces deux administrations, servir un projet d'ensemble : matérialiser dans les structures ministérielles le lien étroit qui existe entre la culture et la communication.

Il me faut réussir à donner à la culture toute la place qui lui revient dans la communication.

Il me faut parvenir à faire de la communication un outil de compréhension et de diffusion de la culture.

Une méthode commune

L'essentiel est donc bien le contenu et non pas le support mais le support doit être adapté du point de vue du citoyen créateur et de l'utilisateur de communication.

Au delà, il me semble en effet indispensable de considérer que la démocratisation, le pluralisme, la contractualisation entre l'Etat et ses partenaires à partir de droits et de devoirs réciproques, le sens et le souci du service public constituent des objectifs identiques.

Je suis convaincue que du rapprochement entre l'audiovisuel, la presse, le cinéma, le multimédia, l'ensemble du champ culturel naîtra un enrichissement mutuel. Je n'oublie pas que les industries de la communication constituent les principales « industries culturelles » et que leur développement, inséré dans un contexte économique, doit nécessairement intégrer la préoccupation culturelle. J'en prends pour exemple les politiques publiques radicalement nouvelles dont les médias peuvent faire l'objet : je songe à l'implantation de l'Inatèque au sein de la Bibliothèque Nationale de France, au réapprentissage du plaisir de la lecture, qu'il s'agisse de la presse ou des livres, aux usages éducatifs de la vidéo et du multimédia, mais aussi aux programmes de la Sept et de la Cinquième lorsqu'ils se font le véhicule d'une ambition culturelle au service du plus large public.

Le rôle de l'Etat est donc bien d'accompagner ces mutations qui touchent la presse, la télévision, ou les industries culturelles.

Préparer l'avenir

Nos secteurs sont réellement au cœur du monde de demain, à condition de jouer la carte de la complémentarité économique et culturelle.

Ces interactions doivent se multiplier à mesure que les vecteurs se diversifient et que les voies d'accès au public, bien plus nombreuses, ne parviennent pas toujours à atteindre la population la plus fragile, la moins « initiée », la moins intégrée pour des raisons sociales, géographiques, économiques.

Il nous revient de faire vivre notre richesse culturelle, puis de la faire connaître et de la faire comprendre.

Aller vers le citoyen

Le Ministère de la culture et de la communication est un tout, qui part de la création et va vers le citoyen.

C'est autour de lui que nous devons penser notre action, guidé par le seul souci de développer une culture vivante et partagée la plus large possible.

Pour les deux secteurs dont la responsabilité m'a été confiée, la progression du budget en 1998 est sensible.

Ces moyens supplémentaires, qui rompent avec plusieurs années de stagnation voire de réductions irréalistes, seront mis au service d'une politique ambitieuse et déterminée, également soucieuse de rigueur et d'efficacité.

1998 : LA CULTURE REDEVIENT

UNE PRIORITÉ DE L'ETAT

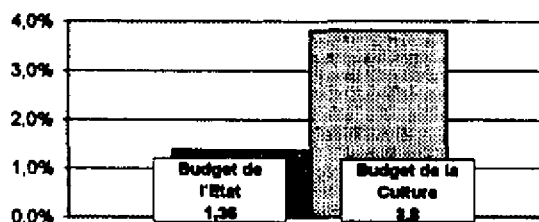
Conformément aux engagements pris devant les Français, le gouvernement a décidé d'inverser la tendance budgétaire en faveur de la culture.

1998 marquera une première étape dans la reconstitution d'un vrai budget.

Notre ministère est ainsi l'un des principaux bénéficiaires de l'effort budgétaire consenti par la nation.

La culture redevient une priorité claire de l'action gouvernementale.

Croissance du budget de la Culture : une vraie priorité



Une progression de près de 4% pour 1998

Le projet de budget représente un montant de 15,109 milliards de francs (en dépenses ordinaires et crédits de paiement) soit une progression de 550 millions par rapport au budget 1997 (+3.8%), et de 1,174 milliards en prenant en compte les crédits annulés en conséquence des gels décidés par le gouvernement précédent.

Une hausse significative du budget de la Culture

	LF1 97	crédit réel 97	PLF 98	variation
dépenses et crédits de paiement	14 557,33	13 935,52	15 109,33	1 173,81

conférence de presse de Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication
budget 1998 : culture
(25 septembre 1997)

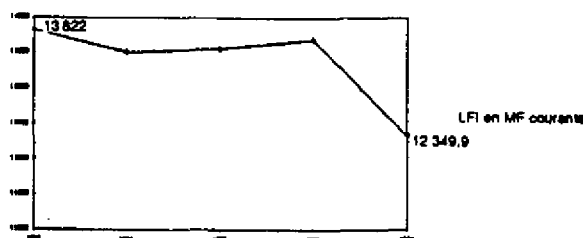
4/12

Aujourd'hui, il s'agit de renverser la tendance qui, sur les quatre dernières années, a provoqué la chute de 20% des moyens du ministère de la culture.

Le budget 1998 marquera une progression significative qui trouvera sa place dans un schéma durable sur lequel le Premier ministre s'est engagé.

Cet engagement matérialise ainsi une volonté de stabilité dans nos financements, le passé récent du Ministère ayant trop souvent été caractérisé par des projets ambitieux qui, lorsque les difficultés apparaissent, deviennent les premières victimes des coupes budgétaires.

Evolution du budget de la culture de 1993 à 1997



**Agir dans la durée
et la sincérité budgétaire**

Notre action s'inscrit dans la durée, et notre présentation dans un souci de sincérité. On a trop souvent triché avec les chiffres.

Ces moyens, cette méthode, permettront de donner corps aux objectifs prioritaires du Ministère. Au delà, en s'appuyant sur une administration déconcentrée et renforcée, nous conforterons notre démarche en procédant à des redéploiements internes.

Ce budget marque une rupture avec la logique du désengagement de l'Etat.

**Offrir au
plus grand nombre
un véritable accès
à la culture**

Ces moyens seront totalement consacrés à l'objectif principal que j'ai fixé à ce ministère, celui d'offrir au plus grand nombre un véritable accès à la culture.

Atout essentiel pour l'intégration sociale, la culture doit être accessible à tous, sans que des obstacles liés au niveau de vie, à la localisation géographique, ou même à l'insuffisance d'information puissent entraver cet accès.

Deux priorités

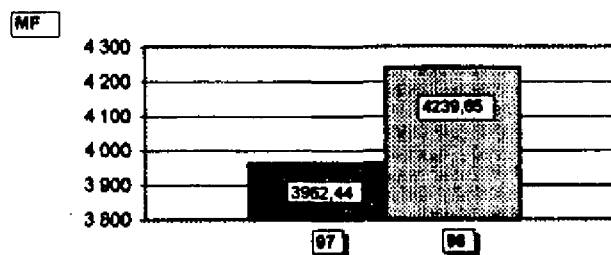
L'effort budgétaire consenti en 1998 en faveur du spectacle vivant et du patrimoine sera orienté vers cet objectif.

Mais pour réussir une réelle démocratisation de la culture j'entend m'appuyer sur une administration moderne qui sera le moteur d'une action de contractualisation avec l'ensemble des partenaires publics.

1- Remettre la notion de service public au cœur des logiques du spectacle vivant

Cette année 4 milliards 240 millions seront consacrés au spectacle vivant. Il s'agit d'une progression de plus de 277 millions par rapport à 1997.

Spectacle vivant et développement culturel



Réussir la diffusion de la culture et l'élargissement des publics

Le réseau des institutions culturelles qui maillent le territoire national est un atout majeur pour la diffusion culturelle et doit donc être renforcé et restructuré.

J'entends mener une concertation large avec l'ensemble des professions intéressées en vue d'élaborer une charte du service public du spectacle vivant qui précisera les droits et les obligations de chacun notamment en ce qui concerne la diffusion et l'accès du plus grand nombre. Cette charte servira de base et de référence aux contrats d'objectifs qui seront systématisés pour l'ensemble des réseaux du spectacle vivant.

Conforter les réseaux dans la recherche d'un meilleur équilibre entre Paris et la province

Le déséquilibre des dépenses culturelles entre Paris et les régions reste trop important : en 1997, hors établissements publics, 42% des crédits du ministère concernent Paris, 5% l'île de France et 53% seulement la Province.

Il est indispensable de conforter les réseaux et les institutions existants. A cet égard l'Etat entend retrouver son rôle de partenaire fiable pour garantir la pérennité des structures existantes. Mais cela implique aussi d'agir avec un souci d'équilibre. Cela nous conduira de l'Opéra de Paris, au festival d'Aix en Provence ou aux Francfolies...

1998 devra permettre d'accroître l'offre culturelle en région. La déconcentration financière au profit des Directions Régionales des Affaires Culturelles participe également de cet effort, car elle permet de rapprocher des bénéficiaires l'instance de décision d'attribution des crédits. Surtout c'est le rétablissement d'une politique de partenariat suivi avec les collectivités locales qui permettra de progresser dans ce sens.

Ainsi des institutions culturelles nouvelles vont être implantées en région. Le centre national du costume de scène de Moulins ou le Cargo à Grenoble sont autant d'initiatives tournées vers les régions.

1998 : vers une déconcentration



Aider la création

Un effort financier important sera fait en faveur de la création théâtrale et des arts de la rue. Il permettra de mettre en place une véritable aide à la production dramatique en faveur de jeunes artistes, à travers le réseau des compagnies et des centres dramatiques.

De même les musiques actuelles et la création chorégraphique seront soutenues.

**Développer
l'enseignement des arts**

Des moyens supplémentaires en faveur de l'enseignement de la musique permettront de consolider le réseau des conservatoires nationaux et régionaux en région et des écoles nationales de musique. L'objectif sera d'améliorer la qualité de l'enseignement (en milieu scolaire ou non) mais aussi de favoriser l'approche des disciplines nouvelles.

L'éducation à l'image est ainsi primordiale : les actions en faveur des scolaires dans le domaine du cinéma seront amplifiées pour concerner cette année 1 250 000 jeunes(+25%).

**Créer un fonds spécial
de contractualisation**

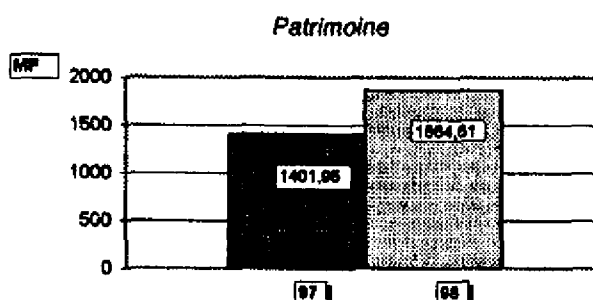
La création d'un fonds spécial de contractualisation avec les collectivités territoriales permettra de donner corps à cette politique, notamment dans le domaine des enseignements artistiques. Au delà, le partenariat sera renforcé afin par exemple de rationaliser les réseaux du spectacle vivant ou de développer le cinéma, outil de coopération et de développement intercommunal.

2 - Enrichir et ouvrir le Patrimoine

Le patrimoine est multiple, il est monumental, artistique, ou littéraire. Pour l'enrichir et le valoriser, je souhaite que notre ministère joue un rôle essentiel.

a. Entretien notre patrimoine monumental

Le patrimoine monumental fera l'objet d'un effort budgétaire exceptionnel. Après qu'il ait été sacrifié, notamment dans le budget passé, 1998 permettra le retour à des dotations comparables à celles prévues par la loi programme 1994-1998 (1 616,52 millions en autorisations de programme), soit une augmentation de 39,3% par rapport à 1997.



Agir pour les monuments historiques

Dans le domaine des monuments historiques, l'effort de contractualisation avec les partenaires locaux sera accompagné d'une hausse significative des crédits d'entretien(+ 16%).

Réfléchir au patrimoine de demain

La culture, c'est aussi le cadre de vie. Dans cette perspective une ligne de crédit sera spécialement créée pour favoriser des projets exemplaires.

En outre un dispositif nouveau d'assistance architecturale de haut niveau sera mis en place auprès des villes.

Enfin, pour assurer la diffusion internationale de la culture française en ce domaine, j'ai décidé de constituer un fonds d'avances remboursables pour aider les architectes dans le développement international de leurs activités.

b. Valoriser notre patrimoine artistique

Découvrir les musées

La découverte des musées implique de l'éducation artistique dans les établissements scolaires, la création de nouvelles activités hors temps scolaires et la professionnalisation des services éducatifs des musées. J'entends qu'un effort tout particulier soit fait dans le domaine large de l'enseignement.

Ouvrir de nouveaux lieux-musée

Dans le domaine des musées, une dotation importante permettra l'ouverture des salles égyptiennes, grecques et romaine du Louvre, mais aussi du musée d'art et d'histoire du judaïsme, des nouvelles salles de l'UCAD ou la rénovation du musée de l'Orangerie par exemple.

Agir en faveur des musées régionaux

Plus de 90 millions de francs seront consacrés aux musées régionaux. Cela permettra de relancer les principaux chantiers de création et de réhabilitation ainsi que l'informatisation des inventaires et la numérisation des collections.

Augmenter les crédits d'acquisitions

Les crédits d'acquisition seront sensiblement accrus (+29%). Outre la dotation des musées ces moyens permettront de procéder en priorité à l'acquisition des oeuvres ayant fait l'objet d'un refus de sortie du territoire.

Enfin, les crédits d'acquisition dans le domaine de la création plastique contemporaine connaîtront une augmentation de presque 10% et des crédits d'interventions permettront d'aider au développement des fonds régionaux d'art contemporain et des centres d'art.

c. Découvrir notre patrimoine littéraire

Développer la Bibliothèque Nationale de France et les réseaux de diffusion

La Bibliothèque Nationale de France sera le centre du réseau national des bibliothèques. A cette fin, ainsi que pour financer l'ouverture du niveau destiné aux chercheurs sur le site de Tobiac, j'ai demandé que les moyens nécessaires soient dégagés.

En outre il me paraît essentiel de stimuler la mise en réseau de nos richesses, et un fonds destiné aux actions de coopération entre bibliothèques françaises sera abondé de 20 millions de francs.

Quant à la Bibliothèque publique d'information, elle conservera l'intégralité de sa dotation de fonctionnement pendant la durée des travaux.

Soutenir la politique du livre

Enfin, de nouvelles actions seront engagées pour rendre le livre accessible à tous les publics notamment les enfants et les étudiants.

Le fonds d'aide à l'édition multimédia, cofinancé par le ministère de la culture et de la communication et le ministère de l'Industrie verra ses crédits renforcés en 98. Par ailleurs, la généralisation de l'accès à Internet dans les bibliothèques se poursuivra.

3 - Moderniser l'administration culturelle

Dans le cadre de la réforme de l'Etat, le ministère de la culture poursuit un mouvement de déconcentration en faveur des directions régionales des affaires culturelles, qui s'affirmeront dans tous les domaines comme l'instance de décision et de gestion de droit commun des crédits d'intervention.

Renforcer notre administration

Le train de vie de l'Etat ne fait l'objet d'aucune augmentation et l'administration ne disposera donc pas de moyens supplémentaires de fonctionnement. En revanche, elle s'engage dans une importante réorganisation, qui vise à rationaliser ses modes d'intervention et à se recentrer sur ses missions principales de définition et d'évaluation des politiques nationales. Le rapprochement de la direction du patrimoine et de celle de l'architecture constitue un chantier majeur de cette réorganisation de l'administration centrale.

Regrouper les services centraux

Le projet de regroupement immobilier des services centraux est maintenu. Une enveloppe de 167 millions de francs est inscrite à cette fin dans le projet de budget pour 1998.

Par ailleurs, le ministère envisage la création en 1998 d'un établissement public qui sera chargé de la maîtrise d'ouvrage des travaux concernant les équipements culturels de l'Etat. Cet établissement résulte de la fusion de l'établissement public du Grand Louvre et de la mission interministérielle des grands travaux.

Améliorer les conditions d'emploi

Enfin, l'emploi et l'amélioration de la gestion des ressources humaines du ministère demeurent des priorités absolues. La résorption de l'emploi précaire sera quand cela s'avère possible, assurée. L'augmentation des crédits de la formation et de l'action sociale permettra, en répondant mieux aux besoins de soutien et de développement professionnel des agents, d'améliorer la qualité du service public de la culture.

Soutenir l'emploi des jeunes

Enfin, la culture est partie prenante au plan de développement des emplois pour les jeunes.

Bien qu'ils ne soient pas créés par l'Etat, mais par les partenaires du secteur culture, ces emplois devront jouer un rôle non négligeable en permettant à des emplois latents de se créer véritablement, c'est à dire durablement et de façon professionnelle.

En moins de 2 mois, les services du ministère, à tous les échelons se sont attachés à faire l'inventaire de ces besoins qui peuvent être illustrés par quelques exemples :

- médiateurs du livre,
- animateurs culturels en milieu hospitalier,
- agents de développement du patrimoine,
- sujets d'aide à la gestion de petites structures culturelles.

Ils trouveront leur espace dans la dimension culturelle, redevenue enfin une priorité de l'Etat.

Récapitulatif des crédits par direction hors dépenses de personnel

	LFI 1997	PLF 1998	LFI 1997	PLF 1998	LFI 1997	PLF 1998	% 98/97
	Dépenses ordinaires (DO)		Autorisations de programme (AP)		DO+AP		
Patrimoine	241,2	245,8	1160,8	1616,5	1402	1862,3	32,8%
Architecture	212,9	240,4	81,9	84,1	294,8	324,5	10,1%
Délégation au développement et aux formations	515,3	566,7	68,9	73,4	584,2	640,1	9,6%
Musique et Danse	1897,2	1928,5	92,6	116,7	1989,8	2045,2	2,8%
Théâtre et spectacles	1318,7	1351,8	69,7	202,7	1388,4	1554,5	12,0%
Musées	728,6	729,2	501,1	468,6	1229,7	1197,8	-2,6%
Arts plastiques	449,5	455,2	63,4	81,1	512,9	536,3	4,6%
Livre et lecture	734,6	767,8	23	54	757,6	821,8	8,5%
Archives	42,6	44,1	161	170,7	203,6	214,8	5,5%
Direction de l'administration générale	403,8	427,3	170,7	309,8	574,5	737,1	28,3%
Département des affaires internationales	44,2	45,7	0	0	44,2	45,7	3,4%
Délégation générale à la langue française	9,8	10,3	0	0	9,8	10,3	5,1%
Recherche y compris cité des sciences	406,6	406,1	306	305	712,6	711,1	-0,2%
Dotation globale de décentralisation	902,8	915,7	0	0	902,8	915,7	1,4%

Théâtre et spectacles

En MF	LFI 1997	PLF 1998	% 1998/1997
DO	1318,67	1351,78	2,5%
AP	69,72	202,7	190,7 %
DO + AP	1388,39	1554,48	11,9 %

I - Crédits d'intervention

Les crédits d'intervention augmentent de 20 MF en 1998.

Un large processus d'élaboration d'une charte du service public répondra à l'attente des partenaires de l'Etat dans le domaine des arts de la scène.

L'élaboration de cette charte accompagnera le mouvement de déconcentration qui doit s'achever sur deux années et fixera les règles de fonctionnement, les principes de transparence et les obligations de service public de ce secteur d'activité.

Les priorités seront :

1) La formation :

C'est la première des priorités pour les années à venir, par les moyens :

- du renforcement de l'initiation au théâtre pour les jeunes, et celui des ateliers proposés tant aux professionnels qu'aux amateurs par les institutions théâtrales.
- de la construction d'un maillage national pour l'accès à la pratique théâtrale grâce aux classes d'art dramatique dans les Conservatoires et les Ecoles de musique.
- d'une politique d'insertion professionnelle pour les jeunes comédiens qui sortent des écoles.
- d'un plan de qualification des écoles de cirque qui se sont multipliées depuis dix ans.

2) La création :

L'Etat doit pouvoir s'engager plus vite, plus fortement, plus équitablement.

- A l'égard des compagnies, dont les modalités de soutien doivent être réformées.

Il s'agit, certes, des compagnies dramatiques mais également celles, de plus en plus nombreuses, qui choisissent un autre rapport à la population dans le cadre des arts de la rue.

- auprès des centres dramatiques où un meilleur équilibre des moyens consentis doit permettre de retrouver l'esprit qui a présidé à leur fondation : des foyers artistiques habités en permanence par des comédiens, tournés vers la création et sa rencontre avec le public.

- en faveur de l'écriture pour le théâtre, mais aussi pour les arts de la rue en pleine expansion, qui doit être réhabilitée.

3) La diffusion :

La diffusion des spectacles doit être étroitement liée aux efforts en faveur de la formation et de la création.

- Le réseau des scènes nationales doit demeurer le premier garant d'une diffusion pluridisciplinaire sur l'ensemble du territoire. Il convient d'adapter le soutien qu'y apporte l'Etat, au côté des collectivités territoriales, suivant l'ambition des projets, leurs résultats, le rayonnement géographique, l'engagement en faveur de l'ensemble des arts de la scène.

- L'ambition doit être aussi celle d'un équilibre plus fin et plus équitable de l'offre théâtrale sur l'ensemble du territoire autour des réseaux historiques de la décentralisation.

L'attention se portera sur les théâtres de ville pour lesquels il faut poursuivre une politique de développement contractuel avec les collectivités locales.

Certains Théâtres nationaux seront en 1998 l'objet de mesures nouvelles dans la perspective d'un meilleur équilibre entre leurs moyens et leurs missions.

A partir de cet ensemble prestigieux, et des moyens importants qui lui sont consacrés, peut se reposer la question du déséquilibre entre Paris et le reste de la France.

L'égalité d'accès aux pratiques artistiques et culturelles exige une juste répartition des moyens sur l'ensemble du territoire.

- La première réponse se trouve dans la dimension et dans la modernité des outils de travail en région (début du chantier du CARGO de Grenoble, achèvement de celui de Toulouse).

- La seconde, dans une réflexion à mener avec certaines grandes métropoles régionales sur la possibilité de faire émerger, à l'image du TNS à Strasbourg, trois ou quatre grands pôles nationaux de référence pour la création européenne, bien répartis dans l'hexagone.

- La troisième réponse réside dans l'effort de rééquilibrage pour un meilleur aménagement théâtral du territoire pour lequel on doit évaluer :

les apports financiers respectifs des collectivités publiques (Etat, régions, départements, villes) en faveur du théâtre et des spectacles, région par région,

la qualité artistique et le rayonnement culturel des compagnies et structures soutenues dans chaque région par le ministère.

II - Dépenses d'équipement

La dotation augmente d'une manière très importante par rapport à 1997 (+133 MF, soit 190,7%).

Cette augmentation correspond principalement à la rénovation du théâtre national de l'Odéon, qui entre maintenant dans sa phase active (121 MF). Pour ce qui concerne les autres théâtres nationaux, sont programmés des travaux de remise à niveau notamment pour la Comédie Française qui bénéficiera de 8 MF de crédits.

Un crédit de 14 MF est prévu afin de poursuivre le grand projet en région destiné à créer à Moulins un pôle national pour la conservation, la restauration et la formation ayant trait aux costumes de scène, en regroupant les collections patrimoniales des grandes institutions nationales (Opéra, Comédie Française, Bibliothèque nationale de France).

Enfin, les subventions d'équipement allouées pour l'aménagement des centres dramatiques nationaux et régionaux, des salles municipales, des scènes nationales et des théâtres privés, ainsi que l'aide en faveur du cirque et des arts de la rue bénéficient d'un effort particulier (49,4 MF, soit + 16 MF par rapport à 1997).

III - Etablissements publics nationaux

Les crédits complémentaires apportés en gestion 1997 aux théâtres nationaux seront consolidés et la part affectée aux dépenses de personnel sera actualisée.

Le théâtre national de Strasbourg bénéficiera d'une mesure nouvelle de 3,85 MF qui doit lui permettre de faire face aux besoins nés de l'ouverture du théâtre rénové ; 2 emplois non budgétaires sont créés afin de faire face aux exigences de maintenance et de sécurité du nouveau lieu.

La mesure nouvelle dont bénéficiera le théâtre national de l'Odéon (2 MF) doit lui permettre de financer le surcoût lié à ses activités hors les murs, à partir de l'été 1998, du fait des travaux de rénovation entrepris sur le bâtiment.

Une mesure nouvelle de 0,6 MF est accordée au théâtre national de la Colline afin de lui permettre de développer son programme artistique.

Le conservatoire national supérieur d'art dramatique bénéficiera d'une mesure nouvelle de 0,13 MF destinée à la réforme de l'enseignement en 3^{ème} année.

11. les structures de création et de diffusion théâtrales

documents

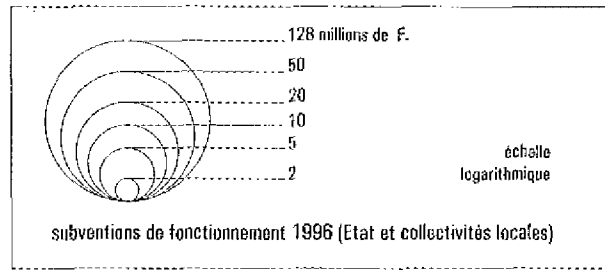
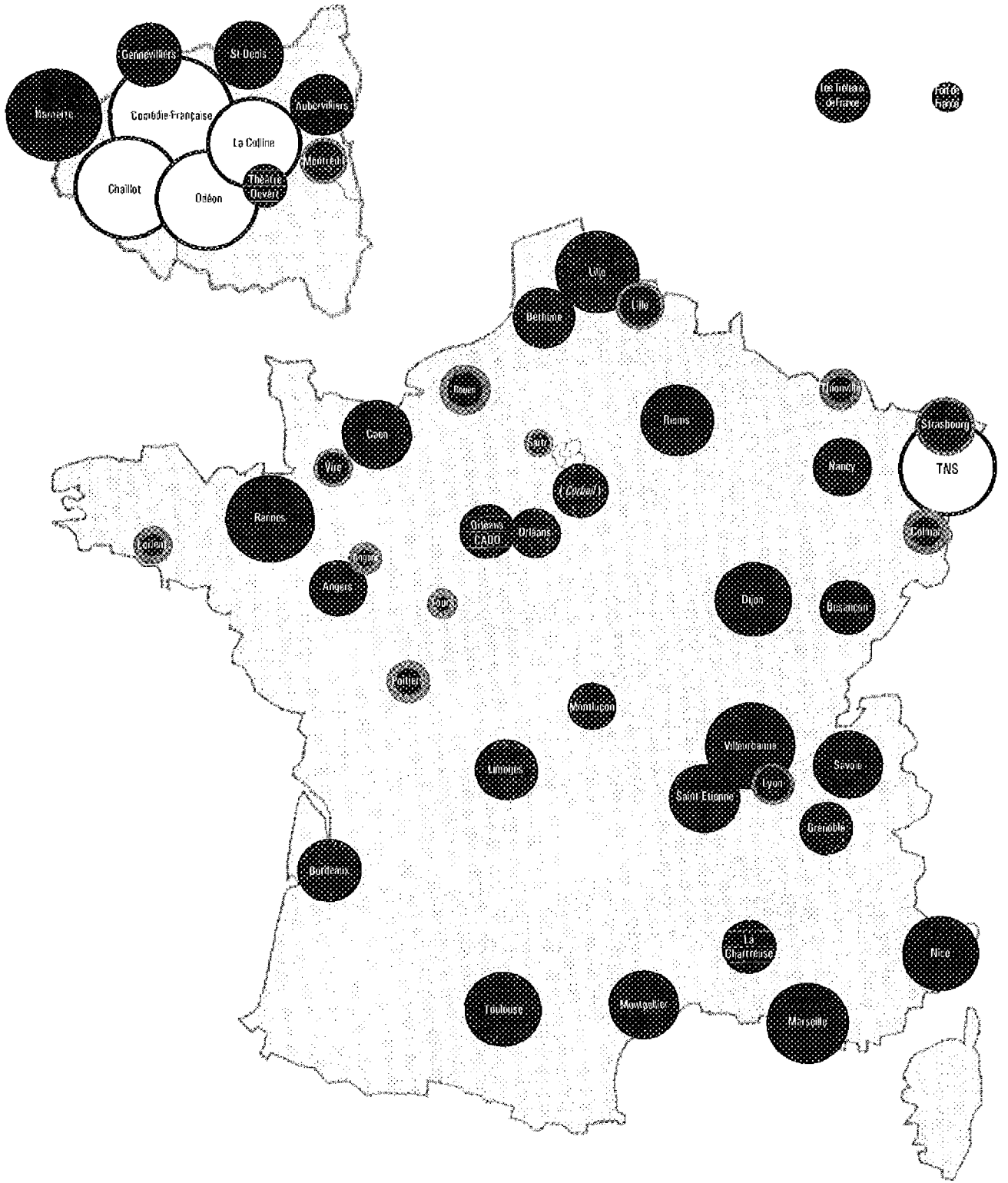
- *carte des établissements publics en 1997*
- *carte des scènes nationales en 1997*
- *directeurs des établissements publics en janvier 1998*
- **Théâtres Nationaux : subventions 1986-1996, personnel permanent et recettes en 1994**
- **Théâtres Nationaux : activité et tournées**
- **contrat de décentralisation dramatique définissant les missions des CDN en 1997**
- **CDN : subventions 1990-1996 et personnel**
- **CDN : activité globale de 1989/90 à 1994/95**
- **CDN : activité par CDN de 1992/93 à 1994-95**
- **subventions des collectivités aux CDN (1960-1983)**
- **évolution des équilibres budgétaires de l'ensemble des centres dramatiques de 1990 à 1994**
- **subventions ministérielles et locales des CDN en 1995**
- **subventions ministérielles et locales des CDN en 1996**
- **scènes nationales : activité 1989-1995 et ressources 1996**
- **scènes nationales : activité par genre 1994/95**
- **subventions ministérielles et locales des scènes nationales en 1995**
- **subventions ministérielles et locales des scènes nationales : prévisions 1997**

11. les structures de création et de diffusion théâtrales

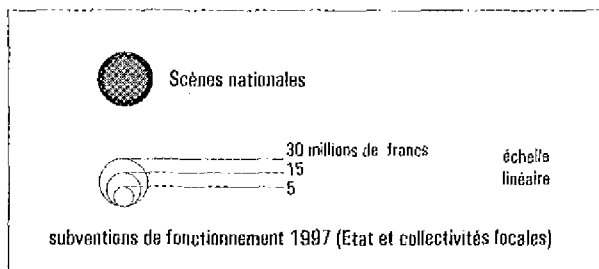
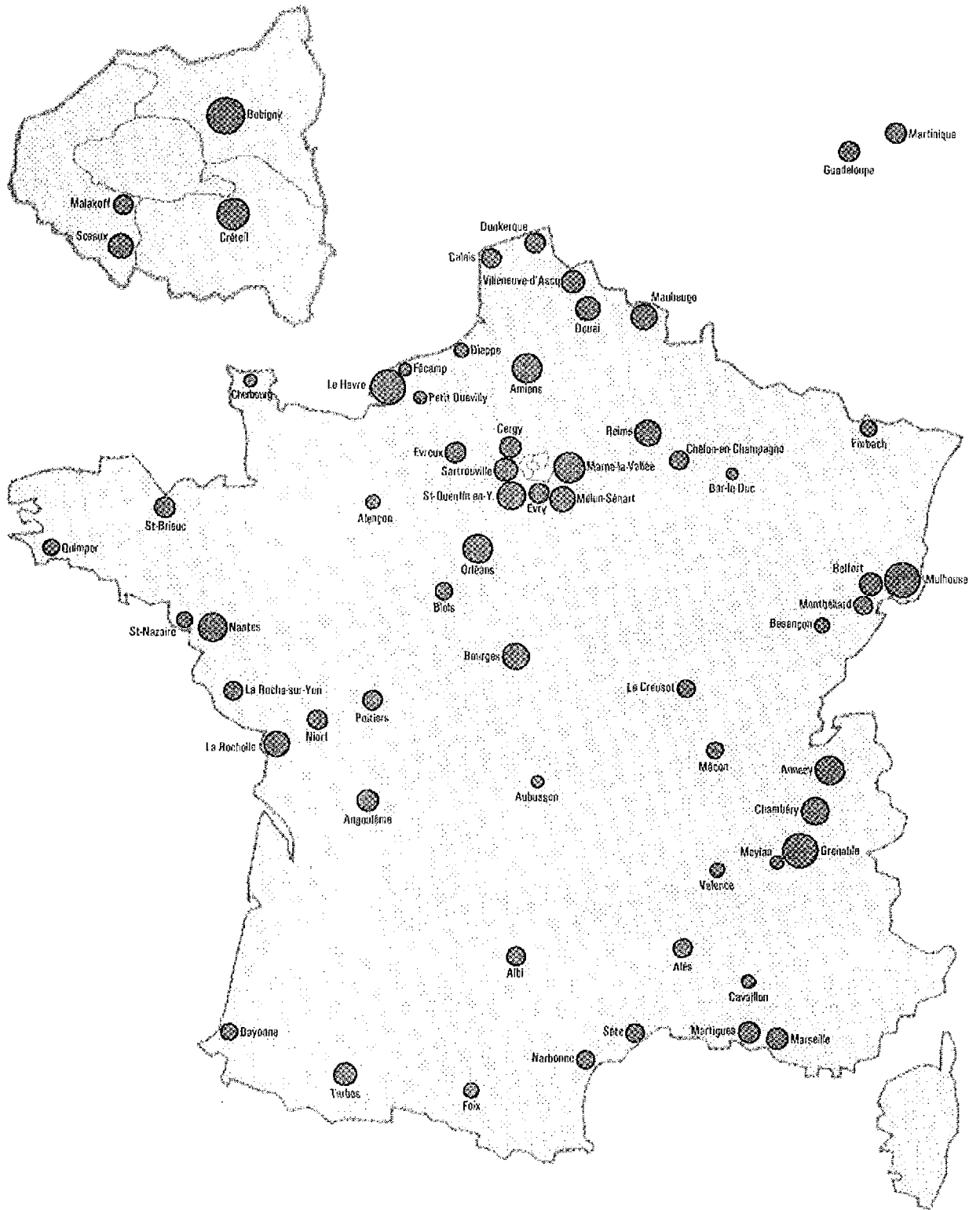
suite

- structure du budget des scènes nationales : prévisions 1997
- la structure budgétaire des scènes nationales (1994)
- les flux économiques du festival d'Avignon
- compagnies et festivals : subventions
- festivals subventionnés par le ministère de la Culture en 1996 avec carte des festivals les plus subventionnés
- subventions ministérielles et locales en 1996 de 5 festivals
- carte des dépenses des départements en faveur du théâtre en 1990
- théâtres membres du Syndicat des directeurs de théâtres privés au 1^{er} novembre 1997
- théâtres privés de Paris : activité et principales ressources du Fonds de soutien au théâtre privé
- évaluation de la répartition du nombre de représentations entre quatre types de structures
- évaluation de la répartition du nombre d'entrées payantes par type de structures
- évolution de l'aide aux compagnies (1971-1985)
- subventions du ministère de la Culture aux compagnies et entreprises de création dramatique (1985)
- subventions des principales compagnies conventionnées en 1996
- faut-il jouer dans le Off ? : réponses à l'enquête de Thécif

carte des établissements publics en 1997



Source: Subventions de fonctionnement 1996 : Direction du Théâtre et des Spectacles. © Jean-Yves Coquelin



Sources : Subventions de fonctionnement 1997 : Direction du Théâtre et des Spectacles. © Jean-Yves Coquelain

directeurs des établissements publics en janvier 1998

ville	établissement	directeur	premier directeur (date de création) et anciens directeurs
Théâtres Nationaux			
Paris	Comédie-Française	Jean-Pierre Miquel	P. Dux, J. Toja, J.-P. Vincent, J. Le Poulain, A. Vitez, J. Lassalle
Paris	Théâtre National de Chaillot	Jérôme Savary	Jack Lang (1972), André-Louis Perinetti, Antoine Vitez
Paris	Odéon-Théâtre de l'Europe	Georges Lavaudant	Pierre Dux, J.-P. Miquel, Giorgio Strehler (1983), Lluís Pasquas
Paris	Théâtre National de la Colline	Alain Françon	Jorge Lavelli (1986) - auparavant TEP (Guy Rétoré, Th. Nat. en 1972)
Strasbourg	Théâtre National de Strasbourg	Jean-Louis Martinelli	H. Gignoux (TNS depuis 1968, Théâtre National depuis 1972), J. Fournier, A.-L. Perinetti, J.-P. Vincent, J. Lassalle, J.-M. Villégier
Centres Dramatiques Nationaux			
Angers	Nouveau Théâtre d'Angers	Claude Versin	Jean Guichard (1960)
Annecy/Claibéry	CDN de Savoie	André Engel	Alain Françon (1993)
Aubervilliers	Théâtre de la Commune - Pandora	Didier Bezace	Gabriel Garran (1971), A. Arias, Brigitte Jaques et F. Hegnault
Besançon	Nouveau Théâtre de Besançon	Michel Dubois	André Mairal (1970), René Loyal
Béthune	La Comédie de Béthune	André Alexis et Anne Barsacq	Jean-Louis Martin-Barbaz (1982)
Bordeaux	Théâtre du Port de la Lune	Jean-Louis Thamin	Jean-Louis Thamin (1986)
Casn/Hérouville-St-Clair (Corbeil-Essonnes) ¹	Comédie de Caen Théâtre du Campagnol	Eric Lacascade Jean-Claude Penchenat	Jo Tréhard (1963), Michel Dubois, Guy Allouche Jean-Claude Penchenat (Châtenay, 1983)
Dijon	Nouveau Théâtre de Bourgogne	Dominique Pitoiset	J. Fournier (Beaune, 1960), M. Humbert, Alain Margnat (Dijon, 1980)
Gennevilliers	Théâtre de Gennevilliers	Bernard Sobel	Bernard Sobel (1983)
Grenoble	CDN des Alpes	Roger Caracache	René Lepage et Bernard Floriet (1960), Gabriel Monnet, G. Lavaudant
Lille/Tourcoing	(La Métaphore)	Daniel Mesguich	André Reybaz (1960), Jacques Rosner, Gildas Bourdot, André Guittier
Limoges	La Limousine	Silviu Purcarate	G. Régnier et J.-P. Larnuy (1972), Arlette Téphany et Pierre Meyrand
Marseille	La Criée	Gildas Bourdot	Marcel Maréchal (1982) aup. Aix-en Provence (Gaston Baty, 1952)
Montluçon	Les Fédérés	Olivier Perrier et Jean-Paul Wenzel	Olivier Perrier et Jean-Paul Wenzel (1993 - CDR depuis 1985)
Montpellier	Théâtre des Treize-Vents	Jean-Claude Fall	Jean Deschamps (Carcassonne, 1968), J. Savary, J. Nichet
Nancy	Théâtre de la Manufacture	Charles Tordjman	Henri Degoutin (1979, CDNEJ), Anne Delbée (1988)
Nanterre	Théâtre de Nanterre-Amandiers	Jean-Pierre Vincent	P. Debauche et P. Laville (1971), X. Pomméret, P. Chéreau, C. Tassa
Nice	Nouveau Théâtre de Nice	Jacques Weber	Gabriel Monnet (1968), J.-P. Bisson et J. Walrafen, J.-L. Thamin
Orléans	CDN d'Orléans	Stéphane Braunschweig	Stéphane Braunschweig (1994)
Reims	Comédie de Reims	Christian Schiaretti	André Mairal (1960), Jean-Pierre Miquel, Philippe Adrien
Rennes	Théâtre National de Bretagne	François Le Pillouer	Hubert Gignoux (1949), Guy Parigot, Emmanuel de Véricourt
Saint-Denis	Théâtre Gérard Philipe	Stanislas Nordéy	René Gonzalez (1983), Daniel Mesguich, Jean-Claude Fall
Saint-Etienne	Comédie de Saint-Etienne	Daniel Benoin	Jean Dasté (1947), Pierre Vial, Guy Lauzin
Toulouse	Le Sorano	Jacques Nichet	Maurice Sarrazin (1949), Bruno Bayen, Jacques Rosner
Villeurbanne	Théâtre National Populaire	Roger Planchon	R. Planchon (1963, TNP en 1972), R. Gilbert, P. Chéreau, G. Lavaudant
itinérant	Les Tréteaux de France	Jean Danet	Jean Danet (1965)
Centres Dramatiques pour l'enfance et la jeunesse			
Lille	Le Grand Bleu	Bernard Allombert	René Pillot (1979)
Lyon	Théâtre des Jeunes Années	Maurice Yendt	Maurice Yendt (1979)
Montreuil	Théâtre des Jeunes Spectateurs	Daniel Bazilier	Daniel Bazilier (Saint-Denis, 1979)
Sartrouville	Heyoka	Claude Sévenier	Cathaline Dasté (1979)
Strasbourg	Théâtre Jeune Public	Grégoire Caillies	André Pomarat (1991)
Vire	Théâtre du Préau	Eric de Dadelsen	Yves Grafley (1979)
Centres Dramatiques Régionaux			
Angers	Théâtre Régional des Pays de la Loire	Patrick Pelloquet	Jean Guichard (1985)
Colmar	Atelier du Rhin - La Manufacture	Pierre Barrat	Pierre Barrat (1994)
Fort-de-France	Théâtre de la Soif Nouvelle	Elie Pennont	Annick Justin-Joseph (1987)
Lorient	Quai ouest - Théâtre Quotidien de Lorient	Eric Vigner	Jean Le Scouarnec, Philippe Froger (1987)
Poitiers	Centre Dramatique Régional de Poitou-Charentes	Stuart Seide	Jean-Louis Hourdin, Robert Gironès et Denis Garnier (1985)
Rouen	Théâtre des Deux Rives	Alain Bézu	Alain Bézu (1985)
Thionville	Théâtre Populaire de Lorraine	Stéphanie Loik	Charles Tordjman (1989)
Tours	Compagnie Gilles Bouillon	Gilles Bouillon	Gilles Bouillon (Bourges, 1987)
Valence	Comédie de Valence	Philippe Delaigue	Philippe Delaigue (1986)
Etablissements assimilés			
Orléans	CADO	Jean-Claude Houdinière et Loïc Volland	Jean-Claude Houdinière et Loïc Volland (1988)
Paris	Théâtre Ouvert - CDN de création	Lucien et Micheline Attoun	Lucien Attoun et Micheline Attoun (1988)
Villeneuve-Isz-Avignon	La Chartreuse Centre national des écritures du spectacle	Daniel Girard	Daniel Girard (1988)

¹. depuis le 1^{er} septembre 1996, le Théâtre du Campagnol, Centre Dramatique National, n'est plus installé à Corbeil-Essonnes. Cette décision faite suite à la suspension de la subvention de la ville de Corbeil. Depuis cette date, Jean-Claude Penchenat et son équipe sont hébergés dans l'Etablissement Public du Parc de la Villette, dans l'attente, après négociation auprès du ministère de la Culture, d'une redéfinition de sa mission territoriale et de son implantation dans un lieu de création et de diffusion.

directeurs des établissements publics en janvier 1998

ville	établissement	directeur	anciens directeurs
Scènes nationales			
Albi	Centre Culturel de l'Albigeois	Yvan Morane	Jean Viala
Alençon/Flers/La-Ferté-Macé	Scène nationale Alençon-Flers-La Ferté-Macé	Jean-Claude Collot	-
Alès-en-Cévennes	Le Cratère - Théâtre d'Alès-en-Cévennes	Denis Lafaurie	-
Amiens	Maison de la Culture d'Amiens	Michel Orier	P. Tiry (1966), J. Quéhec, JM. Lhôte
Angoulême	Les Plateaux - Scène nationale Angoulême	André Curmi	-
Annecy	Bonlieu Scène nationale Annecy	Salvador Garcia	Daniel Sonzini
Aubusson	Théâtre Jean Lurçat - Scène nationale Aubusson	Jean-François Hubert	Alain Winger
Bar-le-Duc	Action Culturelle du Barrois - Scène nationale de Bar-le-Duc	Françoise Houriet	-
Basse-Terre	Théâtre de la Guadeloupe	Claire-Nita Laffleur	-
Bayonne	Scène nationale de Bayonne et du Sud-Aquitain	Dominique Burucosa	-
Belfort	Théâtre Granit	Henri Taquet	-
Besançon	Espace Besançon-Pianoise		Sonia Brenot
Blois	Halle aux Grains - Scène nationale de Blois	Gildas Le Boterf	Martine Rabière
Bobigny	MC 93	Ariel Goldenberg	-
Bourges	Maison de la Culture de Bourges - Atelier théâtral national	Gilbert Fillingier	Y. Robault, JC Dechica, H. Massadau
Calais	Le Channel	Francis Peduzzi	-
Cavaillon	Théâtre de Cavaillon	Bernard Montagne	Yolande Padilla
Cergy-Pontoise	Théâtre des Arts - Scène nationale de Cergy-Pontoise	Vincent Colin	-
Châlons-en-Champagne	Théâtre du Muselet	Alain Winger	-
Chambéry	Espace Malraux - Scène nationale Chambéry-Savoie	Dominique Jambon	-
Cherbourg	Théâtre de Cherbourg	Annette Breuil	-
Créteil	Maison des Arts de Créteil	Didier Fusillier	J. Négroni (1975), MC. Valère, J. Morlock
Dieppe	Dieppe-Scène Nationale	Daniel Gillet	-
Douai	L'Hippodrome	Marie-Agnès Sevestre	Roland Poquet
Dunkerque	Le Bateau Feu - Scène nationale Dunkerque	Jean-Paul Noël	-
Evreux	Théâtre d'Evreux - Scène nationale	Jacques Falguières	-
Evry	Théâtre de l'Agora	Bernard Castera	-
Fécamp	Scène nationale de Fécamp	Annick Bardot	François Duval
Foix	Scène nationale de Foix et de l'Ariège	Nicole Seurat	Jean-Pierre Walthier
Fort-de-France	Centre Martiniquais d'Action Culturelle - Scène nationale	Fanny Auguiac	-
Grenoble	Le Cargo	Roger Caracache	C. Tascia, H. Lhong, B. Gänren, G. Lavouant
La Roche-sur-Yon	Le Manège - Scène nationale de La Roche-sur-Yon	Daniel Ramponi	-
La Rochelle	La Coursive - Scène nationale La Rochelle	Jackie Marchand	-
Le Creusot	LARC - Scène nationale Le Creusot	Claude Meiller	-
Le Havre	Le Volcan - Maison de la Culture du Havre	Alain Milianti	R. Arouid (1960), B. Mourier, G. Rosevègue
Macon	Le Théâtre - Scène nationale de Maçon	Ghislaine Goby	Charles Prager
Malakoff	Théâtre 77 - Scène nationale de Malakoff	Pierre Ascaride	-
Marne-la-Vallée	La Ferme du Buisson - Centre d'art et de culture de Marne-la-Vallée	Claudine Girones	Fabien Jannelle
Marseille	Théâtre du Merlan	Alain Liévaux	-
Martigues	Théâtre des Salins - Scène nationale de Martigues	Laurent Ghilini	-
Maubeuge	Le Manège - Scène nationale Maubeuge	Didier Fusillier	-
Mekun-Sénart	La Coupole - Scène nationale de Mekun-Sénart	Alain Grasset et Georges Buisson	-
Maylan	L'Hexagone de Meylan	Maurice Jondeau	-
Montbéliard	Centre d'Art et de Plaisanterie	Jacques Livchine et Hervé de Lafond	-
Mulhouse	La Filature	Christopher Crimes	Paul Kanitzer
Nantes	Centre de Recherche pour le Développement Culturel	Jean Blaise	-
Narbonne	Le Théâtre - Scène nationale de Narbonne	Dominique Massadau	-
Niort	Le Moulin du Roc - Scène nationale Niort	Bernard Bonnet	-
Orléans	Le Carré Saint-Vincent - Scène nationale d'Orléans et du Loiret	Claude Malric	-
Petit-Quevilly	Théâtre Maxime-Gorki - Scène nationale de Petit-Quevilly	Gérard Marcon	Jean Joulin et Daniel Lesur
Poitiers	Le Théâtre - Scène nationale de Poitiers	Denis Garnier	-
Quimper	Association de Développement Culturel par le spectacle vivant	Michel Rostain	-
Reims	Centre National Art et Technologie - Scène nationale de Reims	Jacques Darolles	Atain Guy (Maison de la Culture)
Saint-Brieuc	La Passerelle - Scène nationale de Saint-Brieuc	Jean Partenay	Daniel Poignant
Saint-Nazaire	Centre Culturel - Scène nationale de Saint-Nazaire	Jean-Joël Le Chapelain	-
Saint-Quentin-en-Yvelines	Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines	Pierre Moutarde	-
Sartrouville	Théâtre de Sartrouville	Claude Sévenier	-
Sceaux	Les Gémeaux	Françoise Letellier	-
Sète	Théâtre de Sète	Bruno Deschamps	-
St-Avold/Freyring-Merlebach	Action Culturelle du Bassin Houiller Lorrain	Laurent Brunner	Jean Hurstel
Tarbes	Le Parvis - Scène nationale Tarbes-Pyrénées	Marc Belit	-
Valence	Centre de Recherche et d'Action Culturelle (CRAC)	Françoise Calvez	-
Villeneuve-d'Ascq	La Rose des Vents	Didier Thibaut	-

ville	établissement	directeur	anciens directeurs
Théâtres missionnés			
Amiens	Comédie de Picardie	Gérard Lefevre	
Arras	Théâtre d'Arras	Max Gaillard	
Auxerre	Théâtre d'Auxerre	Jean Piret	
Blanquefort	Les Colonnes	Alain Duchatel	
Bordeaux	Molière-Scène d'Aquitaine	Serge Trouillet	
Bourg-en Bresse	Théâtre de Bourg-en-Bresse	Dominique Ferrier	
Brest	Le Quartz	Jacques Blanc	
Châlon-sur-Marne	L'Espace des Arts	Jean-Marc Grangier	
Chartres	Théâtre de Chartres	Jacques Kraemer	
Châteauroux	Equinoxe - La Grande Scène	François Claude	
Châtillon	Théâtre de Châtillon	Serge Noyelle et Pedro Garcia	
Cognac	L'Avant-Scène Cognac	René Marlon	
Compiègne	Centre d'Animation Culturelle de Compiègne et du Valois	Olivier Peyronnaud	
Dijon	Association Bourguigonne Culturelle	Gildas Le Boterf	
Dôle	Théâtre municipal de Dôle	Jacques Jollain	
Epernay	Le Salmanazar	Stéphane Frévet	
Gap	La Passerelle	Pierre-André Reiso	
Lançon	Le Carré Magique	Roger Le Roux	
Lyon	Théâtre de la Croix Rousse	Philippe Faure	
Marseille	Théâtre du Gymnase	Dominique Bluzet	
Montclar en Agenais	Les Baladins en Agenais	Roger Lourat	
Nîmes	Théâtre de Nîmes	Jean Lebeau	
Oullins	Théâtre de la Renaissance	Laurent Darcueil	
Paris	Le Vingtième Théâtre	François Sourbie	
Rochefort	Théâtre de la Coupe d'or	Alex Broutard	
Saint-Médard-en-Jalles	Iddac	Sylvain Gautier	
Strasbourg	Le Maillon	Nadia Derrar	
Suresnes	Théâtre de Suresnes Jean Vilar	Olivier Meyer	
Terrason-Lavilledieu	Centre Culturel de Terrason	Jean-Paul Dumas	
Vesoul	THE'V - Théâtre Edwige Feuillère	Jacky Castaing	

THÉÂTRES NATIONAUX

SUBVENTIONS DU MINISTÈRE DE LA CULTURE

	<i>Millions de francs</i>										
	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996
Total	223,6	225,0	234,3	252,3	267,8	275,7	288,3	300,0	301,5	317,5	321,8
Comédie-Française	96,7	96,7	97,7	104,7	107,9	112,7	116,2	120,0	118,6	123,6	125,4
TN de Chaillot	46,7	46,7	46,8	49,8	52,3	53,4	55,2	57,2	57,4	60,2	61,1
TN de la Colline	///	///	24,2	27,2	29,8	30,5	31,9	33,4	35,4	37,3	37,6
TN de l'Est parisien	18,4	19,4	///	///	///	///	///	///	///	///	///
TN de l'Odéon	35,2	35,2	38,4	41,4	45,1	45,8	47,9	50,3	50,3	51,2	51,8
TN de Strasbourg	26,6	27,0	27,2	29,2	32,7	33,3	37,1	39,1	39,8	45,2	45,9

Budget voté, subventions de fonctionnement.
 Pour la Comédie Française, hors Caisse de retraite
 Pour le Théâtre national de Strasbourg, y compris la subvention de fonctionnement de l'école

Source: MC/DAG/DEP

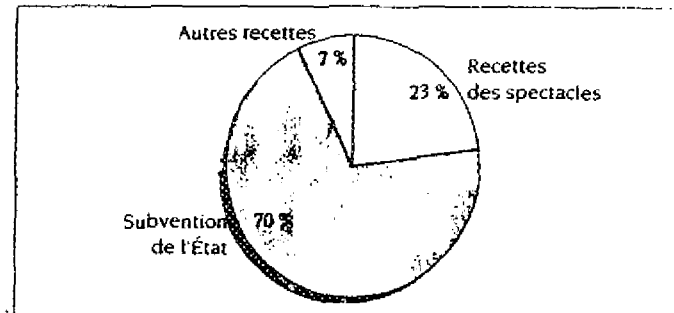
PERSONNEL PERMANENT

1995	<i>Unités</i>			
	Total	Artistique	Technique	Administratif
Total	783	75	405	303
Comédie-Française	389	73	199	117
TN de Chaillot	123	-	80	43
TN de la Colline	85	-	31	54
TN de l'Odéon	112	1	49	62
TN de Strasbourg	74	1	46	27

Pour le Théâtre national de Strasbourg, non compris le personnel permanent attaché à l'école (12 personnes en 1995)

Source: MC/DTS/DEP

RECETTES EN 1994 : 422 MILLIONS DE FRANCS



Source: MC/DTS/DEP

ACTIVITÉ

	Unités											
	Spectacles				Représentations				Entrées			
	91/92	92/93	93/94	94/95	91/92	92/93	93/94	94/95	91/92	92/93	93/94	94/95
Total	58	61	86	70	1 595	1 581	1 708	1 615	730 561	791 455	782 863	650 624
Comédie-Française	13	14	21	22	380	450	525	472	266 989	301 796	278 756	243 604
TN de Chaillot	9	7	7	7	383	295	379	337	167 534	179 898	221 163	160 877
TN de la Colline	9	8	8	8	392	393	421	345	126 982	132 105	127 823	102 814
TN de l'Odéon	17	16	36	17	351	339	277	300	126 482	145 387	117 441	89 139
TN de Strasbourg	10	16	14	16	89	104	106	161	42 574	32 269	37 680	54 190

Non compris les tournées. Y compris les places exonérées.
Pour la Comédie-Française, y compris l'activité du Vieux Colombier à partir de 1993

Source : MC/DTS/DEP

TOURNÉES

1994/95	Unités		
	Spectacles	Représentations	Entrées
Total	16	380	192 114
Comédie-Française	4	93	60 103
TN de Chaillot	3	81	58 207
TN de la Colline	2	49	8 776
TN de l'Odéon	3	79	45 769
TN de Strasbourg	4	78	19 259

Source : MC/DTS/DEP

Théâtres Nationaux :
activité et tournées 1995/1996

THEATRES NATIONAUX, fréquentation en salle et en tournée :

Institution	Salle et Tournées	Nombre de spectacles	Nombre de représentations	Nombre de spectateurs	Capacité totale jauge théorique	Fréq. jauge théorique
(896 pl.) (300 pl.) Comédie-Française	Salle Richelieu	14	374	251 191	335 104	75,0%
	Vieux-Colombier	13	194	51 379	58 200	88,3%
	sous-total	27	568	302 570	393 304	76,9%
	Tournées "Comédie-Française" *	1	5	5 135		
	Tournées "Vieux-Colombier" **	1	37	3 750		
	sous-total tournées	2	42	8 885		
	sous-total	12	313	113 389	170 210	66,6%
Théâtre national de l'Odéon	Tournées	3	136	69 279		
	sous-total	7	257	129 883	205 565	63,2%
Théâtre national de Chaillot	Tournées	1	57	33 213		
	sous-total	8	343	105 004	156 195	67,2%
Théâtre national de La Colline	Tournées	3	39	18 057		
	sous-total	13	137	30 928		hors les murs
Théâtre national de Strasbourg	Tournées	3	54	15 302		
	s/s TOTAL "en salles"	67	1 618	681 754	925 274	73,7%
	s/s TOTAL en tournées	12	328	144 736		
TOTAL		79	1 946	826 490		

* Tournées de spectacles présentés initialement dans la salle Richelieu.

** tournées de spectacles présentés initialement au Vieux-Colombier par la troupe des comédiens français.

Les statistiques ci-dessus ne recensent que les spectacles de théâtre.

Légende : par "sous-total" on entend petite et grande salles du siège confondues.

"Dans la solitude des champs de coton" a rassemblé hors le siège de l'Odéon, à savoir à Ivry sur Seine (donc comptabilisés ci-dessus en tournée), 30.868 spectateurs pour 64 représentations (du 15 nov 95 au 28 jan 96).

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Direction du Théâtre et des Spectacles

CONTRAT DE DECENTRALISATION DRAMATIQUE

conclu dans le cadre des dispositions du décret n° 72-904 du 2 octobre 1972 relatif aux contrats de décentralisation dramatique et de l'arrêté du

entre le Ministre chargé de la Culture, d'une part,

et M.

nommé directeur du centre dramatique de
ci-après appelé "le directeur", d'autre part.

P R E A M B U L E

La décentralisation dramatique continue de s'inscrire dans le double projet de ses pionniers : démocratisation et régionalisation de la création théâtrale. Institutionnalisée aux lendemains de la seconde guerre mondiale, André Malraux, puis Jacques Duhamel, lui donnent son véritable élan et concourent à la réalisation de son principal objectif : élargir l'accès à la culture.

Depuis 1972, le contrat de décentralisation dramatique définit les missions des centres dramatiques nationaux.

Un centre dramatique national est dirigé par un artiste directement concerné par la scène : acteur, metteur en scène, auteur, dramaturge, scénographe. Un administrateur ou un animateur peut aussi, exceptionnellement, diriger un centre dans le cadre exclusif d'une codirection avec un artiste. Le contrat entre le ministre chargé de la culture et le directeur du centre dramatique national est pluriannuel.

TITRE I - LA MISSION D'INTERET PUBLIC.

Art. 1. - En assumant la charge d'un centre dramatique national, le directeur s'engage à remplir une mission de création théâtrale dramatique d'intérêt public. Dans la zone définie par le contrat, il doit faire de son centre un lieu de référence nationale et régionale pour la création et l'exploitation des spectacles créés par son équipe, il s'efforcera également de diffuser des oeuvres théâtrales de haut niveau. Il recherchera l'audience d'un vaste public et la conquête de nouveaux spectateurs.

Art. 2. - Le ministre chargé de la Culture et le directeur pressenti s'accordent sur un projet artistique qui constitue la mission du centre dramatique national. Outre la mission fondamentale de création, ce projet définit, notamment, les orientations en matière de diffusion, de programmation de spectacles invités, d'articulation avec les autres centres dramatiques nationaux, scènes nationales et compagnies, et de formation. L'installation du centre dans un lieu doté des moyens indispensables à son fonctionnement est un préalable à l'exécution de sa mission.

Art. 3. - Dans la mesure de ses moyens, le directeur du centre dramatique national s'entourera d'une équipe artistique, technique et administrative permanente. Il prêtera une attention particulière à la sauvegarde des métiers spécifiques du théâtre.

Art. 4. - Le directeur accordera une priorité à la formation et à l'initiation au théâtre en menant des actions conjointes avec les établissements scolaires et les universités de sa zone d'activité.

TITRE II - LE PROJET ARTISTIQUE

Chapitre I : Dispositions générales.

Art. 5. - Le directeur présentera chaque année au moins deux spectacles nouveaux produits (ou majoritairement coproduits) par lui. Toutefois, pour permettre l'exploitation prolongée des productions du centre dramatique national d'une saison sur l'autre, le directeur pourra ne présenter qu'une seule création nouvelle une année donnée, à charge pour lui de s'acquitter sur l'ensemble de son contrat de l'obligation définie au début de cet article.

Art. 6. - Le directeur fera appel à un ou plusieurs metteurs en scène pour assurer la réalisation de trois des spectacles prévus à l'article 5. Le montage et l'exploitation de ces spectacles devront bénéficier d'un budget significatif pour être pris en compte dans l'évaluation des productions.

Art. 7. - Trois des créations présentées par le centre pendant la durée du contrat concerneront des oeuvres d'un auteur vivant de langue française autre que le directeur. Chacune des trois créations devra être jouée au moins dix fois dans la zone définie par le contrat. En outre, le directeur nommera un lecteur chargé d'examiner les textes reçus par le centre.

Art. 8. - Dans la mesure où cela sera compatible avec son projet artistique, le directeur engagera des artistes-interprètes pour une durée d'au moins six mois. En aucun cas cependant la durée du contrat des artistes engagés n'excèdera le terme du présent contrat.

Art. 9. - Un tiers au moins de la masse salariale globale distribuée par l'entreprise du directeur sera affectée aux artistes-interprètes. Cent mois de salaires au moins leur seront distribués chaque année, sauf disposition particulière contraire. Les coproductions minoritaires feront partie de la base de calcul.

Art. 10.- L'action du centre s'exercera prioritairement dans la zone définie à l'article 16

Chaque production prévue à l'article 5 devra être jouée au moins cinq fois au siège.

Art. 11.- Le directeur prendra les mesures de nature à assurer, sur la durée du contrat, 30 représentations au minimum de spectacles produits ou coproduits par le centre, dans les communes petites et moyennes de la zone, en dehors de l'agglomération siège.

Art. 12.- Le directeur présentera dans la zone définie à l'article 16, des spectacles dramatiques invités selon la procédure du minimum garanti ou de l'achat. Sur ces spectacles, le directeur accueillera au moins cinq spectacles par saison - dont au moins un destiné au jeune public - produits par des compagnies ou des scènes nationales dans un esprit d'exigence artistique et de solidarité.

Il pourra également présenter des spectacles non dramatiques auxquels il ne consacrera pas en dépenses nettes plus de 10 % de son budget artistique.

Art. 13.- Le directeur respectera sur la durée de son contrat un niveau minimum de 20 % de recettes propres (guichet, vente, coproductions...).

Ce pourcentage de 20 % sera calculé sur le total des produits figurant au compte de résultat de la société cosignataire.

Art. 14.- Le directeur ne consacrera pas plus de 50 % de son budget total aux charges administratives et techniques de son centre.

Art. 15.- Le traitement mensuel du directeur rémunère l'intégralité de ses activités administratives et artistiques au centre. La société cosignataire s'engage à verser au directeur pour ses fonctions une rémunération globale fixée selon les règles des sociétés commerciales. Le montant de ce traitement sera communiqué à la direction du Théâtre et des Spectacles.

Hors droits d'auteur, lorsque le total des rémunérations tirées d'activités extérieures représentera plus de 50 % de sa rémunération annuelle au centre, le directeur en informera la direction du Théâtre et des Spectacles.

Chapitre 2 : Dispositions particulières.

Art. 16.- La zone visée à l'article 10 comprend.....

Art. 17.- Le nombre de représentations offertes pour les créations du centre, y compris les reprises, dans la zone définie à l'article 16, ne pourra être inférieur sur la durée du présent contrat à en fonction du bassin de population, de la jauge des salles du centre et du présent projet artistique.

Art. 18.- Dans le cadre du présent contrat, le directeur s'engage à respecter le projet artistique qu'il a rédigé et négocié avec le ministre chargé de la culture qui l'approuve.

Le projet artistique peut, notamment, aborder les éléments suivants :

Créations

- troupe permanente ou non
- metteurs en scène invités ou non
- répertoire et position face aux textes classiques et contemporains français et étrangers
- scénographie, musique, dramaturgie
- relations avec l'étranger : acteurs, dramaturges, échanges de professionnels divers entre théâtres
- productions « lourdes » et limitées, ou productions « légères » et multiples
- traitement ou rejet des coproductions.

Diffusion des créations

- priorité au niveau régional ou national ; équilibre entre les deux ou projets alternés
- priorité à la ville ou à la région d'implantation
- adaptation ou non au circuit régional existant (dit autrement : une production se monte en fonction des lieux ou les lieux sont choisis en fonction de la production disponible)
- principe ou non d'abonnements et sous quelles formes
- concentration sur un lieu de représentations ou projet de diffusion éclatée
- type de collaborations avec les autres organismes (Scènes Nationales, théâtres municipaux, associations) : vente, co-réalisation
- constitution ou non de réseaux de spectateurs, de correspondants d'antennes dans les villes importantes de la région
- rapports aux publics : scolaires, étudiants, urbains, ruraux, ouvriers ; avec des publics spécifiques : milieux psychiatriques, carcéraux, militaires, handicapés, troisième âge.

Formation

- constitution d'ateliers professionnels ou amateurs ; finalité ; réguliers, hebdomadaires
ou sous forme de stages
- constitution d'une école visant à un apprentissage du jeu, de la scénographie, de la dramaturgie, des techniques de plateau, lumière, son
- rapports à l'écriture et à la dramaturgie
- formation générale du public
- classes A3 : nature des projets, des collaborations avec les enseignants, avec les autres professionnels de la région
- interventions de formation en direction des troupes et ou acteurs amateurs.

Programmation

- formes de collaboration avec d'autres troupes, avec les producteurs, les « tourneurs », les institutions de même type
- échanges entre centres dramatiques nationaux
- collaborations de programmation avec les autres structures de la région (Scènes Nationales, théâtres municipaux, etc.)
- attitude face aux productions des compagnies régionales
- ouverture en direction du spectacle vivant : lyrique, chorégraphique, musical, marionnettes, spectacles en langues étrangères, spectacles visuels, etc.
- programmation éclectique ou dans l'axe des créations du centre dramatique national
- audiovisuel.

Animations liées aux créations

- lectures et mises en espace
- travaux divers d'acteurs
- rencontres, interventions, débats
- liens avec l'université, les associations, les collectivités.

Equipe

- troupe, groupe artistique, intermittence
- permanence et ou intermittence des équipes administratives et techniques
- choix en matière de communication, de relations publiques
- collaborations avec les autres professionnels de la région, dans les trois secteurs, artistique, technique et administratif
- choix spécifiques : ateliers de construction, costumes, accessoires, imprimerie, photographies, archivages, expositions, éditions, publications.

Gestion

- sur la base d'un budget type de fonctionnement sur trois ans : répartition des grandes masses budgétaires, salaires, frais généraux, communication, création-production
- objectifs de développement de ressources sur trois ans : intensification ou réduction de la diffusion, recherches de financements annexes.

TITRE III - LE FONCTIONNEMENT.

Art. 19.- Le ou les signataires du contrat sont personnellement et moralement responsables de l'exécution de l'ensemble des clauses du présent contrat.

Art. 20.- Pour mieux établir l'implantation régionale du centre, la direction du Théâtre et des Spectacles s'efforcera d'assurer au directeur l'utilisation privilégiée d'une salle de spectacles et de locaux annexes. La direction du Théâtre et des Spectacles et le directeur s'efforceront également d'obtenir des collectivités territoriales des subventions de fonctionnement et d'investissement.

Les conventions que le directeur signera à cet effet avec les collectivités territoriales concernées devront être soumises à l'approbation du ministère de la culture, de même que toutes les autres conventions qu'il passera avec d'autres personnes morales.

En cas de coproduction avec le théâtre privé, le contrat y afférent sera communiqué pour avis à la direction du Théâtre et des Spectacles avant signature.

Tout contrat de vente ou de co-réalisation ne pourra être négocié à un coût inférieur au coût d'exploitation du spectacle.

Art. 21. - Avant son embauche, l'administrateur choisi par le directeur du centre devra obtenir l'agrément de la direction du Théâtre et des Spectacles.

Art. 22. - Le directeur remplira sa mission par l'intermédiaire d'une société à responsabilité limitée ou d'une société anonyme qui est cosignataire du présent contrat. Les statuts de la société devront être agréés par le ministère de la Culture.

Art. 23. - Le directeur remplira ponctuellement toutes ses obligations à l'égard des organismes fiscaux et sociaux.

Art. 24. - Il tiendra une comptabilité conforme au plan comptable national et au guide comptable professionnel des entreprises du spectacle. Il aura recours à un commissaire aux comptes inscrit sur la liste des commissaires aux comptes établie par les cours d'appel. Les rapports du commissaire aux comptes et ses communications au conseil d'administration et les procès-verbaux des assemblées seront adressés au ministère de la Culture avant le 15 mars de chaque année.

Art. 25. - Un comité de suivi composé des représentants de l'Etat et des responsables de la société est chargé de suivre l'exécution du contrat et il est informé de l'état financier de la société ainsi que de la situation de l'emploi. Il se réunit au moins une fois par an à l'initiative de la direction du Théâtre et des Spectacles. Les collectivités territoriales qui sont engagées financièrement peuvent être invitées à participer au comité de suivi.

Art. 26. - L'entreprise ne pourra effectuer, directement ou indirectement, d'acquisition ou d'aliénation immobilière qu'avec l'autorisation expresse de la direction du Théâtre et des Spectacles et sur financement approprié.

Art. 27. - Le directeur respectera les dispositions législatives, réglementaires et conventionnelles concernant l'ensemble de son personnel. Il s'efforcera d'éviter les suppressions d'emploi et de favoriser, au besoin, le reclassement du personnel licencié dans un établissement similaire.

Art. 28. - Le directeur adressera chaque année à la direction du Théâtre et des Spectacles, avant le 1er mars, un compte de résultat de l'année précédente et un bilan arrêté au 31 décembre de l'année précédente.

Art. 29. - Le directeur adressera chaque année à la direction du Théâtre et des Spectacles, avant le 1er octobre, un bilan d'activité complet et un état du personnel en service relatifs à la saison précédente ainsi qu'un programme de la saison à venir.

Art.30.- Le directeur adressera chaque année à la direction du Théâtre et des Spectacles, avant le 1er décembre, un budget prévisionnel pour l'année suivante. Ce budget prévisionnel devra être approuvé par le ministère de la Culture avant le 31 décembre.

Art.31.- Le directeur s'acquittera de ses obligations prévues aux articles 28, 29 et 30 ci-dessus en se conformant aux procédures indiquées par le ministère de la Culture.

Art.32.- Le directeur reconnaît tous pouvoirs d'investigation sur pièces et sur place pour l'examen de ses comptes et de sa gestion à tout agent désigné à cet effet par le ministère de la Culture. Il facilitera en particulier les missions des inspecteurs généraux des spectacles.

Art.33.- L'activité artistique du directeur s'exercera prioritairement dans le cadre du centre dont il assume la responsabilité. Il évitera les charges extérieures qui seraient susceptibles d'entraver le bon fonctionnement de sa mission. Il s'abstiendra notamment de toute absence prolongée. Le cas échéant, l'absence sera motivée et nécessitera l'autorisation préalable et expresse de la direction du Théâtre et des Spectacles. Le directeur résidera dans la zone d'implantation du théâtre.

TITRE IV - LE SUBVENTIONNEMENT.

Art.34.- Pour lui permettre l'exécution de sa mission, le ministère de la Culture fera bénéficier le directeur d'une subvention de fonctionnement annuelle dont le montant minimum est égal à ... sous réserve de l'inscription des crédits correspondants dans chacune des lois de finances concernées et de la disponibilité effective des crédits au moment où la demande de subvention est présentée.

Art.35.- La subvention sera attribuée, sur la demande du directeur, à la société cosignataire du présent contrat.

Art.36.- Elle sera payée par moitié au début de chaque semestre sauf en cas d'instructions gouvernementales contraires.

Art.37.- Le montant de la subvention décidée par le ministère de la Culture, sous réserve du vote du Parlement, sera notifié au directeur avant le 1er décembre de chaque année.

Art.38.- Le directeur s'engage à transférer à son successeur, désigné par le ministère de la Culture, les biens - dont il fournira un inventaire - nécessaires à l'exploitation de l'établissement culturel et ceux acquis pendant son mandat ou celui de son prédécesseur, sans en retirer, directement ou indirectement, un profit personnel.

Cette transmission pourra se faire soit par la cession de tout ou partie des actions de la société, soit par la cession de tout ou partie des actifs sociaux, dans le respect des statuts.

TITRE V - LE TERME DU CONTRAT.

Art. 39.- Le présent contrat est conclu pour une durée de trois ans à compter du
Il est renouvelable deux fois.

Art. 40. - Il sera interrompu de plein droit en cas de décès ou d'incapacité du
directeur.

Art. 41.- Il pourra également être dénoncé par l'une ou l'autre des parties en cas
de manquement grave susceptible d'empêcher son exécution normale. Le responsable
du manquement sera informé par écrit par l'autre partie des griefs invoqués contre lui. Il
devra présenter ses observations dans les trente jours suivants et la dénonciation ne
pourra prendre effet qu'à ce terme.

Art. 42.- Le directeur ouvrira dans le budget prévisionnel du dernier exercice
couvert par le présent contrat une provision destinée à contribuer, le cas échéant, à la
sauvegarde des intérêts du personnel artistique bénéficiaire au 1er janvier de l'année
concernée d'un contrat à durée indéterminée. Cette somme sera réintégrée dans le
budget général du centre en cas de renouvellement du contrat du directeur.

Art. 43. - Au terme du présent contrat, les comptes de la société visée à l'article
22 devront être impérativement en équilibre.

Art. 44. - Neuf mois au moins avant l'expiration du présent contrat, le directeur et
le ministre chargé de la culture ou son représentant auront un entretien qui permettra de
faire le point sur l'exécution dudit contrat et chacune des deux parties devra faire
connaître à l'autre ses intentions en ce qui concerne le renouvellement dudit contrat, ou
sa prolongation pendant une période de six mois à un an, à laquelle sera associé le
directeur suivant.

Article additionnel

Art. 45.- *(éventuelles dispositions dérogatoires).*

Fait à PARIS, le

CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX

SUBVENTIONS DU MINISTÈRE DE LA CULTURE

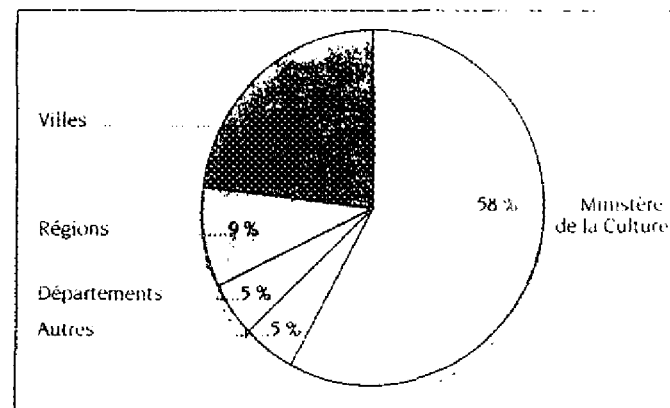
	<i>Millions de francs</i>						
	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996
Total	259,9	275,9	291,4	290,5	299,8	305,9	315,3
CDN	220,9	228,8	242,7	244,4	251,5	257,3	265,5
CDNEJ	14,6	17,0	18,2	18,6	18,9	18,9	19,5
CDR et assimilés	24,4	30,1	30,5	27,5	29,4	29,7	30,3

Subventions de fonctionnement, TTC

Source : MCDTS/DEP

SUBVENTIONS PUBLIQUES 1995

524 MILLIONS DE FRANCS TTC



Concernant tous les types de centres dramatiques

Source : MCDTS/DEP

PERSONNEL

1995	Unités			
	Total	CDN	CDNEJ	CDR
Personnel permanent	788	623	59	106
Artistique	61	44	5	12
Administratif et technique	727	579	54	94
Personnel intermittent	...	2 580	374	...
Artistique	1 403	929	169	305
Administratif et technique	...	1 651	205	...

Le personnel intermittent correspond aux personnes engagées pour une durée déterminée

Source : MCDTS/DEP

CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX

ACTIVITÉ

	<i>Unités et milliers d'entrées</i>					
	1989/90	1990/91	1991/92	1992/93	1993/94	1994/95
Créations	...	116	117	117	125	120
CDN	88	76	80	79	90	87
CDNEI	9	12	14	14	13	15
CDR et assimilés	...	28	23	24	22	18
Représentations tous spectacles	6 439	8 384	8 916	8 604	7 678	8 544
CDN	4 714	5 739	5 918	5 826	5 175	5 658
CDNEI	693	1 428	1 504	1 569	1 377	1 652
CDR et assimilés	1 032	1 217	1 494	1 209	1 126	1 234
Représentations spectacles dramatiques	5 755	7 214	7 724	7 519	7 286	8 181
CDN	4 050	4 627	4 794	4 792	4 824	5 343
CDNEI	678	1 428	1 467	1 550	1 376	1 641
CDR et assimilés	1 027	1 159	1 463	1 177	1 086	1 197
Entrées payantes tous spectacles	1 787	2 288	2 153	2 025	2 014	2 118
CDN	1 400	1 790	1 525	1 475	1 529	1 526
CDNEI	157	296	307	307	285	338
CDR et assimilés	230	202	321	243	200	254
Entrées payantes spectacles dramatiques	1 662	2 071	1 965	1 871	1 859	1 980
CDN	1 277	1 576	1 350	1 331	1 380	1 400
CDNEI	156	296	302	302	285	333
CDR et assimilés	229	199	313	238	194	247
Établissements concernés	40	42	41	42	43	43
CDN	25	25	25	26	27	27
CDNEI	5	6	6	6	6	6
CDR et assimilés	10	11	10	10	10	10

CDNEI : Centres dramatiques nationaux pour l'enfance et la jeunesse CDR : Centres dramatiques régionaux
 En 1991/92, non compris le CDR de Poitiers qui n'a pas eu d'activité

Source : MC/DTS/DFP

Centres Dramatiques Nationaux :
activité 1989/90 - 1994/95

Centres Dramatiques Nationaux :
activité spectacles dramatiques de 1992/1993 à 1994/1995

désignation	total spect dramat 92/93		total spect dramat 93/94		total spect dramat 94/95	
	nb représ	nb spect	nb représ	nb spect	nb représ	nb spect
ANGERS	186	27 221	164	27 838	114	25 312
AUBERVILLIERS	172	33 201	128	19 978	185	34 147
BESANCON	90	19 601	124	30 182	167	18 205
BETHUNE	130	12 347	84	11 388	247	22 034
BORDEAUX*	164	50 889	62	18 283	66	19 137
CAEN	165	37 457	267	42 875	139	29 770
CORBEIL	98	21 952	100	20 962	90	17 032
DIJON	173	51 764	172	46 342	126	26 634
GENNEVILLIERS	194	21 511	128	18 939	157	20 224
GRENOBLE	115	7 921	82	14 426	73	13 469
LILLE/TOURCOING	320	81 048	228	57 726	361	78 272
LIMOGES	105	31 268	154	42 962	310	102 357
MARSEILLE	312	126 836	356	182 277	269	101 217
MONTLUCON	69	16 789	68	7 861	59	8 311
MONTPELLIER	189	51 095	167	48 068	258	54 592
NANCY	168	34 417	246	39 799	218	52 911
NANTERRE	179	80 609	258	110 594	158	32 119
NICE	180	72 466	189	84 342	356	196 753
ORLEANS			77	24 182	148	30 136
PARIS/TRETEAUX	204	97 609	152	67 725	210	106 849
REIMS	180	34 586	147	40 065	251	36 975
RENNES	229	61 476	313	78 693	393	92 445
SAINT-DENIS	301	25 638	406	31 646	270	28 753
SAINT-ETIENNE	295	92 333	240	94 437	256	87 188
SAVOIE	163	45 772	74	25 403	111	35 698
TOULOUSE	162	89 679	213	75 692	204	66 198
VILLEURBANNE	248	105 193	225	119 486	157	63 273
TOTAL CDN	4 792	1 330 578	4 824	1 380 171	5 343	1 400 011
CAEN/VIRE	228	40 063	214	39 745	247	40 612
LILLE	199	33 076	277	41 645	252	44 921
LYON	283	54 639	213	45 644	296	53 721
MONTREUIL	193	47 034	227	64 136	282	94 580
SARTROUVILLE	234	47 237	166	38 515	319	58 224
STRASBOURG	413	80 011	279	54 978	245	41 249
TOTAL CDNEJ	1 550	302 060	1 376	284 663	1 641	333 307
ANGERS	79	21 045	51	16 886	66	26 362
COLMAR	89	18 249	69	12 925	110	17 030
TOURS	52	12 733	88	17 024	90	22 567
FORT DE FRANCE	295	26 094	370	26 160	265	19 499
LORIENT	100	9 642	81	11 741	77	11 493
POITIERS	45	4 813	44	10 113	116	29 862
ROUEN	159	25 180	132	22 288	96	17 812
THONVILLE	108	10 891	87	9 934	110	16 875
TOTAL CDR	928	128 647	922	127 071	930	161 500
ORLEANS/CADO	186	109 325	103	66 769	187	78 458
PARIS/ATTOUN	63		61		80	6 734
TOTAL CDR ET ASSIM.	1 177	237 972	1 086	193 840	1 197	248 692
TOTAL GENERAL	7 510	1 870 610	7 286	1 858 674	8 181	1 980 010

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

subventions des collectivités locales aux Centres Dramatiques Nationaux (1960-1983)

	Subvention totale (milliers de F courants)	Subvention totale (milliers de F 1970)
1960	469	711
1961	681	1 001
1962	862	1 214
1963	1 149	1 532
1964	1 439	1 845
1965	1 449	1 811
1966	2 243	2 735
1967	2 465	2 900
1968	3 552	3 991
1969	3 478	3 661
1970	4 181	4 181
1971	nd	nd
1972	4 977	4 492
1973	5 370	4 509
1974	7 447	5 405
1975	10 467	6 845
1976	13 774	8 218
1977	12 867	7 024
1978	12 464	6 295
1979	18 555	8 507
1980	19 464	7 948
1981	24 650	8 899
1982	28 915	9 267
1983	43 563	12 749

Source : ministère de la Culture.

source : Alain Busson, "Le Théâtre en France", *Notes et études documentaires*, n°4805, mai 1986, documentation française, p.74

évolution des équilibres budgétaires de l'ensemble des Centres Dramatiques (CDN, CDNEJ, CDR) de 1990 à 1994

(en %)

	Apport État	Collectivités territoriales	Autofinancement (recettes propres + annexes)	Total
1990	42,12	20,82	37,06	100
1991	42,04	22,90	35,06	100
1992	39,56	23,77	36,67	100
1993	38,00	23,20	38,80 (28,40 + 10,40)	100
1994	40,00	25,40	34,60 (26,50 + 8,10)	100

source : "Institutions et vie culturelles", *Les Notices*, documentation française, 1996, p.89

CDN	T	S1			S2			S3			S4			S	
	tot prods HT	subv Etat	S1/S	S1/T	subv ville	S2/S	S2/T	subv dépt	S3/S	S3/T	subv région	S4/S	S4/T	total subv	S/T
ANGERS	11 102	7 269	75,00%	65,47%	1 289	13,30%	11,61%	224	2,31%	2,02%	790	8,15%	7,12%	9 692	87,30%
AUBERVILLIERS	13 963	8 371	64,69%	59,95%	2 500	19,32%	17,90%	2 000	15,45%	14,32%	0	0,00%	0,00%	12 941	92,69%
BESANCON	11 808	6 909	71,95%	58,51%	1 493	15,55%	12,64%	0	0,00%	0,00%	1 200	12,50%	10,16%	9 602	81,32%
BETHUNE	13 450	6 091	55,06%	45,29%	510	4,61%	3,79%	962	8,70%	7,15%	3 500	31,64%	26,02%	11 063	82,25%
BORDEAUX	12 620	4 670	45,40%	37,00%	4 700	45,69%	37,24%	6	0,06%	0,05%	780	7,58%	6,18%	10 286	81,51%
CAEN	21 164	9 238	56,93%	43,65%	6 420	39,56%	30,33%	270	1,66%	1,28%	300	1,85%	1,42%	16 228	76,68%
CORBEIL	19 584	7 979	52,51%	40,74%	7 215	47,49%	36,84%	0	0,00%	0,00%	0	0,00%	0,00%	15 194	77,58%
DIJON	12 245	7 123	67,22%	58,17%	2 823	26,64%	23,05%	250	2,36%	2,04%	400	3,78%	3,27%	10 596	86,53%
GENNEVILLIERS	14 394	8 458	63,12%	58,76%	3 428	25,58%	23,82%	1 514	11,30%	10,52%	0	0,00%	0,00%	13 400	93,09%
GRENOBLE	10 267	6 295	61,37%	61,31%	1 141	14,75%	11,11%	300	3,88%	2,92%	0	0,00%	0,00%	7 736	75,35%
LILLE/TOURCOING	33 162	10 745	44,22%	32,40%	1 770	7,28%	5,34%	0	0,00%	0,00%	11 742	48,33%	35,41%	24 297	73,27%
LIMOGES	19 910	6 590	64,24%	33,10%	1 370	13,36%	6,88%	778	7,58%	3,91%	1 495	14,57%	7,51%	10 258	51,52%
MARSEILLE	31 530	16 317	78,98%	51,75%	4 143	20,05%	13,14%	200	0,97%	0,63%	0	0,00%	0,00%	20 660	65,52%
MONTLUCON	8 176	5 409	76,01%	66,16%	945	13,28%	11,56%	160	2,25%	1,96%	430	6,04%	5,26%	7 116	87,04%
MONTPELLIER	26 200	9 255	63,24%	35,32%	3 150	21,52%	12,02%	700	4,78%	2,67%	1 530	10,45%	5,84%	14 635	55,86%
NANCY	18 553	6 624	64,19%	35,70%	2 000	19,38%	10,78%	66	0,64%	0,36%	1 380	13,37%	7,44%	10 320	55,62%
NANTERRE	52 114	31 295	81,11%	60,05%	4 000	10,37%	7,68%	3 057	7,92%	5,87%	0	0,00%	0,00%	38 583	74,04%
NICE	32 480	7 445	42,33%	22,92%	7 975	45,34%	24,55%	1 800	10,23%	5,54%	0	0,00%	0,00%	17 588	54,15%
ORLEANS	11 120	3 110	47,05%	27,97%	1 500	22,69%	13,49%	1 000	15,13%	8,99%	1 000	15,13%	8,99%	6 610	59,44%
PARIS/TRETEAUX	15 574	8 145	83,87%	52,30%	75	0,77%	0,48%	1 201	12,37%	7,71%	290	2,99%	1,86%	9 711	62,35%
REIMS	25 728	9 262	51,81%	36,00%	7 915	44,27%	30,76%	0	0,00%	0,00%	700	3,92%	2,72%	17 877	69,48%
RENNES **	54 668	16 909	49,99%	30,93%	15 174	44,86%	27,76%	965	2,85%	1,77%	400	1,18%	0,73%	33 824	61,87%
SAINT-DENIS	20 127	8 212	52,10%	40,80%	5 001	31,73%	24,85%	2 550	18,18%	12,67%	0	0,00%	0,00%	15 763	78,32%
SAINT-ETIENNE	23 658	11 195	66,07%	47,32%	4 650	27,44%	19,66%	1 100	6,49%	4,65%	0	0,00%	0,00%	16 945	71,62%
SAVOIE	13 691	8 658	85,23%	63,24%	350	3,45%	2,56%	550	5,41%	4,02%	600	5,91%	4,38%	10 158	74,19%
TOULOUSE	25 228	9 534	52,53%	37,79%	6 715	37,00%	26,62%	0	0,00%	0,00%	1 900	10,47%	7,53%	18 149	71,94%
VILLEURBANNE	51 499	26 557	82,87%	51,57%	3 500	10,92%	6,80%	700	2,18%	1,36%	1 290	4,03%	2,50%	32 047	62,23%
TOTAL CDN	604 015	267 565	63,54%	44,31%	98 408	23,36%	16,29%	39 554	2,31%	3,01%	26 977	6,40%	4,47%	421 278	69,75%

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

CDN	T	S1			S2			S3			S4			S		
	tot prodts HT	subv Etat	S1/S	S1/T	subv ville	S2/S	S2/T	subv dépt	S3/S	S3/T	subv région	S4/S	S4/T	total subv	S/T	
CAENVIRE	7 940	3 185	52,93%	40,11%	1 000	16,62%	12,59%	332	5,52%	4,18%	1 500	24,93%	18,89%	6 017	75,78%	
LILLE	11 130	2 717	41,44%	24,41%	720	10,98%	6,47%	520	7,93%	4,67%	2 200	33,55%	19,77%	6 557	58,91%	
LYON	10 463	4 247	79,80%	40,59%	900	16,91%	8,60%	175	3,29%	1,67%	0	0,00%	0,00%	5 322	50,86%	
MONTREUIL	11 939	4 271	57,07%	35,77%	2 253	30,10%	18,87%	960	12,83%	8,04%	0	0,00%	0,00%	7 484	62,69%	
SARTROUVILLE	7 473	2 616	77,51%	35,01%	229	6,79%	3,06%	530	15,70%	7,09%	0	0,00%	0,00%	3 375	45,16%	
STRASBOURG	12 510	2 595	26,10%	20,74%	4 313	43,38%	34,48%	600	6,03%	4,80%	2 400	24,14%	19,18%	9 943	79,48%	
TOTAL CDNEJ	81 455	19 631	50,73%	31,84%	9 312	24,05%	15,15%	3 085	6,00%	5,04%	6 100	18,76%	14,93%	38 698	62,97%	
ANGERS	7 050	1 737	44,99%	24,64%	30	0,78%	0,43%	794	20,56%	11,26%	1 300	33,67%	18,44%	3 861	54,77%	
COLMAR ***	12 529	4 269	42,75%	34,07%	3 568	35,73%	28,48%	0	0,00%	0,00%	2 150	21,53%	17,16%	9 987	79,71%	
TOURS	7 737	2 169	33,61%	28,03%	2 000	30,99%	25,85%	400	6,20%	5,17%	1 800	27,89%	23,26%	6 453	83,40%	
FORT DE FRANCE	6 248	1 661	39,26%	26,58%	670	15,84%	10,72%	0	0,00%	0,00%	1 900	44,91%	30,41%	4 231	67,72%	
LORIENT	6 104	2 510	45,56%	41,12%	1 794	32,56%	29,39%	627	11,38%	10,27%	628	11,40%	10,29%	5 509	90,25%	
POITIERS	13 257	2 699	50,93%	20,36%	1 000	18,87%	7,54%	0	0,00%	0,00%	1 600	30,19%	12,07%	5 299	39,97%	
ROUEN	10 838	3 147	42,25%	28,04%	600	8,06%	5,54%	1 498	20,11%	13,82%	2 175	29,20%	20,07%	7 448	68,72%	
THIONVILLE	8 682	3 955	62,14%	45,55%	1 450	22,78%	16,70%	110	1,73%	1,27%	800	12,57%	9,21%	6 365	73,31%	
ORLEANS/CADO	16 092	4 779	49,60%	29,70%	1 856	17,19%	10,29%	1 600	16,61%	9,94%	1 600	16,61%	9,94%	9 635	59,87%	
PARIS/ATTOUN	5 787	4 872	86,81%	84,19%	500	8,91%	8,64%	0	0,00%	0,00%	0	0,00%	0,00%	5 612	96,98%	
TOTAL CDR ET PARTIC	94 324	31 798	48,38%	33,71%	11 288	17,53%	11,97%	1 885	7,55%	5,16%	12 378	21,65%	14,71%	64 400	68,26%	
TOTAL ETABLISSEMENTS	759 724	319 094	60,85%	42,00%	16 008	22,70%	15,66%	20 138	4,99%	3,44%	46 955	23,95%	6,18%	524 373	69,02%	

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

CDN	T tot prods HT	S total subv	S/T	S1 subv Etat	S1/S	S1/T	S2 subv ville	S2/S	S2/T	S3 subv dépt	S3/S	S3/T	S4 subv région	S4/S	S4/T
ANGERS	11 651	9 711	83,35%	6 886	70,91%	59,10%	1 787	18,40%	15,34%	245	2,52%	2,10%	793	8,17%	6,81%
AUBERVILLIERS	15 832	13 741	86,79%	9 333	67,92%	58,95%	2 449	17,82%	15,47%	1 959	14,26%	12,37%	0	0,00%	0,00%
BESANCON	11 538	9 249	80,16%	6 771	73,21%	58,68%	1 499	16,21%	12,99%	0	0,00%	0,00%	979	10,58%	8,49%
BETHUNE	14 180	10 889	76,79%	5 826	53,56%	41,09%	547	5,02%	3,86%	1 107	10,17%	7,81%	3 409	31,31%	24,04%
BORDEAUX	17 749	12 228	68,89%	5 992	49,00%	33,76%	4 603	37,64%	25,93%	0	0,00%	0,00%	1 562	12,77%	8,80%
CAEN	22 505	15 994	71,07%	9 153	57,23%	40,67%	6 345	39,67%	28,19%	251	1,57%	1,12%	245	1,53%	1,09%
CORBEIL	13 557	10 394	76,67%	8 337	60,21%	61,50%	1 763	16,96%	13,00%	294	2,83%	2,17%	0	0,00%	0,00%
DIJON	24 031	18 046	75,09%	11 015	51,04%	45,84%	4 752	26,33%	19,77%	269	1,49%	1,12%	1 959	10,85%	8,15%
GENNEVILLIERS	16 317	13 041	79,92%	8 413	64,51%	51,56%	3 159	24,22%	19,36%	1 469	11,26%	9,00%	0	0,00%	0,00%
GRENOBLE	11 075	7 439	67,17%	6 508	67,48%	58,76%	637	6,56%	5,75%	294	3,95%	2,65%	0	0,00%	0,00%
LILLE/TOURCOING	27 474	23 495	85,52%	10 631	45,25%	38,69%	1 593	6,78%	5,80%	78	0,33%	0,28%	11 011	46,57%	40,08%
LIMOGES	12 989	11 682	89,94%	7 454	58,81%	57,39%	1 626	13,92%	12,52%	855	7,32%	6,58%	1 747	14,95%	13,45%
MARSEILLE	33 934	22 090	65,10%	17 830	50,72%	52,54%	4 064	13,40%	11,98%	196	0,89%	0,58%	0	0,00%	0,00%
MONTLUCON	9 668	6 715	69,46%	5 177	77,10%	53,55%	911	13,67%	9,42%	157	2,34%	1,62%	421	6,27%	4,35%
MONTPELLIER	24 849	14 704	59,17%	9 752	65,32%	39,25%	2 592	17,63%	10,43%	686	4,67%	2,76%	1 605	10,92%	6,46%
NANCY	12 553	10 214	81,37%	6 768	65,26%	53,92%	2 155	21,10%	17,17%	37	0,36%	0,29%	1 254	12,25%	9,99%
NANTERRE	47 056	37 900	80,54%	30 603	69,75%	65,04%	3 996	10,54%	8,49%	3 026	7,98%	6,43%	0	0,00%	0,00%
NICE	31 104	17 464	56,15%	7 292	41,75%	23,44%	7 811	44,73%	25,11%	1 959	11,22%	6,30%	392	2,24%	1,26%
ORLEANS	11 668	7 018	60,15%	3 575	50,94%	30,64%	1 469	20,93%	12,59%	979	13,95%	8,39%	979	13,95%	8,39%
PARIS/TRETEAUX	13 143	9 366	71,26%	7 977	65,17%	60,69%	15	0,16%	0,11%	1 374	14,67%	10,45%	0	0,00%	0,00%
REIMS	23 520	17 927	76,22%	9 235	51,51%	39,26%	7 811	43,57%	33,21%	0	0,00%	0,00%	881	4,91%	3,75%
RENNES **	49 190	32 117	65,29%	16 117	50,18%	32,76%	14 475	45,07%	29,43%	979	3,05%	1,99%	400	1,25%	0,81%
SAINT-DENIS	20 738	15 077	72,70%	7 995	53,03%	38,55%	4 898	32,49%	23,62%	2 184	14,49%	10,53%	0	0,00%	0,00%
SAINT-ETIENNE	26 349	18 157	68,91%	11 089	61,07%	42,09%	4 764	26,24%	18,08%	2 105	11,59%	7,99%	39	0,21%	0,15%
SAVOIE	21 545	9 643	44,76%	8 201	38,05%	38,06%	352	3,65%	1,63%	521	5,40%	2,42%	569	5,90%	2,64%
TOULOUSE	27 569	18 162	65,88%	9 240	50,98%	33,52%	6 657	36,65%	24,15%	521	2,97%	1,89%	1 714	9,44%	6,22%
VILLEURBANNE	39 757	30 741	77,32%	25 158	63,24%	63,28%	3 918	12,75%	9,85%	686	2,23%	1,73%	979	3,16%	2,46%
TOTAL CDN	591 541	423 204	71,54%	272 328	64,35%	48,04%	96 646	22,84%	16,34%	22 231	5,25%	3,76%	36 838	7,31%	5,23%

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

CDN	T	S	S/T	S1	S1/S	S1/T	S2	S2/S	S2/T	S3	S3/S	S3/T	S4	S4/S	S4/T
	tot prods HT	total subv		subv Etat			subv ville			subv dépt			subv région		
CAENVIRE	9 214	7 236	78,53%	3 303	45,65%	35,85%	1 322	18,27%	14,35%	353	4,86%	3,83%	1 714	23,69%	18,60%
LILLE	11 915	6 488	54,45%	2 810	43,31%	23,58%	833	12,84%	6,99%	508	7,85%	4,27%	2 336	36,00%	19,61%
LYON	8 479	4 962	58,52%	4 203	84,70%	49,57%	630	12,70%	7,43%	123	2,48%	1,45%	0	0,00%	0,00%
MONTREUIL	9 890	7 542	76,26%	4 078	54,07%	41,23%	2 352	31,10%	23,78%	1 112	14,74%	11,24%	0	0,00%	0,00%
SARTROUVILLE	5 792	4 024	69,48%	2 829	70,30%	48,84%	289	7,18%	4,99%	609	15,13%	10,51%	0	0,00%	0,00%
STRASBOURG	13 175	9 800	74,38%	2 570	26,22%	19,51%	4 231	43,17%	32,11%	588	6,00%	4,46%	2 351	23,99%	17,84%
TOTAL CDNEJ	68 485	48 062	68,61%	19 793	49,42%	33,85%	9 637	24,11%	16,32%	3 284	6,72%	5,63%	8 401	16,91%	10,45%
ANGERS	6 963	3 796	54,52%	1 665	43,85%	23,91%	0	0,00%	0,00%	760	20,02%	10,91%	1 371	36,12%	19,69%
COLMAR ***	13 123	9 836	74,95%	4 179	42,49%	31,84%	3 495	35,59%	26,63%	56	0,57%	0,43%	2 106	21,41%	16,05%
TOURS	9 546	6 319	66,20%	2 291	36,26%	24,00%	2 167	34,29%	22,70%	98	1,55%	1,03%	1 763	27,90%	18,47%
FORT DE FRANCE	5 705	4 650	81,51%	1 830	39,35%	32,08%	594	12,77%	10,41%	247	5,31%	4,33%	1 979	42,55%	34,69%
LORIENT	13 193	6 942	52,62%	2 809	40,16%	21,29%	2 732	39,35%	20,71%	784	11,29%	5,94%	617	8,69%	4,68%
POITIERS	6 773	5 285	78,03%	2 641	49,97%	38,99%	979	18,52%	14,45%	0	0,00%	0,00%	1 665	31,50%	24,58%
ROUEN	9 714	7 063	72,71%	2 981	42,21%	30,69%	588	6,33%	6,05%	1 330	16,83%	13,69%	2 057	29,12%	21,18%
THONVILLE	9 219	7 874	85,41%	5 147	65,37%	55,83%	1 518	19,29%	16,47%	157	1,99%	1,70%	881	11,19%	9,56%
ORLEANS/CADO	19852	10 093	50,84%	4 681	46,38%	23,58%	2 278	22,57%	11,47%	1 567	15,53%	7,89%	1 567	15,53%	7,89%
PARIS/ATTOUN	6 042	5 580	92,35%	4 929	86,33%	81,58%	490	8,78%	8,11%	0	0,00%	0,00%	0	0,00%	0,00%
TOTAL CDR ET PARTIC	100 136	67 438	67,35%	33 153	49,16%	33,11%	14 844	22,01%	14,82%	4 969	7,41%	4,96%	14 066	20,77%	13,88%
TOTAL ETABLISSEMENTS	750 136	530 694	70,73%	328 274	61,29%	43,36%	121 146	22,83%	16,16%	30 524	5,77%	4,07%	51 046	9,88%	6,44%

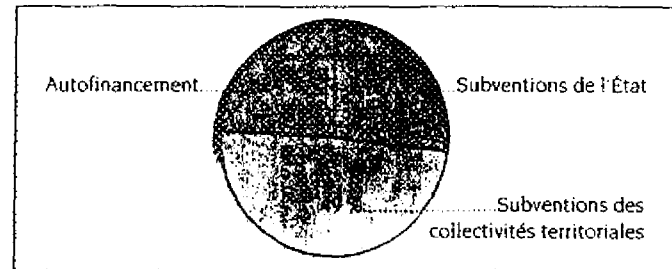
source : Direction du Théâtre et des Spectacles

SCÈNES NATIONALES

61 établissements d'action culturelle sont regroupés sous le label de Scènes nationales. Ce réseau se substitue à celui formé auparavant par les Maisons de la culture, les Centres d'action culturelle et les Centres de développement culturel. Les

scènes nationales ont, pour la plupart, le statut d'association régie par la loi de 1901. Les subventions de fonctionnement versées par le ministère de la Culture s'élèvent à 216 millions de francs en 1996. Elles emploient 1 224 permanents.

RESSOURCES EN 1996 : 858,9 MILLIONS DE FRANCS



D'après les budgets prévisionnels

Source : MC/DTS/DEP

ACTIVITÉ

	Unités					
	1989/90	1990/91	1991/92	1992/93	1993/94	1994/95
Représentations	22 445	23 047	22 898	23 995	24 625	24 249
— Spectacles tout public	3 722	3 710	3 716	3 688	3 820	4 411
— Spectacles pour jeune public	1 324	1 397	1 784	1 545	1 766	1 945
— Cinéma, audiovisuel	17 399	17 940	17 261	18 640	18 912	17 834
— Conférences, colloques	///	///	137	122	127	59
Total des entrées	2 448 439	2 378 983	2 360 555	2 366 689	2 472 514	2 705 552
— Spectacles tout public	1 385 886	1 315 053	1 254 483	1 233 569	1 307 151	1 491 372
— Spectacles pour jeune public	269 458	273 972	377 404	331 373	343 082	392 207
— Cinéma, audiovisuel	793 095	789 958	692 396	778 882	803 225	809 189
— Conférences, colloques	///	///	36 272	22 865	19 056	12 784
Établissements concernés	56	57	56	56	59	59

En 1989/90 et 1990/91 les conférences et colloques sont compris avec les spectacles tout public

Source : MC/DTS/DEP

SCENES NATIONALES

ACTIVITÉ PAR GENRE

1994/95	Unités			
	Représentations	Total des entrées	Entrées payantes	Entrées gratuites
Total	24 249	2 705 552	2 398 133	307 419
Spectacle vivant tout public	4 411	1 491 372	1 278 151	213 221
Musique classique	237	91 011	79 043	11 968
Musique contemporaine	87	26 188	20 749	5 439
Musique traditionnelle	68	25 301	21 576	3 725
Jazz, rock, pop, variétés	502	268 937	238 655	30 282
Théâtre	2 520	643 997	546 999	96 998
Mime, marionnettes, cirque	162	78 553	69 888	8 665
Théâtre lyrique	114	58 185	52 956	5 229
Danse	501	205 545	168 538	37 007
Cabaret, café-théâtre, humour	130	68 313	63 199	5 114
Autres	90	25 342	16 548	8 794
Spectacle vivant pour jeune public	1 945	392 207	365 272	26 935
Musique	126	31 387	29 238	2 149
Théâtre	1 361	253 322	233 732	19 590
Danse	59	15 536	14 570	966
Mime, marionnettes, cirque	289	81 474	77 928	3 546
Autres	110	10 488	9 804	684
Cinéma	17 834	809 189	745 246	63 943
Cinéma-adultes	16 194	658 501	602 224	56 277
Cinéma jeune public	1 640	150 688	143 022	7 666
Conférences, colloques	59	12 784	9 464	3 320

Pour les 59 établissements ayant répondu à l'enquête (non compris les manifestations entièrement gratuites)

Source : M/D/DS/DEP

Scènes nationales :
activité par genre 1994/95

Les scènes nationales

Etablissements	BUDGET		TOTAL SUB.		RECETTES		%BUD	CULTURE % SUB % BUD			VILLES % SUB % BUD			DEPARTEMENT % SUB % BUD			REGION % SUB % BUD		
	T	S	T-S	S/T	S1	S1/S	S1/T	S2	S2/S	S2/T	S3	S3/S	S3/T	S4	S4/S	S4/T			
ALBI	11 834 791	8 102 500	3 532 281	68,8	2 802 500	34,8	24,1	3 600 000	44,4	30,9	1 390 000	17,2	11,8	310 000	3,8	2,7			
ALENCON	7 201 882	5 765 210	1 436 452	80,1	1 515 000	28,3	21,0	3 885 210	67,4	53,9	345 000	6,0	4,8	20 000	0,3	0,3			
ALES	10 183 880	8 140 000	2 023 880	80,1	1 780 000	21,9	17,5	4 730 000	58,1	46,5	1 130 000	13,9	11,1	500 000	6,1	4,9			
AMIENS	24 803 997	19 549 000	5 254 997	78,8	9 589 000	49,1	38,7	7 880 000	40,2	31,7	2 100 000	10,7	8,5	0	0,0	0,0			
ANGOULEME	12 830 000	10 931 800	1 698 400	88,6	3 755 800	34,4	29,7	6 301 000	57,6	49,9	500 000	4,8	4,0	375 000	3,4	3,0			
ANNECY	25 556 182	16 387 300	9 188 882	64,0	5 784 800	35,2	22,6	9 952 500	60,8	38,9	850 000	4,0	2,5	0	0,0	0,0			
AUBUSSON	4 218 105	3 397 820	820 485	80,5	1 460 000	41,2	33,2	180 000	5,3	4,3	857 620	25,2	20,3	980 000	28,3	22,8			
BAR-LE-DUC	3 836 900	3 460 900	376 000	80,2	1 540 000	44,5	40,1	1 280 900	38,4	32,9	200 000	5,8	5,2	480 000	13,3	12,0			
B.H.L.	8 383 200	7 698 610	688 590	91,8	2 436 000	31,7	29,1	4 210 610	54,7	50,2	450 000	5,8	5,4	600 000	7,8	7,2			
BAYONNE	8 751 558	6 013 000	2 738 558	68,7	1 230 000	20,5	14,1	3 283 000	54,6	37,5	750 000	12,6	8,8	750 000	12,5	9,8			
BELFORT	12 480 500	10 488 000	2 012 500	83,9	3 628 000	34,7	29,1	3 660 000	35,0	29,3	3 380 000	32,1	26,9	0	0,0	0,0			
BESANCON	7 185 048	5 523 844	1 641 204	77,1	1 480 000	28,8	20,7	4 043 844	73,2	55,4	0	0,0	0,0	0	0,0	0,0			
BLOIS	9 840 700	7 484 770	2 355 930	76,1	2 954 000	38,5	30,0	3 919 000	52,4	39,8	500 000	6,7	5,1	111 770	1,5	1,1			
BOBIGNY	37 874 544	20 778 832	17 197 712	54,7	10 366 000	49,9	27,3	2 384 000	11,5	6,3	8 024 832	39,6	21,1	0	0,0	0,0			
BOURGES	18 485 200	14 122 000	2 383 200	85,7	6 867 000	48,8	41,8	6 825 000	48,3	41,4	400 000	2,8	2,4	0	0,0	0,0			
CALAIS	6 500 000	7 387 380	1 112 820	86,9	1 814 480	24,8	21,3	2 575 000	34,9	30,3	747 820	10,1	8,8	2 250 000	30,5	26,5			
CAVAILLON	5 122 148	4 500 000	822 148	87,9	1 450 000	32,2	28,3	2 500 000	55,8	48,8	550 000	12,2	10,7	0	0,0	0,0			
CERGY-PONTOISE	15 188 374	11 161 400	4 036 974	73,4	3 498 400	31,3	23,0	6 735 000	60,3	44,3	930 000	6,3	6,1	0	0,0	0,0			
CHAMBERY	21 900 000	15 500 578	6 398 424	70,8	6 142 250	38,8	28,0	6 957 530	44,9	31,8	2 400 798	15,5	11,0	0	0,0	0,0			
CHERBOURG	8 848 800	7 020 000	1 828 800	78,4	1 765 000	25,8	20,1	4 810 000	69,9	54,9	130 000	1,9	1,8	185 000	2,8	2,1			
CRETEIL	25 849 102	21 894 940	4 154 162	83,9	10 878 700	50,1	42,1	5 828 240	28,9	22,5	4 990 000	23,0	19,3	0	0,0	0,0			
DIEPPE	6 548 500	5 368 000	1 180 500	82,0	1 880 000	34,7	28,4	3 040 000	58,7	46,4	198 000	3,7	3,0	270 000	5,0	4,1			
DOUAI	18 010 515	13 580 932	2 429 583	84,8	4 014 800	28,8	25,1	4 018 132	28,8	25,1	1 200 000	8,8	7,5	4 350 000	32,0	27,2			
DUNKERQUE	9 841 898	8 415 880	3 226 038	88,3	1 000 000	15,6	10,4	2 815 680	43,9	29,2	800 000	9,4	6,2	2 000 000	31,2	20,7			
EVREUX	9 181 084	7 222 000	1 939 084	78,8	1 847 000	25,6	20,2	3 780 000	52,1	41,0	785 000	10,6	8,4	850 000	11,8	9,3			
EVRY	10 302 230	8 988 084	1 334 188	87,0	2 880 000	28,7	25,8	5 900 000	65,8	57,3	408 084	4,8	4,0	0	0,0	0,0			
FECAMP	3 875 787	3 118 250	558 517	84,8	1 200 000	38,5	32,6	1 534 050	49,2	41,7	142 200	4,8	3,9	240 000	7,7	6,5			
FOIX	6 100 338	3 983 000	2 117 338	85,3	1 228 000	30,8	20,1	1 528 000	38,3	25,0	678 000	24,5	18,0	255 000	6,4	4,2			
GRENOBLE	34 728 318	27 128 652	7 597 886	78,1	12 131 000	44,7	34,9	7 500 000	27,8	21,8	7 487 652	27,6	21,8	0	0,0	0,0			
LA ROCHELLE	26 481 978	14 979 800	11 502 379	58,9	7 209 800	48,1	27,2	6 855 000	45,8	25,9	540 000	3,8	2,0	375 000	2,5	1,4			
LA ROCHE SUR YON	10 874 000	8 180 000	2 694 000	75,2	1 800 000	18,3	13,9	6 880 000	81,7	61,4	0	0,0	0,0	0	0,0	0,0			
LE CREUSOT	7 817 200	5 942 465	1 874 735	78,0	2 800 000	47,1	38,8	2 742 250	49,1	38,0	200 215	3,4	2,6	200 000	3,4	2,8			
LE HAVRE	32 206 000	27 050 000	5 156 000	84,0	12 037 000	44,5	37,4	11 291 500	41,7	35,1	2 821 500	10,4	8,8	900 000	3,3	2,8			
MACON	8 116 212	6 254 194	1 862 018	77,1	2 285 800	36,5	28,2	3 574 131	57,1	44,0	194 483	3,1	2,4	200 000	3,2	2,5			
MALAKOFF	11 892 380	9 028 880	2 863 700	77,2	2 978 240	33,0	25,5	3 078 240	34,1	26,3	2 978 200	33,0	25,5	0	0,0	0,0			
MARNE LA VALLEE	28 312 557	20 103 439	6 209 118	76,4	6 452 000	32,1	24,5	12 483 144	82,1	47,4	1 188 295	5,8	4,4	0	0,0	0,0			
MARSEILLE	9 888 415	9 120 000	788 415	82,2	2 195 000	24,1	22,2	6 725 000	73,7	68,0	200 000	2,2	2,0	0	0,0	0,0			

subventions ministérielles et locales des scènes nationales :

1995

Les scènes nationales

Établissements	BUDGET		TOTAL SUB.		RECETTES		%BUD	CULTURE			VILLES			DEPARTEMENT			REGION		
	Y	S	T-S	S/Y	S1	S1/S	S1/Y	S2	S2/S	S2/Y	S3	S3/S	S3/Y	S4	S4/S	S4/Y			
MARTIGUES	12 885 000	9 749 000	2 946 000	78,8	2 549 000	28,1	20,1	7 000 000	71,8	55,1	200 000	2,1	1,8	0	0,0	0,0			
MARTINIQUE	12 709 238	9 430 000	3 279 238	74,2	4 580 000	68,6	36,0	0	0,0	0,0	4 750 000	60,4	37,4	100 000	1,1	0,8			
MAUBEUGE	15 071 280	10 826 000	4 245 280	71,8	2 788 000	25,8	18,5	4 138 000	38,2	27,5	1 400 000	12,9	9,3	2 500 000	28,1	18,8			
MELUN SENART	17 593 500	14 120 550	3 472 950	80,3	4 750 000	33,6	27,0	7 983 400	56,5	45,4	1 387 150	9,8	7,9	0	0,0	0,0			
MEYLAN	5 952 600	4 371 000	1 581 800	73,4	1 190 000	27,2	20,0	2 231 000	51,0	37,5	800 000	13,7	10,1	350 000	8,0	5,9			
MONTBELIARD	9 277 149	7 818 860	1 458 289	84,5	3 807 200	48,7	41,0	3 711 680	47,5	40,0	150 000	1,9	1,8	150 000	1,9	1,8			
MULHOUSE	29 075 000	25 880 000	3 195 000	89,0	8 080 000	23,5	20,9	17 300 000	66,8	59,5	1 000 000	3,9	3,4	1 500 000	5,8	5,2			
NANTES	23 888 427	17 937 500	5 928 927	75,2	4 410 000	24,8	18,5	12 970 000	72,3	54,3	437 500	2,4	1,8	120 000	0,7	0,5			
NARBONNE	8 425 750	5 588 350	2 856 400	88,1	1 425 500	25,8	18,9	3 843 850	65,4	43,2	0	0,0	0,0	500 000	6,0	5,9			
NIORT	12 382 500	8 040 049	4 322 451	85,0	2 784 800	34,4	22,4	4 700 249	58,5	38,0	200 000	2,5	1,8	375 000	4,7	3,0			
ORLEANS	20 882 384	16 432 000	4 550 384	78,3	4 578 000	27,9	21,8	10 154 000	61,8	48,4	1 700 000	10,3	8,1	0	0,0	0,0			
PETIT QUEVILLY	4 098 200	3 327 800	770 400	81,2	1 244 800	37,4	30,4	1 233 000	37,1	30,1	350 000	10,5	8,5	500 000	15,0	12,2			
POITIERS	12 958 800	9 258 000	3 700 800	71,4	3 075 000	33,2	23,7	5 758 000	62,2	44,4	50 000	0,5	0,4	375 000	4,1	2,9			
QUIMPER	5 148 155	4 484 000	684 155	89,7	899 000	15,7	13,6	3 815 000	81,0	70,2	150 000	3,4	2,9	0	0,0	0,0			
REIMS	16 835 000	14 583 000	2 252 000	86,6	4 910 400	33,7	28,2	9 522 800	65,3	58,8	0	0,0	0,0	150 000	1,0	0,9			
SAINT-BRIEUC	12 024 100	9 359 200	2 684 900	77,8	3 043 400	32,5	25,3	5 285 200	58,3	43,8	1 050 600	11,2	8,7	0	0,0	0,0			
SAINT-NAZAIRE	7 281 587	6 253 280	1 028 307	85,9	1 030 000	16,5	14,1	4 853 280	79,2	68,0	150 000	2,4	2,1	120 000	1,9	1,8			
SAINT-QUENTIN...	21 420 000	18 142 000	3 278 000	84,7	5 457 000	30,1	25,5	12 100 000	66,7	58,5	585 000	3,2	2,7	0	0,0	0,0			
SARTROUVILLE	21 802 080	11 710 957	10 191 123	83,5	5 291 000	45,2	24,2	5 744 757	48,1	28,2	875 200	5,8	3,1	0	0,0	0,0			
SCEAUX	15 111 540	12 323 200	2 788 340	81,5	4 280 000	34,8	28,2	3 803 200	36,9	28,2	4 280 000	34,8	28,2	0	0,0	0,0			
SETE	9 783 435	6 810 000	2 973 435	89,6	840 000	12,3	8,9	5 380 000	78,7	54,8	110 000	1,8	1,1	500 000	7,3	5,1			
TARBES	14 805 000	4 983 000	9 842 000	33,5	3 593 000	72,4	24,3	340 000	8,9	2,3	700 000	14,1	4,7	330 000	6,8	2,2			
VALENCE	6 188 716	4 705 000	1 483 716	78,0	1 925 000	40,9	31,1	2 570 000	64,6	41,5	120 000	2,6	1,9	80 000	1,8	1,5			
VILLENEUVE D'ASCO	15 530 289	10 597 283	4 933 028	88,2	3 088 513	29,1	19,0	3 735 000	36,2	24,0	1 000 000	9,4	6,4	2 773 750	26,2	17,9			
Total / Moyenne	847 893 829	638 173 497	208 920 122	78,3	223 490 583	38,0	28,4	316 860 117	48,7	37,4	71 317 207	11,2	8,4	28 698 626	4,2	3,1			

subventions ministérielles et locales des scènes nationales : 1995

FINANCEMENT DES SCENES NATIONALES

ANNEE 1997

	BUDGET GLOBAL	TOTAL SUB.	% BUD	CULTURE	% SUB	% BUD	VILLES	% SUB	% BUD	DEPARTEMENT	% SUB	% BUD	REGION	% SUB	% BUD
	T	S	S/T	S1	S1/S	S1/T	S2	S2/S	S2/T	S3	S3/S	S3/T	S4	S4/S	S4/T
ALBI	10 623 836	7 864 600	74,0%	2 918 000	37,1%	27,5%	3 529 000	44,8%	33,2%	980 000	12,5%	9,2%	295 000	4%	3%
ALENCON	6 108 791	5 053 878	82,7%	1 335 000	26,4%	21,9%	3 384 378	67,0%	55,4%	260 000	5,1%	4,3%	44 500	0,9%	0,7%
ALES	10 474 945	8 511 000	81,3%	1 818 000	21,4%	17,4%	4 700 000	55,2%	44,9%	1 300 000	15,3%	12,4%	500 000	5,9%	4,8%
AMIENS	23 422 235	19 169 000	81,8%	9 069 000	47,3%	38,7%	8 000 000	41,7%	34,2%	2 100 000	11,0%	9,0%	0	0,0%	0,0%
ANGOULEME	12 287 000	10 743 000	87,4%	3 782 600	35,2%	30,8%	6 360 000	59,2%	51,8%	500 000	4,7%	4,1%	375 000	3,5%	3,1%
ANNECY	25 985 745	19 190 917	73,9%	6 156 800	32,1%	23,7%	11 344 477	59,1%	43,7%	1 001 000	5,2%	3,9%	262 940	1,4%	1,0%
AUBUSSON	4 346 920	3 867 620	89,0%	1 574 000	40,7%	36,2%	1 95 000	5,0%	4,5%	882 620	22,8%	20,3%	1 000 000	25,9%	23,0%
BAR-LE-DUC	4 007 600	3 480 000	86,8%	1 440 000	41,4%	35,9%	1 040 000	29,9%	28,0%	400 000	11,5%	10,0%	540 000	15,5%	13,5%
BAYONNE	11 986 321	6 674 400	55,7%	1 378 770	20,7%	11,5%	3 565 630	53,4%	29,7%	770 000	11,5%	6,4%	800 000	12,0%	6,7%
BELFORT	14 008 169	12 099 500	86,4%	4 163 000	34,6%	29,9%	4 091 500	33,6%	29,2%	3 660 000	30,2%	28,1%	70 000	0,6%	0,5%
BESANCON	5 830 100	5 280 500	90,6%	1 370 000	25,9%	23,5%	3 900 000	73,9%	68,9%	0	0,0%	0,0%	0	0,0%	0,0%
BLOIS	9 233 900	7 161 000	77,6%	2 812 000	39,3%	30,5%	3 919 000	54,7%	42,4%	350 000	4,9%	3,8%	80 000	1,1%	0,9%
BOBIGNY	44 081 004	30 476 000	69,1%	10 868 000	35,0%	24,2%	2 410 968	7,9%	5,5%	17 397 032	57,1%	39,5%	0	0,0%	0,0%
BOURGES	16 550 000	15 562 000	93,9%	7 297 000	46,9%	39,3%	7 315 000	47,0%	39,4%	750 000	4,8%	4,0%	0	0,0%	0,0%
CALAIS	9 590 796	8 399 055	87,6%	1 823 230	21,7%	19,0%	2 615 000	31,1%	27,3%	945 825	11,3%	9,9%	2 820 000	33,6%	28,4%
CAVAILLON	5 425 425	4 952 236	91,3%	1 600 000	32,3%	29,5%	2 650 000	51,5%	47,0%	670 000	13,5%	12,3%	0	0,0%	0,0%
CERGY-PONTOISE	15 327 777	10 725 400	70,0%	3 975 400	37,1%	25,9%	5 850 000	54,5%	39,2%	900 000	8,4%	5,9%	0	0,0%	0,0%
CHALONS EN CHAMPAGNE	8 790 130	7 815 000	88,9%	1 280 000	16,4%	14,6%	6 125 000	78,4%	69,7%	200 000	2,6%	2,3%	80 000	1,0%	0,9%
CHAMBERY	23 979 000	16 588 241	69,2%	6 285 000	37,9%	26,2%	7 587 663	45,7%	31,6%	2 715 578	16,4%	11,3%	0	0,0%	0,0%
CHERBOURG	8 784 300	5 710 000	65,0%	1 840 000	32,2%	20,8%	3 550 000	62,2%	40,4%	180 000	3,2%	2,0%	120 000	2,1%	1,4%
CRETEIL	26 298 079	22 336 250	85,0%	11 355 000	50,8%	43,2%	5 926 250	28,5%	22,5%	4 990 000	22,3%	19,0%	0	0,0%	0,0%
DIEPPE	6 080 473	5 068 489	83,4%	1 830 000	36,1%	30,1%	2 483 120	49,0%	40,8%	196 000	3,9%	3,2%	320 000	6,3%	5,3%
DOUAI	17 500 000	13 590 367	77,7%	3 921 800	28,9%	22,4%	4 156 137	30,8%	23,7%	1 150 000	8,5%	6,6%	4 123 000	30,3%	23,6%
DUNKERQUE	10 532 200	8 915 200	84,6%	1 234 000	13,8%	11,7%	3 285 000	36,8%	31,2%	700 000	7,9%	6,6%	2 700 000	30,3%	25,6%
EVREUX	11 852 174	10 181 667	85,9%	1 925 667	18,9%	16,2%	5 072 000	49,8%	42,8%	2 232 000	21,9%	18,8%	850 000	8,3%	7,2%
EVRY	11 574 532	8 952 977	77,4%	2 680 000	29,9%	23,2%	5 900 000	65,9%	51,0%	372 977	4,2%	3,2%	0	0,0%	0,0%
FECAMP	4 534 860	4 267 100	94,1%	1 320 000	30,9%	29,1%	2 433 200	57,0%	53,7%	132 200	3,1%	2,9%	240 000	5,6%	5,3%
FOIX	6 357 500	5 152 500	81,0%	1 576 000	30,6%	24,8%	1 706 000	33,1%	28,8%	1 270 000	24,6%	20,0%	297 500	5,8%	4,7%
FORBACH	7 160 000	6 405 000	89,5%	2 400 000	37,5%	33,5%	2 745 000	42,9%	38,3%	600 000	9,4%	8,4%	600 000	9,4%	8,4%
GRENOBLE	34 045 000	27 126 652	78,7%	12 131 000	44,7%	35,6%	7 252 347	26,7%	21,3%	7 250 000	26,7%	21,3%	0	0,0%	0,0%
GUADELOUPE	11 097 765	9 450 000	85,2%	4 200 000	44,4%	37,8%	0	0,0%	0,0%	4 000 000	42,3%	36,0%	1 000 000	10,8%	9,0%
LA ROCHELLE	28 968 700	15 534 600	53,6%	7 209 600	46,4%	24,9%	7 100 000	45,7%	24,5%	850 000	5,5%	2,9%	375 000	2,4%	1,3%
LA ROCHE SUR YON	11 211 369	8 172 052	72,9%	2 000 000	24,5%	17,8%	6 172 052	75,5%	65,1%	0	0,0%	0,0%	0	0,0%	0,0%
LE CREUSOT	8 863 000	8 910 495	78,0%	3 250 000	47,0%	36,7%	2 970 280	43,0%	33,5%	200 215	2,9%	2,3%	430 000	6,2%	4,9%
LE HAVRE	33 309 000	25 992 000	78,0%	11 583 000	44,8%	34,8%	10 390 000	40,0%	31,2%	3 139 000	12,1%	9,4%	880 000	3,4%	2,6%
MACON	8 141 318	6 806 453	83,6%	2 594 000	38,1%	31,9%	3 675 000	54,0%	45,1%	194 463	2,9%	2,4%	220 000	3,2%	2,7%

source : Direction du théâtre et des Spectacles, Bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant

subventions ministérielles et locales des scènes nationales : prévisions 1997

	BUDGET GLOBAL			TOTAL SUB.			CULTURE			VILLES			DEPARTEMENT			REGION		
	T	S	S/T	S1	S1/S	S1/T	S2	S2/S	S2/T	S3	S3/S	S3/T	S4	S4/S	S4/T			
MALAKOFF	10 925 446	8 315 551	76,1%	3 032 500	36,5%	27,8%	2 092 056	25,2%	19,1%	2 976 200	35,8%	27,2%	0	0,0%	0,0%			
MARNE LA VALLEE	25 171 324	20 398 651	81,0%	6 692 000	32,8%	26,8%	11 506 445	58,4%	45,7%	1 274 830	6,2%	5,1%	0	0,0%	0,0%			
MARSEILLE	10 274 978	9 900 000	98,4%	2 600 000	26,3%	25,3%	7 000 000	70,7%	68,1%	200 000	2,0%	1,9%	0	0,0%	0,0%			
MARTIGUES	12 825 000	10 150 000	79,1%	2 850 000	28,1%	22,2%	7 000 000	69,0%	54,6%	300 000	3,0%	2,3%	0	0,0%	0,0%			
MARTINIQUE	12 091 600	9 650 000	79,8%	4 700 000	48,7%	38,9%	0	0,0%	0,0%	4 950 000	51,3%	40,9%						
MAUBEUGE	17 536 978	14 234 202	81,2%	3 416 258	24,0%	19,5%	5 349 863	37,8%	30,5%	1 371 205	9,8%	7,8%	2 644 466	18,6%	15,1%			
MELUN SENART	16 913 400	14 440 328	85,4%	5 099 000	35,3%	30,1%	8 009 350	55,5%	47,4%	1 292 178	8,9%	7,6%	0	0,0%	0,0%			
MEYLAN	7 072 100	4 449 000	62,9%	1 250 000	28,1%	17,7%	2 181 000	49,0%	30,8%	600 000	13,5%	8,5%	350 000	7,9%	4,9%			
MONTBELIARD	10 230 617	8 238 226	80,5%	3 563 500	43,3%	34,8%	3 752 781	45,6%	36,7%	156 000	1,6%	1,6%	300 000	3,6%	2,9%			
MULHOUSE	29 657 000	27 218 000	91,8%	7 100 000	28,1%	23,9%	17 218 000	63,3%	58,1%	1 000 000	3,7%	3,4%	1 500 000	5,6%	5,1%			
NANTES	24 481 068	18 250 000	74,6%	4 350 000	23,8%	17,8%	13 210 000	72,4%	54,0%	400 000	2,2%	1,6%	200 000	1,1%	0,8%			
NARBONNE	9 880 000	7 519 640	76,1%	1 999 500	26,8%	20,2%	4 711 596	62,7%	47,7%	0	0,0%	0,0%	650 000	8,6%	6,6%			
NIORT	12 726 300	9 198 300	72,3%	2 764 800	30,1%	21,7%	5 566 500	80,5%	43,7%	300 000	3,3%	2,4%	475 000	5,2%	3,7%			
ORLEANS	22 426 000	18 695 250	83,4%	4 978 000	26,6%	22,2%	12 017 250	64,3%	53,6%	1 700 000	9,1%	7,6%	0	0,0%	0,0%			
PETIT QUEVILLY																		
POITIERS	13 248 135	9 260 000	69,9%	2 740 000	29,8%	20,7%	6 090 000	65,8%	48,0%	55 000	0,6%	0,4%	375 000	4,0%	2,8%			
QUIMPER	7 281 142	6 659 600	91,5%	1 700 000	25,5%	23,3%	4 690 000	70,4%	64,4%	80 000	1,2%	1,1%	0	0,0%	0,0%			
REIMS	18 522 000	15 092 400	81,5%	5 450 400	36,1%	29,4%	9 642 000	63,8%	52,1%	0	0,0%	0,0%	0	0,0%	0,0%			
SAINT-BRIEUC	11 843 600	9 721 400	82,1%	3 041 400	31,3%	25,7%	5 580 000	57,4%	47,1%	1 100 000	11,3%	9,3%	0	0,0%	0,0%			
SAINT-NAZAIRE	8 610 486	6 290 947	73,1%	1 200 000	18,1%	13,8%	5 090 947	80,9%	50,1%	0	0,0%	0,0%	0	0,0%	0,0%			
SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES	21 956 663	18 160 183	82,7%	5 450 000	30,0%	24,8%	12 100 000	68,8%	55,1%	610 183	3,4%	2,8%	0	0,0%	0,0%			
SARTROUVILLE	21 562 632	11 974 750	55,5%	5 375 240	44,9%	24,9%	5 859 652	48,9%	27,2%	640 000	5,3%	3,0%	0	0,0%	0,0%			
SCEAUX	15 376 803	13 842 898	90,0%	4 350 000	31,4%	28,3%	5 134 898	37,1%	33,4%	4 358 000	31,5%	28,3%	0	0,0%	0,0%			
SETE	10 043 923	8 140 000	81,0%	1 340 000	16,5%	13,3%	6 060 000	74,4%	60,3%	140 000	1,7%	1,4%	500 000	6,1%	5,0%			
TARBES	18 935 700	11 960 200	63,2%	5 760 500	48,2%	30,4%	1 019 200	8,5%	5,4%	1 050 000	8,9%	5,6%	400 000	3,3%	2,1%			
VALENCE	6 129 566	4 703 000	76,7%	1 725 000	36,7%	28,1%	2 068 000	44,0%	33,7%	150 000	3,2%	2,4%	400 000	8,5%	6,5%			
VILLENEUVE D'ASCQ	14 878 689	12 039 880	80,9%	3 172 000	26,3%	21,3%	3 787 000	31,5%	26,5%	950 000	7,9%	6,4%	2 800 000	23,3%	18,8%			
TOTAL + MOYENNE	909 361 314	702 687 667	78,0%	239 618 366	34,1%	26,6%	330 036 340	47,6%	36,6%	88 882 606	12,7%	9,9%	29 617 406	4,2%	3,3%			

subventions ministérielles et locales des scènes nationales : prévisions 1997

STRUCTURE DU BUDGET DES SCENES NATIONALES

ANNEE 1997

	BUDGET GLOBAL	PRODUITS ARTISTIQUES	% BUD	CHARGES ARTISTIQUES	% BUD	MASSE SALARIALE	% BUD	FONCTIONNEMENT	% BUD
	T	S1	S1/T	S2	S2/T	S3	S3/T	S4	S4/T
ALBI	10 623 836	3 949 021	37,2%	5 856 132	55,1%	3 570 580	33,6%	1 087 231	10,2%
ALENCON	6 058 791	937 990	15,5%	2 631 410	43,4%	2 195 956	38,2%	991 109	16,4%
ALES	10 475 439	1 694 083	16,2%	4 807 600	45,8%	3 601 470	34,4%	1 595 875	15,2%
AMIENS	23 422 235	4 210 000	18,0%	9 279 959	39,6%	9 755 100	41,8%	3 430 300	14,6%
ANGOULEME	11 607 000	1 084 000	9,3%	2 797 000	24,1%	5 132 000	44,2%	1 678 000	14,5%
ANNECY	25 985 745	7 619 356	29,3%	12 474 929	48,0%	8 522 813	32,8%	4 032 958	15,5%
AUBUSSON	4 346 920	409 300	9,4%	2 434 120	56,0%	1 500 000	34,5%	412 800	9,5%
BAR-LE-DUC	4 007 600	353 000	8,8%	1 309 500	32,7%	1 434 000	35,8%	1 108 700	27,7%
BAYONNE	11 986 321	5 358 550	44,7%	7 198 741	60,1%	3 327 280	27,8%	888 800	7,4%
BELFORT	14 008 169	1 825 000	13,0%	6 110 000	43,6%	5 362 249	38,3%	1 835 920	13,1%
BESANCON	5 830 100	650 000	11,1%	2 200 100	37,7%	2 700 000	46,3%	800 000	13,7%
BLOIS	9 233 900	1 504 542	16,3%	4 427 000	47,8%	2 808 500	30,4%	1 883 400	20,4%
BOBIGNY	43 695 000	13 114 000	30,0%	23 885 000	54,6%	13 400 300	30,7%	4 805 000	11,0%
BOURGES	18 550 000	4 155 050	22,4%	7 612 000	41,0%	8 330 800	44,9%	2 393 200	12,9%
CALAIS									
CAVAILLON	5 425 425	560 000	10,3%	2 590 000	47,7%	1 771 955	32,7%	978 400	18,0%
CERGY-PONTOISE	15 327 777	3 497 955	22,8%	6 492 480	42,4%	5 883 957	37,1%	3 151 340	20,6%
CHALONS EN CHAMPAGNE	8 790 130	552 398	6,3%	1 877 350	21,4%	2 733 342	31,1%	3 065 067	34,9%
CHAMBERY	23 979 000	7 832 058	33,1%	11 785 000	49,1%	8 420 000	35,1%	2 744 000	11,4%
CHERBOURG	8 784 300	2 286 600	25,8%	4 078 300	46,4%	2 965 000	33,8%	1 573 000	17,9%
CRETEIL	26 286 336	4 183 424	15,9%	14 620 306	55,6%	6 694 000	25,5%	4 445 030	16,9%
DIEPPE	6 080 473	1 036 000	17,0%	2 745 000	45,1%	2 422 000	39,8%	710 000	11,7%
DOUAI	17 500 000	3 821 587	21,8%	8 441 000	48,2%	3 571 342	20,4%	4 904 838	28,0%
DUNKERQUE	10 526 265	2 236 725	21,2%	4 432 905	42,1%	3 971 255	37,7%	1 806 618	17,2%
EVREUX	11 852 173	2 798 735	23,6%	6 430 862	54,3%	3 866 264	32,6%	1 382 291	11,7%
EVRY	11 574 532	1 150 000	9,9%	2 710 000	23,4%	4 361 000	37,7%	3 816 000	33,0%
FECAMP	4 534 860	270 620	6,0%	1 678 160	37,0%	1 874 000	41,3%	968 000	21,3%
FOIX	6 010 300	1 330 000	22,1%	1 985 000	33,0%	2 281 600	38,0%	1 512 700	25,2%
FORBACH	7 160 000	755 000	10,5%	4 145 000	57,9%	1 781 000	24,8%	898 000	12,6%
GRENOBLE	33 515 000	3 530 000	10,5%	9 265 000	27,6%	18 180 000	48,2%	7 275 000	21,7%
GUADELOUPE	12 389 279	1 123 840	9,1%	5 394 098	43,5%	3 351 248	27,0%	2 953 933	23,8%

source : Direction du théâtre et des Spectacles, Bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant

structure du budget des scènes nationales :
prévisions 1997

structure du budget des scènes nationales :
prévisions 1997

	BUDGET GLOBAL	PRODUITS ARTISTIQUES	% BUD	CHARGES ARTISTIQUES	% BUD	MASSÉ SALARIALE	% BUD	FONCTIONNEMENT	% BUD
	T	S1	S1/T	S2	S2/T	S3	S3/T	S4	S4/T
LA ROCHELLE	28 968 700	12 506 000	43,2%	16 671 700	57,6%	8 410 000	29,0%	3 427 000	11,8%
LA ROCHE SUR YON	11 541 369	2 984 211	25,9%	4 718 124	40,9%	2 884 315	25,0%	3 568 930	30,9%
LE CREUSOT	8 863 000	2 802 400	31,6%	3 128 000	35,3%	3 498 000	39,4%	1 911 000	21,6%
LE HAVRE	33 309 000	6 507 000	19,5%	15 061 000	45,2%	13 428 000	40,3%	4 710 000	14,1%
MACON	8 141 318	1 616 434	19,8%	2 800 908	31,9%	3 424 030	42,1%	1 688 880	20,7%
MALAKOFF	10 925 446	1 655 005	15,1%	3 962 117	36,3%	4 021 215	36,8%	1 458 930	13,4%
MARNE LA VALLEE	25 171 324	4 778 326	19,0%	10 879 876	43,2%	9 327 448	37,1%	3 344 000	13,3%
MARSEILLE	9 413 330	321 547	3,4%	3 764 630	40,0%	3 883 500	41,3%	1 207 200	12,8%
MARTIGUES	12 825 000	2 900 000	22,6%	6 700 000	52,2%	4 415 000	34,4%	1 620 000	12,8%
MARTINIQUE	12 091 600	2 885 000	23,9%	4 235 974	35,0%	5 590 030	46,2%	1 835 596	15,2%
MAUBEUGE	17 536 275	1 790 000	10,2%	6 170 000	35,2%	4 453 000	25,4%	5 717 661	32,6%
MELUN SENART	16 913 400	2 650 000	15,7%	7 235 700	42,8%	5 620 700	33,2%	3 577 000	21,1%
MEYLAN	7 072 100	2 658 700	37,6%	3 955 900	55,9%	2 083 800	29,5%	892 400	12,6%
MONTBELIARD	10 230 817	701 596	6,9%	5 633 697	55,1%	3 472 482	33,9%	403 051	3,9%
MULHOUSE	29 657 000	2 396 000	8,1%	11 095 000	37,4%	10 165 000	34,3%	7 957 000	26,8%
NANTES	24 583 101	8 523 478	34,7%	15 572 449	63,4%	6 380 952	26,0%	2 227 200	9,1%
NARBONNE	9 880 000	3 030 000	30,7%	5 514 500	55,8%	2 640 500	26,7%	1 440 000	14,6%
NIORT	12 726 300	3 300 000	25,9%	5 530 000	43,5%	5 320 000	41,6%	1 686 300	13,1%
ORLEANS	22 426 000	2 500 000	11,1%	5 350 000	23,9%	9 921 000	44,2%	5 525 000	24,8%
PETIT QUEVILLY									
POITIERS	13 182 807	3 040 263	23,1%	4 867 500	36,9%	6 338 677	48,1%	1 556 630	11,8%
QUIMPER	7 281 142	723 815	9,9%	3 527 770	48,5%	2 557 831	35,1%	1 062 040	14,6%
REIMS									
SAINT-BRIEUC	11 843 600	1 678 700	14,2%	4 665 000	39,4%	5 141 100	43,4%	1 749 000	14,8%
SAINT-NAZAIRE	8 610 486	2 268 541	26,3%	3 941 193	45,8%	3 113 743	36,2%	1 350 550	15,7%
SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES	21 956 663	3 000 000	13,7%	9 600 000	43,7%	8 050 000	36,7%	4 060 000	18,5%
SARTROUVILLE	21 562 632	6 989 282	32,3%	8 107 194	37,6%	8 885 815	41,2%	4 149 623	19,2%
SCEAUX	15 376 803	2 100 000	13,7%	6 951 803	45,2%	5 480 000	35,7%	2 740 000	17,8%
SETE	10 043 923	1 794 983	17,9%	5 840 986	58,2%	3 161 035	31,5%	1 083 040	10,8%
TARBES	18 935 700	8 570 800	45,3%	9 878 900	52,2%	5 375 000	28,4%	2 281 800	11,9%
VALENCE	6 129 566	2 554 650	41,7%	2 851 900	46,5%	2 482 200	40,5%	750 720	12,2%
VILLENEUVE D'ASCQ	14 349 400	3 087 702	21,5%	6 357 320	44,3%	5 425 707	37,8%	2 223 693	15,5%
TOTAL + MOYENNE	871 094 708	186 203 247	21,4%	385 839 093	44,3%	308 507 091	35,4%	146 256 652	16,8%

source : Direction du théâtre et des Spectacles, Bureau des établissements de création théâtrale et de diffusion du spectacle vivant

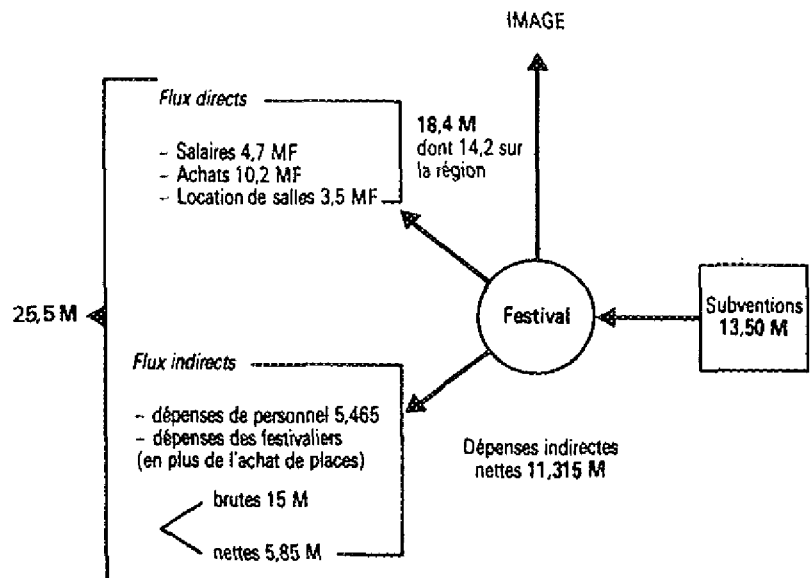
la structure budgétaire des scènes nationales pour 1994

(en %)

État		Collectivités territoriales		Auto-financement	Total
Ministère de la Culture	26,67	Ville	36,03	21,90	
Autres	0,53	Département	9,90		
		Région	3,71		
		Autres	1,26		
Total État	27,20	Total Coll. terr.	50,90	21,90	100

source : "Institutions et vie culturelles", Les Notices, documentation française, 1996, p.90

les flux économiques du Festival d'Avignon



source : Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, Economie des politiques culturelles, PUF (Economie), 1994, p.145

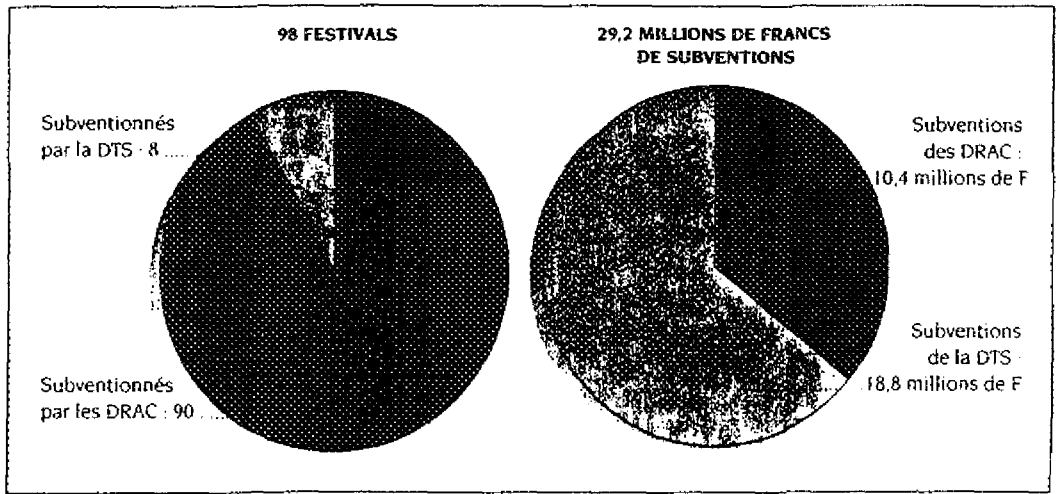
COMPAGNIES DRAMATIQUES INDÉPENDANTES

	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995
Compagnies subventionnées (unités)	444	437	392	402	433	419	398	420	406	407	412
Subventions (millions de francs)	134,3	123,6	119,8	132,6	134,4	151,0	151,5	r 154,9	r 152,6	r 156,5	153,5

Subventions de fonctionnement (compagnies conventionnées et aides annuelles) Source : MC/DTS/DEP

Environ 1 200 compagnies sont réparties sur l'ensemble du territoire, avec une forte concentration en Ile-de-France, Rhône-Alpes et Provence - Alpes - Côte d'Azur. En 1995, plus de 600 compagnies ont été subventionnées par le ministère de la Culture (Direction du théâtre et des spectacles et Directions régionales des affaires culturelles) dont 412 pour leur fonctionnement et 192 au titre de l'aide au projet. Par ailleurs 75 théâtres ont reçu 60 millions de francs au titre de l'aide au lieu et 15 théâtres missionnés ont été subventionnés (9,8 millions de francs).

FESTIVALS DE THÉÂTRE EN 1995



Festivals subventionnés par le ministère de la Culture Source : MC/DTS/DEP

source : Statistiques de la Culture : chiffres clés édition 1996, La Documentation française, 1997, p. 100

festivals subventionnés par le ministère de la Culture en 1996

ville	festival	subv. 1996 ¹	crédits	région
1. Avignon	Festival d'Avignon	11 120 000	DTS	P.A.C.A.
2. Paris et région parisienne	Festival d'Automne de Paris	6 687 500	DTS	Ile-de-France
3. Limoges et sa région	Festival International des Francophonies en Limousin	1 083 250	DTS	Limousin
4. Paris	Festival Paris Quartier d'été	1 050 000	DTS	Ile-de-France
5. Dijon	Théâtre en mai	980 000	DRAC	Bourgogne
6. Chalon-sur-Saône	Chalon dans la rue	800 000	DRAC	Bourgogne
7. Grenoble	Festival de Théâtre Européen	583 360	DRAC	Rhône-Alpes
8. Nantes	Trafics	510 000	DRAC	Pays de la Loire
9. Montpellier	Printemps des Comédiens	470 000	DRAC	Languedoc-Roussillon
10. Bordeaux	SIGMA (dernière édition)	450 000	DRAC	Aquitaine
11. Pau	Festival de Pau	400 000	DTS-DRAC	Aquitaine
12. Lapleau	Festival de la Luzège	270 000	DRAC	Limousin
13. Pierrefonds	Atelier du possible Jardin	250 000	DRAC	Picardie
14. St-Jean-d'Angely	Festival de Saint-Jean-d'Angely	230 000	DRAC	Poitou-Charentes
15. Charleville Mézières	Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes	220 000	DTS	Champagne-Ardennes
16. Sotteville-Les-Rouen	Viva-Cité	220 000	DRAC	Haute-Normandie
17. Ambert	La Planète des Contes	200 000	DRAC	Auvergne
18. Alès	Festival du jeune Théâtre d'Alès	200 000	DRAC	Languedoc-Roussillon
19. Angers	Festival d'Anjou	200 000	DRAC	Pays de la Loire
20. Bussang	Théâtre du Peuple de Bussang	200 000	DRAC	Lorraine
21. Pont-à-Mousson	Festival Mousson d'été	200 000	DRAC	Lorraine
22. Pontarlier	Festival des Nuits de Joux	200 000	DRAC	Franche Comté
23. Ramatuelle	Festival de Ramatuelle	188 000	DTS-DRAC	P.A.C.A.
24. Villejuif	Rencontres Charles Dullin	170 000	DRAC	Ile-de-France
25.	Passages	150 000	DRAC	Lorraine
26. Bordeaux	Festival du Conte de St-Michel	150 000	DRAC	Aquitaine
27. Conflans-St-Honorine	Festival de Conflans-St-Honorine	150 000	DRAC	Ile-de-France
28. La Bourboule	Festival Enfance de l'Art	150 000	DRAC	Auvergne
29. Paris	Rencontres à la Cartoucherie	150 000	DRAC	Ile-de-France
30. Sarreguemines	Perspectives/Saarbruck	150 000	DRAC	Lorraine
31. Vaour	L'Eté de Vaour	150 000	DRAC	Midi-Pyrénées
32.	Festival du Val d'Oise	150 000	DRAC	Ile-de-France
33. Bellac	Festival de Bellac	143 000	DRAC	Limousin
34. Moirans	Idécklic	130 000	DRAC	Franche Comté
35. Sarlat	Festival des Jeux de Sarlat	130 000	DRAC	Aquitaine
36. Bayonne	Festival Ibérique et Latino-Américain	110 000	DRAC	Aquitaine
37. Périgueux	Festival Mimos	110 000	DRAC	Aquitaine
38. Blaye	Chantiers de Blaye	100 000	DRAC	Aquitaine
39. Capbreton	Festival de Capbreton	100 000	DRAC	Aquitaine
40. Dijon	Athéneum Nouvelles scènes	100 000	DRAC	Bourgogne
41. Paris	Francophonies	100 000	DRAC	Ile-de-France
42. Siran	Festival du Minervoïis	100 000	DRAC	Languedoc-Roussillon
43. Thuir	Arts-Fantaisies	100 000	DRAC	Languedoc-Roussillon
44. Toulouse	Marionnettissimo	100 000	DRAC	Midi-Pyrénées
45. Oisel	Hivernales du théâtre	90 000	DRAC	Basse-Normandie
46. Rennes	Les Tombées de la nuit	90 000	DRAC	Bretagne
47. Gavarnie	Chantier Théâtre	80 000	DRAC	Midi-Pyrénées
48. Lyon	Semaine des Auteurs	80 000	DRAC	Rhône-Alpes
49. Annonay	Festival de la Manche	60 000	DRAC	Rhône-Alpes
50. Château-Thierry	Ville de Château-Thierry	60 000	DRAC	Picardie
51. Lyon	Court-Circuit	60 000	DRAC	Rhône-Alpes
52. Tergnier	Festival de Clowns	60 000	DRAC	Picardie
53. Tourmon	Théâtre à découvert	60 000	DRAC	Rhône-Alpes
54. Coye-La-Forêt	Festival de Coye	50 000	DRAC	Picardie
55. Dives s/Mer	Festival de la Marionnette	50 000	DRAC	Basse-Normandie
56. Marseille	Festival des Iles de Marseille	50 000	DRAC	P.A.C.A.
57. Mirepoix	Festival International de la Marionnette	50 000	DRAC	Midi-Pyrénées
58. Nestier	L'Eté à Nestier	50 000	DRAC	Midi-Pyrénées

¹. en francs

Sources. Chiffres de la population : INSEE (RGF 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des activités théâtrales et des spectacles.

festivals subventionnés par le ministère de la Culture en 1996

ville	festival	subv. 1996 ¹	crédits	région
59. Noisy-le-sec	Rencontres d'ici et d'ailleurs	50 000	DRAC	Ile-de-France
60. Saint-Louis	Théâtre	50 000	DRAC	Alsace
61. Valréas	Comité des Nuits et du salon de l'Enclave des papes	50 000	DRAC	P.A.C.A.
62. Villeneuve-Les-Maguelone	Festival de Clowns	50 000	DRAC	Languedoc-Roussillon
63. Fos-S/Mer	Festival de la Marionnette	40 000	DRAC	P.A.C.A.
64. Hede	Théâtre de l'Echo	40 000	DRAC	Bretagne
65. Montauban	Festival de Carambole	40 000	DRAC	Midi-Pyrénées
66. Noirmoutier	Rencontres Théâtrales de Noirmoutier	40 000	DRAC	Pays de la Loire
67. Saint-Gervais	Humour Mont-Blanc	40 000	DRAC	Rhône-Alpes
68. Soissons	CAC La Marelle	40 000	DRAC	Picardie
69. Beauquesnes	Comiques Agricoles	35 000	DRAC	Picardie
70. Nogent le Rotrou	Autres Scènes	35 000	DRAC	Centre
71. Hendaye	Mai du Théâtre d'Hendaye	30 000	DRAC	Aquitaine
72. Saint-Rambert	Le Public fait sa scène	30 000	DRAC	Rhône-Alpes
73. Meung/Loire	Falsaff	25 000	DRAC	Centre
74. Toulouse	Festival International du théâtre d'Enants	25 000	DRAC	Midi-Pyrénées
75. Lyon	Festival de la Vieille ville	24 611	DRAC	Rhône-Alpes
76. La Flèche	Les Affranchis	20 000	DRAC	Pays de la Loire

Récapitulatif par région

région	population	subv. 1996 ¹	subv./hab. ²	a ³ popul.	b subv.	A cumul pop.	B cumul subv.
Corse	250 400	0	0	0,00442	0	0,00442	0
Nord-Pas-de-Calais	3 965 100	0	0	0,07003	0	0,07446	0
Centre	2 371 000	60 000	0,025	0,04188	0,00194	0,11634	0,00194
Alsace	1 624 000	50 000	0,031	0,02868	0,00161	0,14502	0,00355
Bretagne	2 795 600	130 000	0,047	0,04938	0,00420	0,19440	0,00775
Basse-Normandie	1 391 300	140 000	0,101	0,02457	0,00452	0,21898	0,01227
Haute-Normandie	1 737 200	220 000	0,127	0,03088	0,00710	0,24966	0,01937
Poitou-Charentes	1 595 100	230 000	0,144	0,02817	0,00743	0,27784	0,02680
Champagne-Ardennes	1 347 900	220 000	0,163	0,02381	0,00710	0,30164	0,03390
Rhône-Alpes	5 350 800	937 971	0,175	0,09451	0,03028	0,39616	0,06419
Midi-Pyrénées	2 430 700	495 000	0,204	0,04283	0,01598	0,43909	0,08017
Pays de la Loire	3 059 200	790 000	0,258	0,05403	0,02551	0,49312	0,10568
Auvergne	1 321 200	350 000	0,265	0,02333	0,01130	0,51646	0,11698
Picardie	1 810 700	495 000	0,273	0,03198	0,01598	0,54844	0,13296
Franche Comté	1 097 400	330 000	0,301	0,01939	0,01065	0,56783	0,14361
Lorraine	2 305 700	700 000	0,304	0,04073	0,02260	0,60855	0,16621
Languedoc-Roussillon	2 114 900	920 000	0,435	0,03736	0,02970	0,64591	0,19592
Aquitaine	2 795 830	1 580 000	0,565	0,04938	0,05101	0,69529	0,24893
Ile-de-France	10 660 600	8 507 500	0,798	0,18830	0,27469	0,88359	0,52162
Bourgogne	1 609 700	1 880 000	1,168	0,02843	0,06070	0,91202	0,58232
Limousin	722 800	1 496 250	2,070	0,01277	0,04831	0,92479	0,63063
P.A.C.A.	4 257 900	11 440 000	2,687	0,07521	0,36937	1	1
FRANCE	56 615 100	30 971 721	0,547				
						indice de concentration	0,5887

¹. en francs

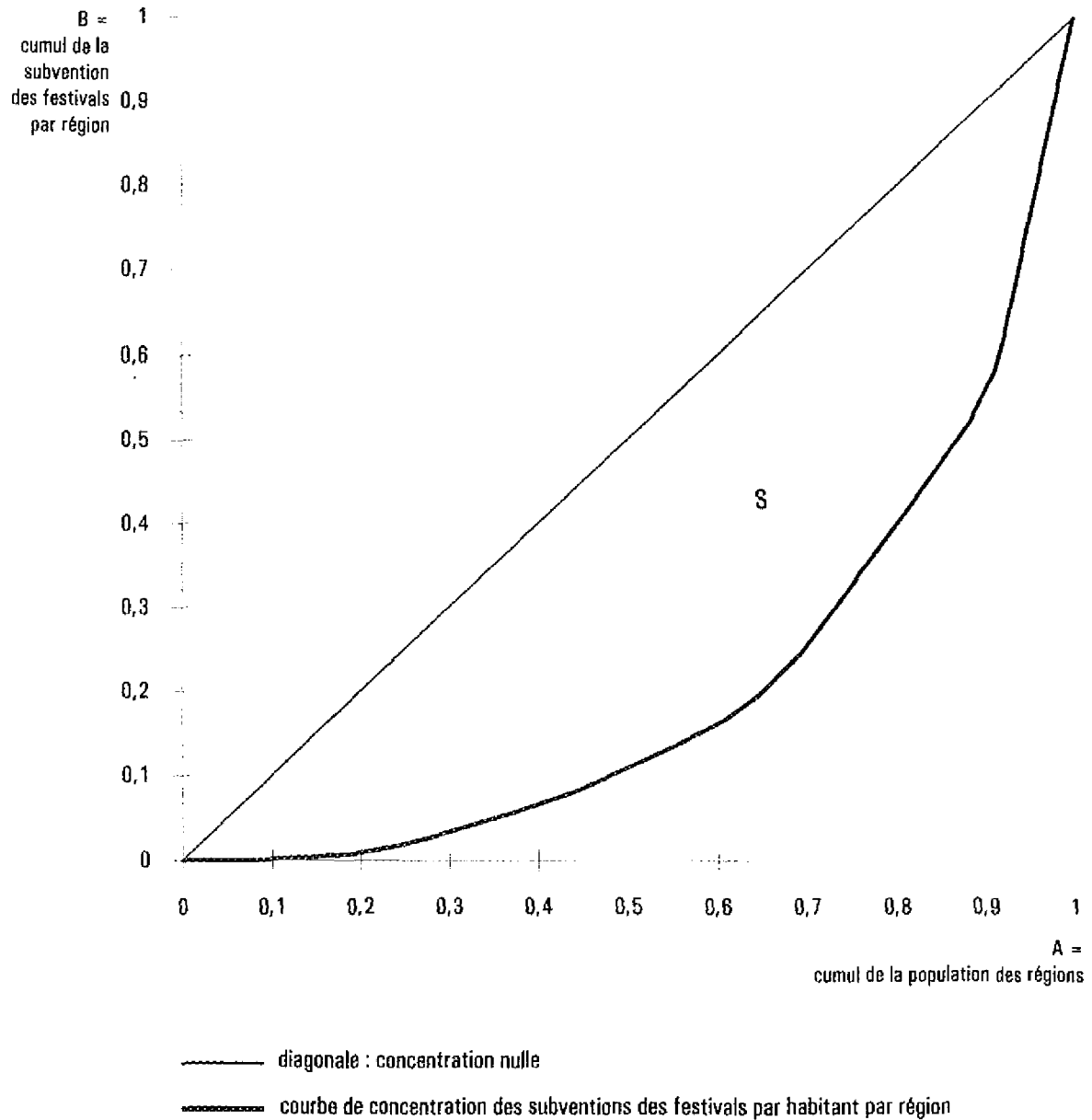
². en francs par habitant

³. a est la part de la population de la région par rapport à la population globale. De cette suite de a_i, est extraite une autre suite A de a cumulés tel que A₂ = a₂ + a₁, A₃ = a₃ + A₂, etc.

b est la part de la subvention pour les festivals de la région par rapport à la subvention globale pour les festivals. De cette suite de b_i, est extraite une autre suite B de b cumulés tel que B₂ = b₂ + b₁, B₃ = b₃ + B₂, etc.

22 points P_i de coordonnées (A_i; B_i) sont ainsi obtenus pour construire une courbe de concentration qui peut être comparée à la diagonale, courbe optimale de concentration nulle (B_i = A_i). L'aire S comprise entre les deux courbes est ensuite calculée pour obtenir l'indice de concentration I. Si S' est l'aire du triangle formé par les points de coordonnées (0;0), (100;0) et (100;100), alors I = S/S'. I est calculé ainsi : I = 1 - 22 ∑ a_i(B_i + B_i). I est toujours compris entre 0 et 1. Plus il est faible, plus la concentration est faible.

courbe de concentration des subventions des festivals par habitant par région



Cette courbe est obtenue en constituant une série de points P d'abscisses A et d'ordonnées B telle que A soit la répartition cumulée de la population par région et B la répartition cumulée des subventions des festivals par région.

Les régions sont tout d'abord classées par ordre croissant de subvention par habitant.

Pour chaque région, dans l'ordre, a est calculé : a est le pourcentage (/100) de la population de la région par rapport à la population globale. De cette suite de a_i , est extraite une autre suite A de a cumulés tel que $A_2 = a_2 + a_1$, $A_3 = a_3 + A_2$, etc.

Pour chaque région, dans l'ordre, b est calculé : b est le pourcentage (/100) de la subvention de la région par rapport à la subvention globale. De cette suite de b_i , est extraite une autre suite B de b cumulés tel que $B_2 = b_2 + b_1$, $B_3 = b_3 + B_2$, etc.

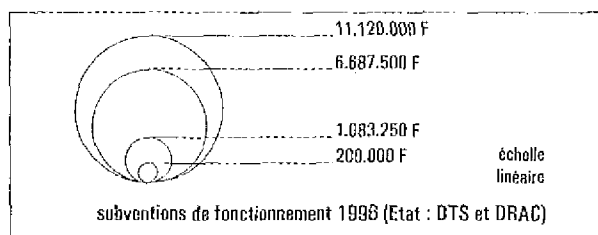
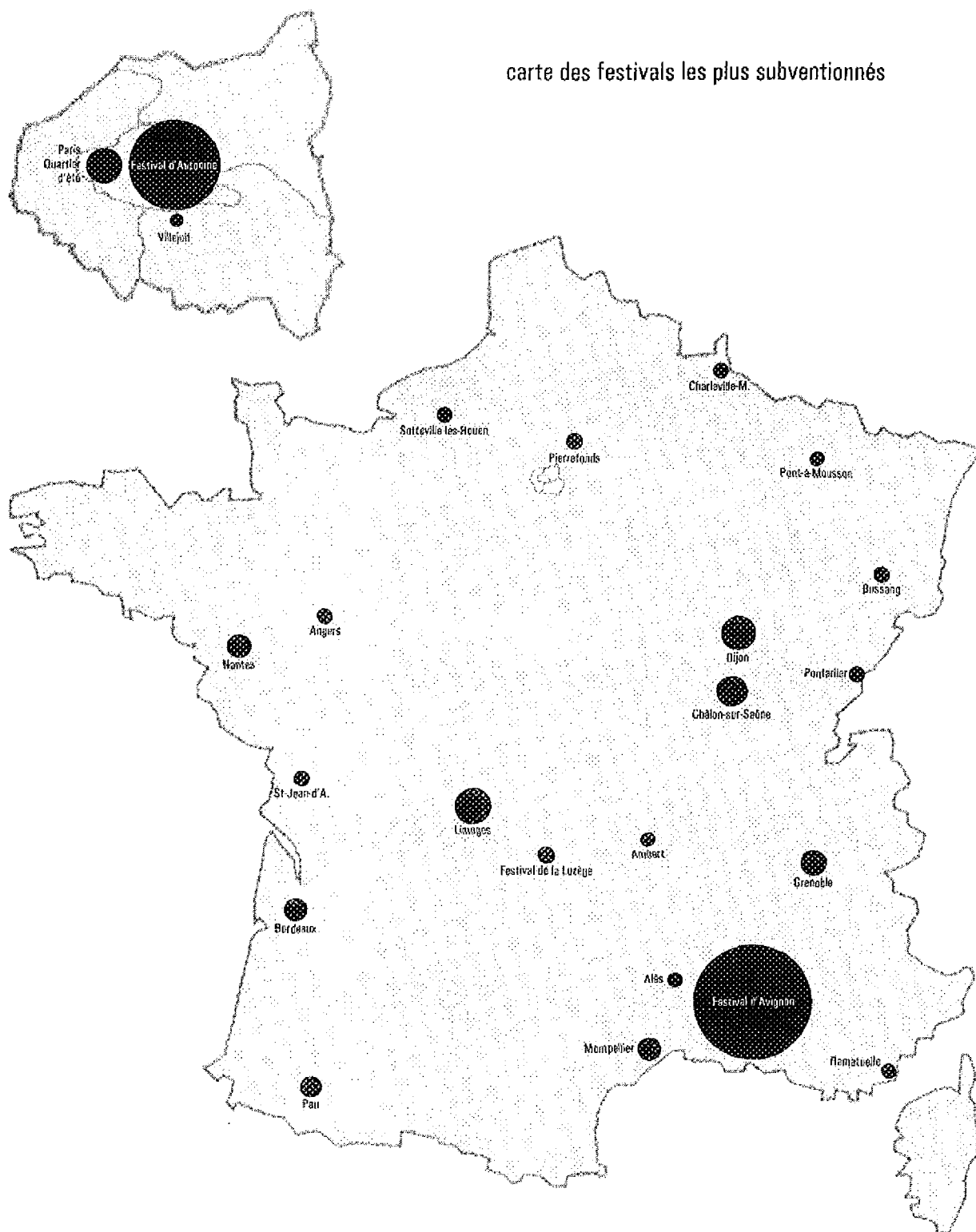
22 points P_i de coordonnées $(A_i; B_i)$ sont ainsi obtenus pour construire une courbe de concentration qui peut être comparée à la diagonale, courbe optimale de concentration nulle ($B_i = A_i$). L'aire S comprise entre les deux courbes est ensuite calculée pour obtenir l'indice de concentration I. Si S' est l'aire du triangle formé par les points de coordonnées (0;0), (100;0) et (100;100), alors $I = S/S'$. I est calculé ainsi : $I = 1 - 22 \cdot \sum_{i=1}^{22} a_i (B_{i-1} + B_i)$. I est toujours compris entre 0 et 1. Plus il est faible, plus la concentration est faible. Voir toutes les données page précédente.

$$I = 0,589$$

La surface S représente donc, pour la courbe obtenue, 58,9 % de la surface S'.

Sources. Chiffres de la population : INSEE (RGP 1990). Subventions de fonctionnement 1996 par région : DTS, bureau des activités théâtrales et des spectacles. Traitement des données : voir tableaux statistiques pages précédentes.

carte des festivals les plus subventionnés



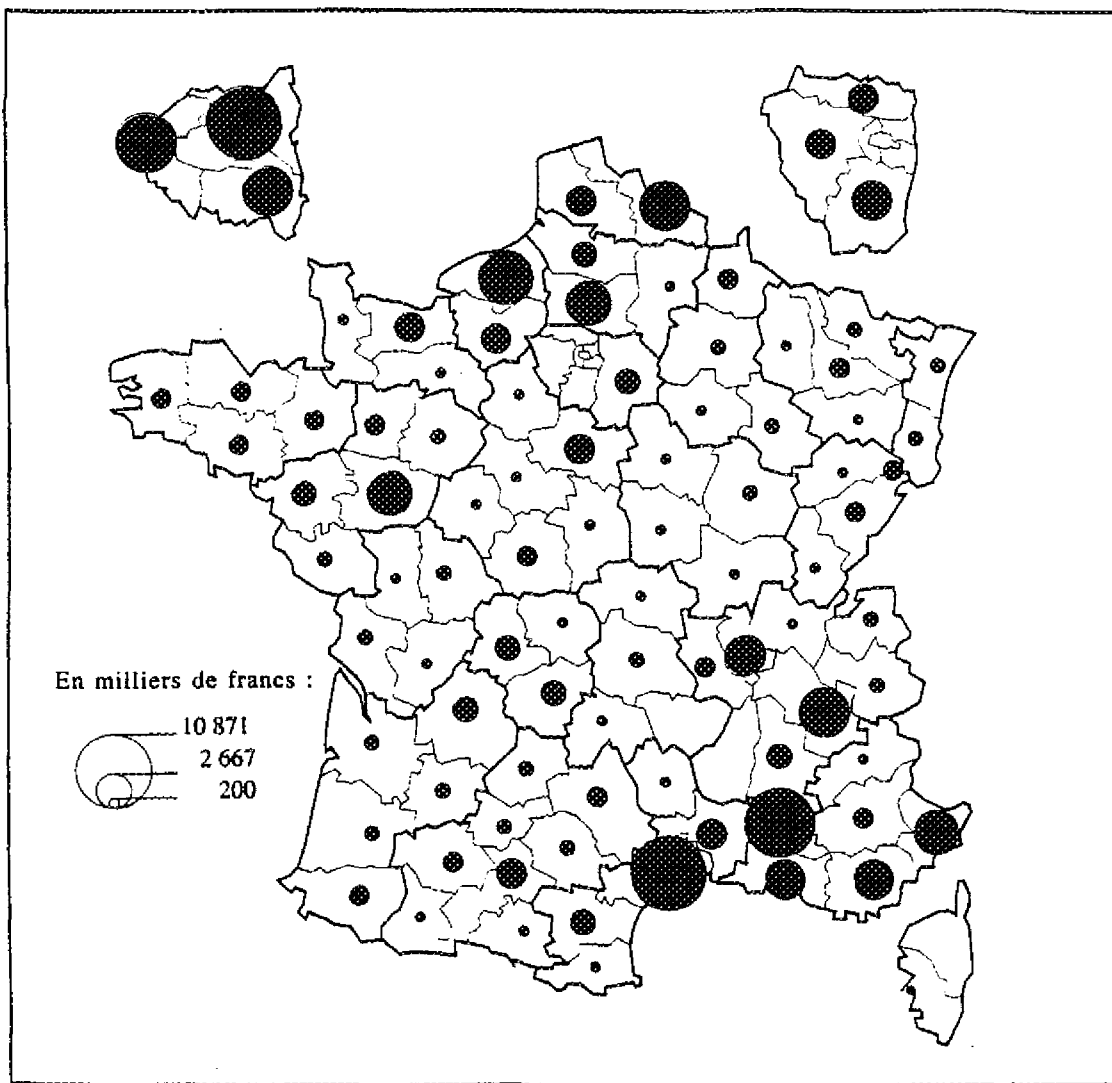
Festivals :
subventions ministérielles et locales en 1996 de 5 festivals

montants en milliers de francs

	Etat	région	département	ville	Total
Festival d'Avignon	11 120	2 000	3 100	5 000	22 626
	49,2%	8,8%	13,7%	28,3%	1 406
Festival d'Automne à Paris	6 687,5	0	0	3 700	10 387,5
	64,34%	0%	0%	35,6%	
Francophonies en Limousin	1 083,25	1 079	600	775	3 687,25
	29,4%	33,3%	16,3%	21%	150
Paris Quartier d'été	1 050	0	0	3 000	4 050
	25,9%	0%	0%	74,1%	
Marionnettes (Charleville-M.)	220	250	150,76	45	665,76
	33%	37,6%	22,6%	6,8%	

source : Direction du Théâtre et des Spectacles

carte des dépenses des départements en faveur du théâtre en 1990
crédits de fonctionnement



source : Projet d'Atlas culturel de la France : premiers éléments, Ministère de la culture-DEP, avril 1994, p.36

jauges	établissement	direction	adresse
875	Antoine Simone Berriau	Hélène Bossis, Daniel Darès	33, rue du Faubourg Saint-Martin, 75010 Paris
275	Artistic-Athévains	Dominique Bourde	45 bis, rue Richard Lenoir, 75011 Paris
625	Arts Hébertot	Félix Ascot, adm. M. Poussin	78, bd des batignolles, 75017 Paris
567	Atelier	Pierre Franck, adm. Mme Bedouret	43, rue d'Orsel, 75018 Paris
890	Bouffes Parisiens	Jean-Claude Brialy, adm. M. Le Bras	4, rue Monsigny, 75002 Paris
680	Comédie des Champs-Élysées	Michel Fagadau, adm. Mme Cattand	15, avenue Montaigne, 75008 Paris
220	Studio des Champs-Élysées	Michel Fagadau, adm. Mme Cattand	15, avenue Montaigne, 75008 Paris
200	Comédie de Paris	M. Tharaud, adm. Mme Beliveau	42, rue Fontaine, 75009 Paris
1901	Théâtre des Champs-Élysées	M. Durel, adm. M. Lepigeon	15, avenue Montaigne, 75008 Paris
968	Eldorado	M. Molina, adm. Mme Fourny	4, bd de Strasbourg, 75010 Paris
550	Espace Cardin	Pierre Cardin, adm. M. Boitel	Carré Marigny, 75008 Paris
101	Essaïon	Alida Latessa	85, rue de la Verrerie, 75004 Paris
1700	Folies-Bergères	Hélène Martini, adm. M. Terrey	8, rue Saulnier, 75009 Paris
623	Fontaine	M. Chantenay	10, rue Fontaine, 75009 Paris
411	Gaité-Montparnasse	M. Colla, Mme Mahéo, adm. M. Claverie	26, rue de la Gaité, 75014 Paris
773	Gymnase Marie-Bell	Jacques Bertin, adm. M. de Pazzis	38, bd Bonne Nouvelle, 75010 Paris
335	La Bruyère	Stephan Meldegg, adm. Ghislaine Sanguin	5, rue La Bruyère, 75009 Paris
100	La Huchette	Jacques Legré, adm. Mme Alessandri	23, rue de la Huchette, 75009 Paris
750	La Madeleine	Simone Valère, Jean Desailly, adm. M. Engelberg	19, rue de Surène, 75008 Paris
140	La Main d'or - Belle de mai	Jean-Christian Grinevald, adm. M. Braschi	15, passage de la Main d'or, 75011 Paris
104	La Main d'or - Arène	Jean-Christian Grinevald, adm. M. Braschi	15, passage de la Main d'or, 75011 Paris
1012	Marigny	Christiane Porquerel, Jean-Jacques Bricaire	Carré Magique, 75008 Paris
311	Petit Marigny	Christiane Porquerel, Jean-Jacques Bricaire	Carré Magique, 75008 Paris
493	Mathurins	Julien Vartet, Mme Le Poulain	36, rue des Mathurins, 75008 Paris
100	Petits Mathurins	Julien Vartet, Mme Le Poulain	36, rue des Mathurins, 75008 Paris
132	Métamorphosis	Mme Saint-Jean	81, rue Réaumur, 75002 Paris
350	Michel	Marc Camoletti, adm. Mme Lami	38, rue des Mathurins, 75008 Paris
700	Michodière	Jacques Crépineau, adm. M. Vaughan	4 bis, rue de la Michodière, 75002 Paris
1788	Mogador	Denise Petitdidier, adm. M. Guignier	25, rue Mogador, 75009 Paris
715	Montparnasse	Myriam de Colombi, adm. Mme Thoran, M. Thamin	31, rue de la Gaité, 75014 Paris
150	Petit-Montparnasse	Myriam de Colombi, adm. Mme Thoran, M. Thamin	31, rue de la Gaité, 75014 Paris
585	Nouveautés	Denise Moreau-Chantegrès, adm. Mme Boyer	24, bd Poissonnière, 75009 Paris
389	Œuvre	Gérard Maro	55, rue de Clichy, 75009 Paris
797	Palais-Royal	M. Nani, adm. Mme Detey	38, rue Montpensier, 75001 Paris
474	Palais des glaces	Jimmy Levy, adm. M. Graziani	37, rue du Fbg du temple, 75010 Paris
137	Pocho-Montparnasse (1)	Renée Delmas	75, bd du Montparnasse, 75006 Paris
100	Pocho-Montparnasse (2)	Renée Delmas	75, bd du Montparnasse, 75006 Paris
1050	Porte-Saint-Martin	Hélène et Bernard Régnier, adm. Mme Thémine	17, rue René Boulanger, 75010 Paris
350	Pépinière Opéra	M. Jacquemont, adm. Mme Bierry	(ancienne Potinière) 7, rue Louis-le-Grand, 75002 Paris
338	Ranelagh	Madona Bouglione, adm. Mme Griguiche	5, rue des Vignes, 75016 Paris
740	Renaissance	Christian Spillemaecker, Bruno Moynet, adm. Mme Coesnon	20, bd Saint-Martin, 75010 Paris
350	Rive-Gauche	M. Mallet, adm. M. Olivier	6, rue de la Gaité, 75014 Paris
498	Saint-Georges	France Delahalle, Marie-France Mignal, adm. M. Monge	51, rue Saint-Georges, 75009 Paris
300	Splendid Saint-Martin	Christian Spillemaecker, Bruno Moynet, adm. Mme Develly	48, rue du Fbg Saint-Martin, 75010 Paris
240	Tête d'or	Mme Bœuf, adm. Mme Guiltermin	24, rue Dunois, 69009 Lyon
400	Tristant Bernard	Edy Saiovici, adm. Mme Vignal	64, rue du Rocher, 75008 Paris
926	Variétés	Jean-Paul Belmondo, adm. M. Tenard	7, bd Montmartre, 75002 Paris

total : 41 théâtres adhérents (soit 47 salles)

source : Syndicat des directeurs de Théâtres privés

THÉÂTRES PRIVÉS DE PARIS

ACTIVITÉ

	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995
Représentations (unités)	13 279	12 917	12 318	12 440	11 285	11 501	11 664	11 109	10 068	11 773
Entrées (milliers d'unités)	3 387	3 333	3 191	3 319	3 475	3 093	2 898	2 773	2 536	2 434
Recettes (millions de francs)	315,2	337,2	342,7	358,3	401,3	412,1	452,8	451,6	447,3	429,0

Concerne l'activité des théâtres privés soumis à la taxe parafiscale au taux de 3,50 % au profit de l'Association pour le soutien au théâtre privé
Concerne uniquement les spectacles du répertoire protégé de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques

Source : SAC/D/DEP

PRINCIPALES RESSOURCES DU FONDS DE SOUTIEN AU THÉÂTRE PRIVÉ

	Millions de francs									
	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	
Total	49,9	53,7	70,2	71,6	69,0	73,5	74,1	75,0	73,9	
Subvention de l'État	12,6	13,5	15,4	21,5	21,5	23,0	21,4	22,3	23,3	
Subvention de la Ville de Paris	9,5	10,1	12,1	13,5	14,5	15,0	15,3	16,0	16,5	
Produit de la taxe parafiscale	11,1	13,2	19,1	14,5	15,0	15,2	15,4	14,7	14,6	
Cotisation volontaire, aide à l'équipement	16,7	16,9	23,6	22,1	18,0	20,3	22,0	22,0	19,5	

Le budget total de l'association est de 96 millions de francs en 1993

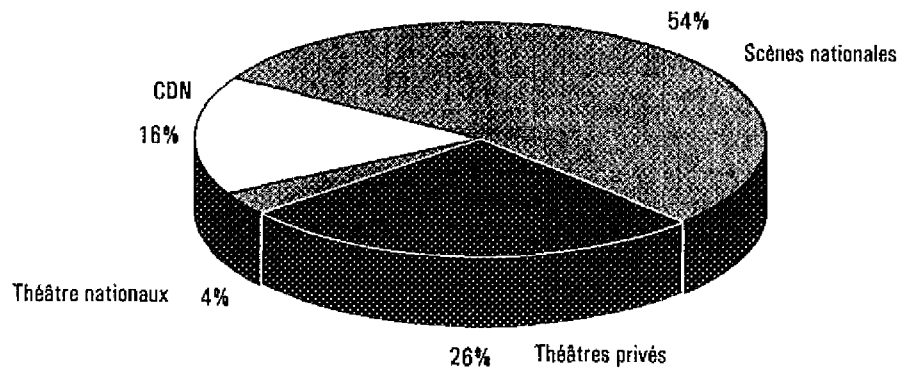
Source : MCD/DS/DEP

Les 53 théâtres privés parisiens ne reçoivent pas de subvention directe de l'État. Ils sont aidés par le Fonds de soutien au théâtre privé,

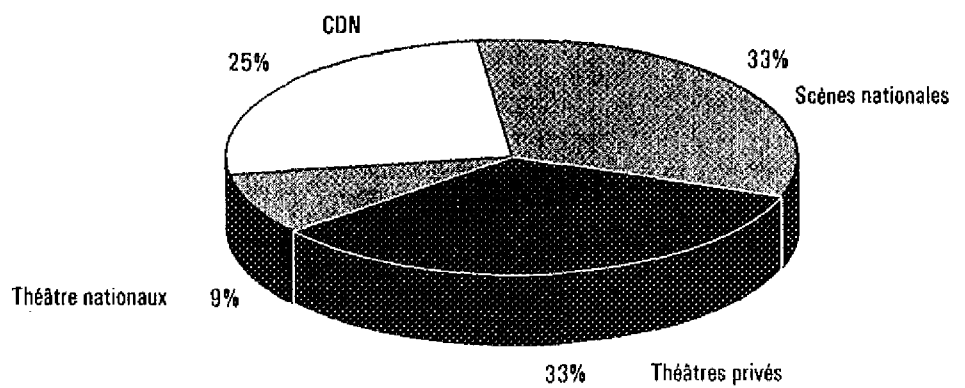
organisme de solidarité géré par la profession. Les ressources de ce Fonds permettent de soutenir et d'orienter la politique de ces

théâtres privés par des aides à l'exploitation, à la création, à l'équipement, à la reprise des salles.

évaluation de la répartition du nombre de représentations
entre quatre types de structures



évaluation de la répartition du nombre d'entrées payantes par
type de structures



source : graphiques établis d'après les données pour la saison 1994-1995 de l'INSEE (annuaire statistique de la France éd. 1997)

évolution de l'aide aux compagnies dramatiques (1971-1985)

	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985
Nombre de dossiers de demande	80	108	117	188	187	246	250	290	333	412	463	626	760	716	665
Nombre de compagnies aidées	63	75	78	93	93	127	88	110	138	144	146	231	304	316	339
Ecart	17	33	39	95	94	119	162	180	195	268	317	395	456	400	326

Source : ministère de la Culture.

source : Alain Busson, "Le Théâtre en France", *Notes et études documentaires*, n°4805, mai 1986, documentation française, p.71

subventions du ministère de la Culture aux compagnies et entreprises de création dramatique (1985)

(En millions de francs)

Compagnies	Montant	Compagnies	Montant
Cie Renaud-Barrault	7,000	Théâtre populaire de Lorraine	1,450
Théâtre du Soleil	5,000	Ateliers contemporains	1,358
Cie Peter Brook	4,475	Catherine Dasté	1,250
Jeune Théâtre national	3,913	Les Athévains	1,238
Lucien Attoun	3,070	Cie Robert Hossein	1,230
Théâtre de Paris	3,000	Le Chêne noir	1,200
L'Aquarium	2,477	Théâtre des 2 Rives	1,200
Lucernaire-Forum	2,300	Novothéâtre	1,058
Gabriel Garran	2,000	Cie Jacques Kraemer	1,050
Armand Gatti	2,000	Cie André Benedetto	1,045
Philippe Adrien	1,775	Cie Dary-Echantillon	1,000
Les Ateliers	1,637	Engel-Desarthe	1,000
La Manufacture	1,600	Jorge Lavelli	1,000
Théâtre libre du Maine	1,500	Le Chapeau rouge	1,000

(1) Montant égal ou supérieur à 1 million de francs.

Source : ministère de la Culture.

source : Alain Busson, "Le Théâtre en France", *Notes et études documentaires*, n°4805, mai 1986, documentation française, p.30

subventions ministérielles des principales compagnies conventionnées en 1996

Compagnies conventionnées ¹	Directeur	subv 96 ²	crédits	région	lieu
1. Théâtre du Soleil	A. Mnouchkine	6697	DTS	Ile-de-France	Paris : Cartoucherie de Vincennes
2. Théâtre de l'Est Parisien	G. Rétoré	6305	DTS	Ile-de-France	Paris : TEP
3. CIRT	P. Brook	5510	DTS	Ile-de-France	Paris : Bouffes du Nord
4. Aquarium	D. Bezace/J.L. Benoît	3657	DTS	Ile-de-France	Paris : Cartoucherie de Vincennes
5. Théâtre du Point du jour	Raskine/Guittier	3000	DTS	Rhône-Alpes	Lyon
6. Cie Robert Hossein	Robert Hossein	2137	DTS	Ile-de-France	
7. Athévains	A.-M. Lazarini/D. Bourde	2115	DTS	Ile-de-France	Paris : Les Athévains
8. Cie Deschamps & D.	J. Deschamps/M. Makeieff	2110	DTS	Ile-de-France	
9. Les Ateliers	G. Chavassieux	2015	DRAC	Rhône-Alpes	
10. ARRT	Ph. Adrien	1814	DTS	Ile-de-France	
11. Zingaro	Bartabas	1710	DTS	Ile-de-France	
12. T.O.I. La Balance	A. Hakim/E. Chailloux	1520	DRAC	Ile-de-France	
13. Cie Francis Huster	Francis Huster	1500	DTS	Ile-de-France	
14. Cie Pour mémoire	J. Lassalle	1500	DTS	Ile-de-France	
15. L'illustre Théâtre	J.-M. Villégier	1500	DTS	Ile-de-France	
16. Ateliers contemporains	C. Régy	1425	DTS	Ile-de-France	
17. Parole errante	A. Gatti	1425	DTS	Ile-de-France	
18. GRAT	J.-L. Hourdin	1335	DTS	Ile-de-France	
19. Groupe TSE	A. Arias	1200	DTS	Ile-de-France	
20. Cie des Ours	R. Cantarella	1100	DRAC	Midi-Pyrénées	
21. Image Aigue	C. Véricel	1015	DRAC	Rhône-Alpes	
22. ATPM	Meyrand/Téphaney	1000	DTS	Ile-de-France	
23. Royal de Luxe	Gréficel/Courcoult	1000	DRAC	Pays de la Loire	
24. Cie Yvon Chaix	Yvon Chaix	1000	DRAC	Rhône-Alpes	
25. Navothéâtre	B. Boaglin	1000	DRAC	Rhône-Alpes	
26. Place Publique	P. le Mauff	1000	DRAC	Rhône-Alpes	
27. Travaux 12	Ph. Delaigue	1000	DRAC	Rhône-Alpes	
28. Cie Valéria Nordey	S. Nordey	970	DTS	Ile-de-France	
29. Centre Bâtéral	A. Engel	950	DTS	Ile-de-France	
30. Mlle Cie de Mimodrame	M. Marceau	950	DTS	Ile-de-France	
31. Théâtre Atizé Valverde	J. Valverde	950	DTS	Ile-de-France	Paris : Théâtre Essai
32. Studio-Théâtre de Vitry	A. Olivier	935	DTS	Ile-de-France	Vitry
33. Théâtre de l'Unité	J. Livchine/ H. de Laffond	900	DRAC	Franche-Comté	
34. Penelope	B. Bayen	900	DTS	Ile-de-France	
35. Studio classique	C. Rist	900	DTS	Ile-de-France	
36. Théâtre du Chêne Noir	G. Gélas	900	DRAC	P.A.C.A.	
37. Cie Philippe Genty	Philippe Genty	855	DTS	Ile-de-France	
38. Cie Viviane Théophilidès	Viviane Théophilidès	852	DRAC	Ile-de-France	
39. Cie du Hasard	N. Peskine	850	DRAC	Centre	
40. Théâtre de l'Épée de bois	A. Diaz-Florian	836	DTS	Ile-de-France	Paris : Cartoucherie de Vincennes
41. L'Eldorado	J. Jouanneau	780	DTS	Ile-de-France	
42. Cie Jourdeuil	J. Jourdeuil	750	DTS	Ile-de-France	
43. Cie Alain Timar	Alain Timar	750	DRAC	P.A.C.A.	
44. Cie Bierry	E. Bierry/R. Delmas	747	DTS	Ile-de-France	Paris : Théâtre de Poche
45. Le Chapeau rouge	P. Pradinas	665	DRAC	Ile-de-France	
46. Cie Anne Delbée	Anne Delbée	655	DTS	Ile-de-France	
47. La Roulotte	Fr. Berreur	650	DTS	Ile-de-France	
48. Cie Boomerang	M. Didym	650	DRAC	Lorraine	
49. Cosmos Kolej	W. Znorko	640	DRAC	Rhône-Alpes	
50. Productions Meldagg	S. Meldegg	617	DTS	Ile-de-France	Paris : Théâtre La Bruyère
51. Cie Dominique Houdard	Dominique Houdard	603	DRAC	Ile-de-France	
52. Cie Micheline Uzan	Micheline Uzan	600	DTS	Ile-de-France	
53. Comédie nouvelle	Ph. Caubère	600	DTS	Ile-de-France	
54. Théâtre de la Jacquerie	A. Mollot	600	DRAC	Ile-de-France	
55. Cie Chatot Voyoucas	Chatot Voyoucas	600	DRAC	P.A.C.A.	
56. Théâtre du Radeau	Chable/Tanguy	600	DRAC	Pays de la Loire	
57. Cie Laurent Terzieff	Laurent Terzieff	570	DTS	Ile-de-France	
58. Théâtre de la Folle Pensée	R. Fichet	550	DRAC	Bretagne	
59. Ballatum Théâtre	Lacascade/Allouche	550	DRAC	Nord-Pas-de-Calais	
60. Théâtre du Point Aveugle	Pesenti	550	DRAC	P.A.C.A.	
61. Panta Théâtre	G. Defamotte	535	DRAC	Basse-Normandie	
62. Cie Mauclair	J. Mauclair	522	DTS	Ile-de-France	Paris : Théâtre du Marais
63. Les Phosphènes	J.-P. Lescot	522	DRAC	Ile-de-France	

¹ Compagnies dont la subvention ministérielle est au moins de 300.000 F.

² en milliers de francs

Sources: DTS. Chiffres de la population: WSEE (RGF 1990).

subventions ministérielles des principales compagnies conventionnées en 1996

Compagnies conventionnées ¹	Directeur	subv 96 ²	crédits	région	lieu
64. Théâtre de l'Ephémère	Lastère/Raynaud	520	DRAC	Pays de la Loire	
65. Cie Tiberghien	G. Tiberghien	500	DRAC	Aquitaine	
66. Groupe 7'Chan'G	D.-G. Gabily	500	DTS	Ile-de-France	
67. L'Ourobâte	G. Desarthe	500	DTS	Ile-de-France	
68. Naïf Théâtre	R. Demarcy	500	DRAC	Ile-de-France	
69. Théâtre de Liberté	Mehmet Ulusoy	500	DRAC	Ile-de-France	
70. Théâtre des Carmes	A. Benedetto	500	DRAC	P.A.C.A.	
71. L'Entreprise	F. Cervantés	480	DRAC	Limousin	
72. 4 litres 12	O. et M. Masé	477	DRAC	Lorraine	
73. A Brûle pourpoint	C. Anne	475	DTS	Ile-de-France	
74. ATEM	G. Aperghis	475	DTS	Ile-de-France	
75. Compagnie Rabeux	J. Rabeux	475	DTS	Ile-de-France	
76. Les Amis de...	S. Laucachevski	475	DTS	Ile-de-France	
77. Théâtre Aujourd'hui	J. Seiler	475	DRAC	Ile-de-France	
78. Zinc Théâtre	G. Rouvière	475	DRAC	Languedoc-Roussillon	
79. Amoros et Augustin	L. Amoros	450	DRAC	Alsace	
80. Influence Fievet-Paliès	Fievet-Paliès	450	DRAC	Ile-de-France	
81. Théâtre de la Découverte	D. Sarrazin	450	DRAC	Nord-Pas-de-Calais	
82. Diphong	H. Cofas	450	DRAC	P.A.C.A.	
83. Cie Christophe Perton	Christophe Perton	450	DRAC	Rhône-Alpes	
84. Trois Huit	S. Mongin	450	DRAC	Rhône-Alpes	
85. Théâtre du Pélican	B. Castan	428	DRAC	Auvergne	
86. Théâtre Ecoute	J. Champagne	427	DRAC	Centre	
87. Cie Jean Bois	Jean Bois	427	DRAC	Ile-de-France	
88. Sida One Posthume Théâtre	P. Rambert	427	DRAC	Ile-de-France	
89. Théâtre du Mouvement	Heggen/Marc	427	DRAC	Ile-de-France	
90. Théâtre du Marché aux grains	Diependale	420	DRAC	Alsace	
91. Théâtre de l'Arpenteur	H. Lelarloux	400	DRAC	Bretagne	
92. Théâtre Tsai	G. Tsai	400	DTS	Ile-de-France	
93. Ilotopie	F. Léger/B. Schnebelin	400	DRAC	P.A.C.A.	
94. Fust	E. Valantin	400	DRAC	Rhône-Alpes	
95. Lézard Dramatique	J.P. Delora	400	DRAC	Rhône-Alpes	
96. Shaman	B. Meysat	400	DRAC	Rhône-Alpes	
97. Théâtre et Faux Semblants	Lardenois	400	DRAC	Rhône-Alpes	
98. L'Athantor	M. de Maulne	385	DRAC	Ile-de-France	
99. Les Claviers	J.-P. Farré	385	DTS	Ile-de-France	
100. Centre de Littérature orale	B. de la Salle	380	DRAC	Centre	
101. L'Ange rebelle	C. Staviski	380	DTS	Ile-de-France	
102. Le Jardin	J.-M. Patte	380	DTS	Ile-de-France	
103. Skarabæus	H.-P. Cleos	380	DTS	Ile-de-France	
104. Théâtre du Bœuf	G. Guillot/Isa Mercure	380	DRAC	Ile-de-France	
105. Théâtre de la Pierre Blanche	Quéhec	370	DRAC	Ile-de-France	
106. Cie L'Œil Ecoute	A. Berforini/D. Freydef	350	DRAC	Auvergne	
107. Théâtre de l'Instant	B. Lotti	350	DRAC	Bretagne	
108. Cie Françoise Pillet	Françoise Pillet	350	DRAC	Ile-de-France	
109. Théâtre de l'Arc en Terre	M. Schuster	350	DRAC	P.A.C.A.	
110. La Goutte	P. Faure	350	DRAC	Rhône-Alpes	
111. Théâtre au présent	Y. Gourmelon	340	DRAC	Languedoc-Roussillon	
112. Centre dramatique de la Courneuve	Brodin	332	DRAC	Ile-de-France	
113. Cie Daru	C. Chabaud	332	DRAC	Ile-de-France	
114. Cie Hubert Jappeffe	Hubert Jappeffe	332	DRAC	Ile-de-France	
115. Cie de l'Élan	J.-L. Jeener	330	DRAC	Ile-de-France	
116. Atelier II	Ch. Catin	320	DRAC	Ile-de-France	
117. Ches Panses Vertes	S. Baillon	320	DRAC	Picardie	
118. Cie du Mimosa	A. Torrès	310	DRAC	Alsace	
119. Les Chimères	J.-M. Broucayet	300	DRAC	Aquitaine	
120. Les Marches de l'été	J.-L. Terrade	300	DRAC	Aquitaine	
121. Logomotive Théâtre	J.-P. Viot	300	DRAC	Haute-Normandie	
122. Chimène	L. Février	300	DRAC	Ile-de-France	
123. Cie Darryl/Echantillon	Darryl/Echantillon	300	DRAC	Ile-de-France	
124. Cie TF2	F. Peyret	300	DTS	Ile-de-France	
125. J.-M. Ribes et Cie	J.-M. Ribes	300	DTS	Ile-de-France	
126. L'Inconvénients des Boutures	O. Py	300	DRAC	Ile-de-France	
127. La Rumeur	P. Bigel	300	DRAC	Ile-de-France	

1. Compagnies dont la subvention ministérielle est au moins de 300.000 F.

2. en milliers de franc

Sources: DTS. Chiffres de la population: INSEE (RGF 1990).

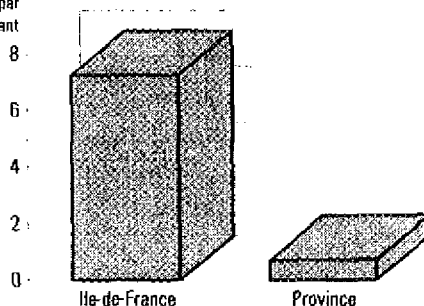
subventions ministérielles des principales compagnies conventionnées en 1996

Compagnies conventionnées ¹	directeur	subv 96 ²	crédits	régions	lieu
128. Le Studio	J.-L. Martin-Barbaz	300	DTS	Ile-de-France	
129. Macloma		300	DRAC	Ile-de-France	
130. Théâtre du Binôme	Rancillac/Chinsky	300	DRAC	Ile-de-France	
131. Théâtre de l'événement	J. C. Amyl	300	DRAC	Ile-de-France	
132. Théâtre Espace marionnettes	Lazaro	300	DRAC	Ile-de-France	
133. Cie Juin 88	M. Heydorff	300	DRAC	Languedoc-Roussillon	
134. Cie "Avec vue sur la mer"		300	DRAC	Nord-Pas-de-Calais	
135. Cie Jean-Marc Chotteau	Jean-Marc Chotteau	300	DRAC	Nord-Pas-de-Calais	
136. Les Fous à réaction	Menu/Delhin/Chantraine	300	DRAC	Nord-Pas-de-Calais	
137. Théâtre du Prato	G. Defacques	300	DRAC	Nord-Pas-de-Calais	
138. Skene Productions	Tougeron	300	DRAC	Pays de la Loire	
139. Théâtre Icare	C. Rouxel/S. Jouan	300	DRAC	Pays de la Loire	
140. Théâtre Nuit	J.-L. Annaix	300	DRAC	Pays de la Loire	
141. Emergences	B. Habermeyer	300	DRAC	Picardie	
142. Equipe de Création Théâtrale	C. Morel	300	DRAC	Rhône-Alpes	

Récapitulatif par région

nombre de compagnies	subv. moyenne/compagnie ²	population	subv. 96 ²	subv./hab. ³	région	% popul.	% subv.
80	968	10 660 600	77 403	7,26	Ile-de-France	18,83 %	70,28 %
16	676	5 360 800	10 820	2,02	Rhône-Alpes	9,45 %	9,82 %
8	562	4 257 900	4 500	1,05	Provence-Alpes-Côte d'Azur	7,52 %	4,09 %
6	503	3 059 200	3 020	0,99	Pays de la Loire	5,40 %	2,74 %
1	900	1 097 400	900	0,82	Franche-Comté	1,94 %	0,82 %
3	393	1 624 000	1 180	0,73	Alsace	2,87 %	1,07 %
3	552	2 371 000	1 657	0,70	Centre	4,19 %	1,50 %
1	480	722 800	480	0,66	Limousin	1,28 %	0,44 %
6	366	3 965 100	2 200	0,55	Nord-Pas-de-Calais	7,00 %	2,00 %
3	371	2 114 900	1 115	0,53	Languedoc-Roussillon	3,74 %	1,01 %
3	433	2 795 600	1 300	0,46	Bretagne	4,94 %	1,18 %
2	563	2 305 700	1 127	0,49	Lorraine	4,07 %	1,02 %
1	1100	2 430 700	1 100	0,45	Midi-Pyrénées	4,29 %	1,00 %
3	333	2 795 800	1 100	0,39	Aquitaine	4,94 %	1,00 %
2	389	1 321 200	778	0,59	Auvergne	2,33 %	0,71 %
2	310	1 810 700	620	0,39	Picardie	3,20 %	0,56 %
1	535	1 391 300	535	0,38	Basse-Normandie	2,46 %	0,49 %
1	300	1 737 200	300	0,17	Haute-Normandie	3,07 %	0,27 %
0	0	1 347 900	0,00	0	Champagne-Ardenne	2,38 %	0,00 %
0	0	1 609 700	0,00	0	Bourgogne	2,84 %	0,00 %
0	0	1 595 100	0,00	0	Poitou-Charentes	2,82 %	0,00 %
142	776	56 615 100	110 135	1,95	FRANCE		
80	968	10 660 600	77 403	7,26	Ile-de-France	18,83 %	70,28 %
62	528	45 954 500	32 732	0,71	Province	81,17 %	29,72 %

francs par habitant



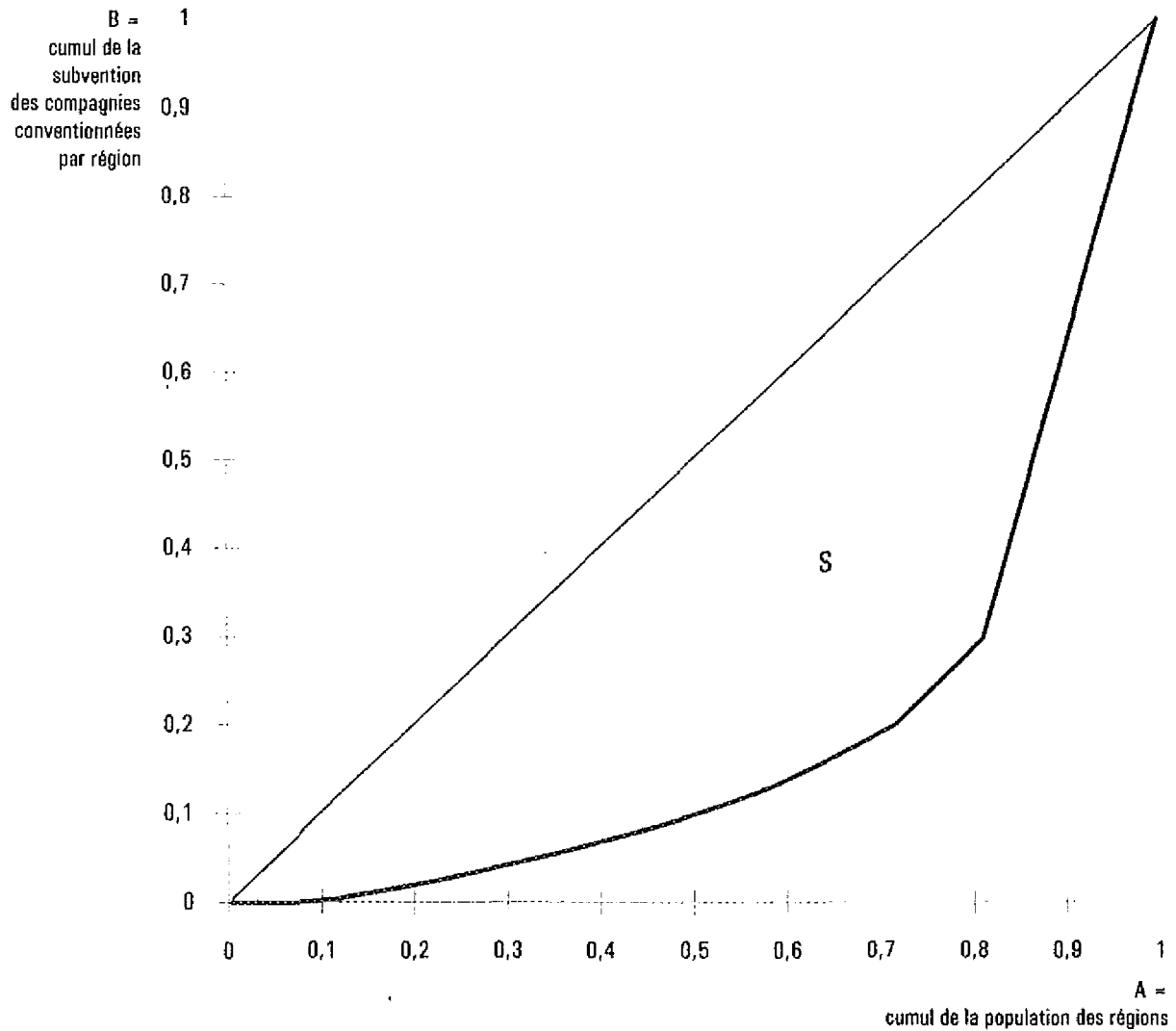
subvention par habitant pour les compagnies conventionnées
dont la subvention ministérielle est au moins de 300.000 F.

¹. Compagnies dont la subvention ministérielle est au moins de 300.000 F. ². en milliers de francs

³. en francs par habitant

Sources: DTS. Chiffres de la population: INSEE (RGF 1990).

courbe de la concentration des subventions des compagnies conventionnées
dont la subvention ministérielle est au moins de 300.000 F. par habitant par région



----- diagonale : concentration nulle

----- courbe de concentration des subventions des compagnies conventionnées par habitant par région

Cette courbe est obtenue en constituant une série de points P d'abscisses A et d'ordonnées B telle que A soit la répartition cumulée de la population par région et B la répartition cumulée des subventions des compagnies conventionnées dont la subvention ministérielle est au moins de 300.000 F. par habitant.

Les régions sont tout d'abord classées par ordre croissant de subvention par habitant.

Pour chaque région, dans l'ordre, a est calculé : a est le pourcentage (100) de la population de la région par rapport à la population globale. De cette suite de a, est extraite une autre suite A de a cumulés tel que $A_2 = a_2 + a_1$, $A_3 = a_3 + A_2$, etc.

Pour chaque région, dans l'ordre, b est calculé : b est le pourcentage (100) de la subvention de la région par rapport à la subvention globale. De cette suite de b, est extraite une autre suite B de b cumulés tel que $B_2 = b_2 + b_1$, $B_3 = b_3 + B_2$, etc.

22 points P, de coordonnées (A_i; B_i) sont ainsi obtenus pour construire une courbe de concentration qui peut être comparée à la diagonale, courbe optimale de concentration nulle (B_i = A_i). L'aire S comprise entre les deux courbes est ensuite calculée pour obtenir l'indice de concentration I. Si S' est l'aire du triangle formé par les points de coordonnées (0;0), (100;0) et (100;100), alors $I = S/S'$. I est calculé ainsi : $I = 1 - 2 \sum_{i=1}^{22} a_i (B_{i+1} + B_i)$. I est toujours compris entre 0 et 1. Plus il est faible, plus la concentration est faible. Voir toutes les données page suivante.

$$I = 0,611$$

La surface S représente donc, pour la courbe obtenue, 61,1 % de la surface S'.

"faut-il jouer dans le off ?" : réponses à l'enquête de Thécif

(Cassandre, n°9, novembre 1996)

1/3

Ce questionnaire, envoyé par THÉCIF, a été retourné par 52 compagnies sur 135 présentes en 1996 dans le Off en Avignon. Les déclarations sont volontaires et sous la responsabilité des compagnies.

D'OÙ VIENNENT-ELLES ?

Paris (75)	29 compagnies	soit	55,8 %
Seine et Marne (77)	2 compagnies	soit	3,8 %
Yvelines (78)	1 compagnie	soit	1,9 %
Essonne (91)	3 compagnies	soit	5,8 %
Hauts de Seine (92)	6 compagnies	soit	11,6 %
Seine Saint-Denis (93)	4 compagnies	soit	7,6 %
Val de Marne (94)	6 compagnies	soit	11,6 %
Val d'Oise (95)	1 compagnie	soit	1,9 %

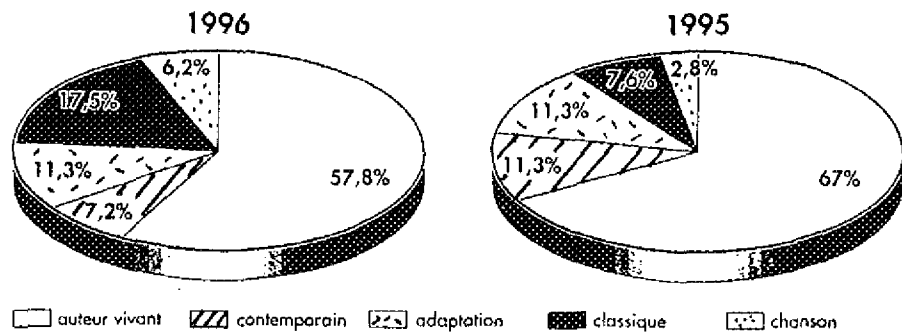
LISTE DES COMPAGNIES AYANT RÉPONDU AU QUESTIONNAIRE

CLOWNANALYSE CIRCUS - CLAC	LA BELLE MEUNIÈRE
ROSEAU THÉÂTRE	COMPAGNIE PAGE BLANCHE
COMPAGNIE L'AMOUR FOU	COMPAGNIE LA GIRANDOLE
GROUPE 3/5/81	LES ARTS COMIQUES
LA BANDE À MÖBIUS	SENTIMENTALE COMPAGNIE
CIE LE JOUR SE LÈVE	COMPAGNIE PATCHWORK
COMPAGNIE DELTHINA	NADA THÉÂTRE
COMPAGNIE DIDASCALIE	COMPAGNIE DES EPICES
COMPAGNIE COLETTE ROUMANOFF	LE CARGO MULLER
COMPAGNIE VITOLD - PAPARELLA	MISS GRIFF - ASSOCIATION
COMPAGNIE MATA MALAM	THÉÂTRE EN BRANSE
COMPAGNIE LE VÉLO VOLÉ	COMPAGNIE LES LARRONS
THÉÂTRE DU PEUPLIER NOIR	COMPAGNIE DES TRAVERSÉES
COMPAGNIE EUROPA DELL'ARTE	COMPAGNIE TIMGAD
EL THÉÂTRE	COMPAGNIE MÉTAMORPHOSE
LES MAINATES EN SCÈNE	COMPAGNIE HERCUB'
COMPAGNIE EXIL ZÉRO	LUMEN THÉÂTRE
COMPAGNIE NEDJMA	CIE LE SEUIL DES SONGES
THÉÂTRE DE L'ÉVEIL	COMPAGNIE DU DRAGON
PUZZLE THÉÂTRE	COMPAGNIE LUNATIQUE
COMPAGNIE RUPTURE DE STOCK	COMPAGNIE LE SQUARE
COMPAGNIE SOUROU	COMPAGNIE PATRICK SCHMITT
COMPAGNIE RENATA SCANT	THÉÂTRE DE LA PIERRE À FEU
THÉÂTRE DU GROTESQUE	THÉÂTRE DU CONFLUENT
COMPAGNIE CONTRE CIEL	MIMI BARTHÉLÉMY
L'ATTRAPE THÉÂTRE	COMPAGNIE TREMA
COMPAGNIE MISE EN SEINE	COMPAGNIE FRANÇOIS LAZARO

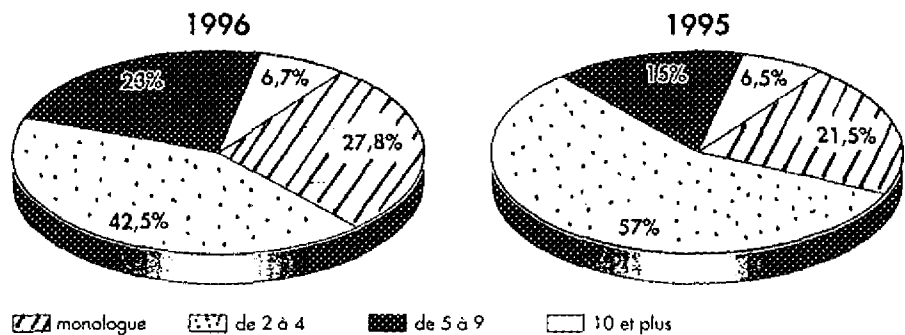
"faut-il jouer dans le off ?" : réponses à l'enquête de Thécif

(Cassandra, n°9, novembre 1996)

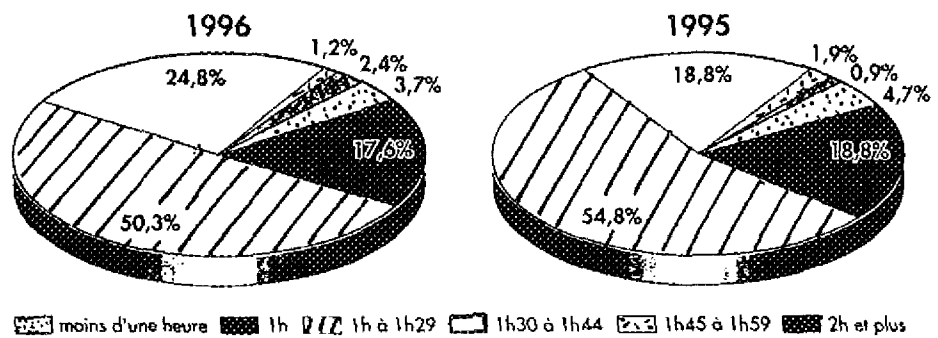
QUE JOUENT-ELLES ?



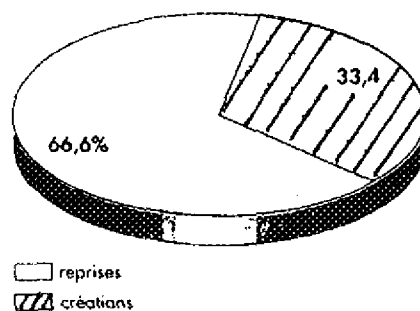
AVEC COMBIEN D'ACTEURS ?



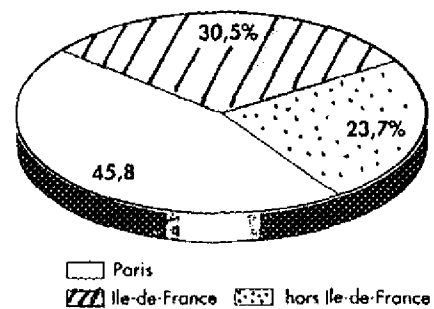
DURÉE DES SPECTACLES ?



CRÉATIONS OU REPRISES ?



OÙ LES REPRISES ONT-ELLES ÉTÉ PRÉSENTÉES ANTÉRIEUREMENT ?



source : Cassandra, n°9, novembre 1996, p.4-5

"faut-il jouer dans le off ?" : réponses à l'enquête de Thécif

(Cassandra, n°9, novembre 1996)

313

COMBIEN DÉPENSENT-ELLES ?

Salle

- ▶ 20 % des spectacles sont accueillis en coréalisation, c'est à dire sans location et avec partage des recettes entre la compagnie et le lieu d'accueil.
- ▶ 80 % des compagnies louent le théâtre dans lequel elles jouent.

Coûts de location

- ▶ location la moins chère : 326 F / jour, soit 8.476 F pour 26 représentations
- ▶ location la plus chère : 3.235 F / jour, soit 84.110 F pour 26 représentations
- ▶ moyenne : 1.531 F / jour ; soit 39.806 F pour 26 représentations

Dépenses

(coût du séjour pendant tout le festival : location, communication, hébergement, etc...)

- ▶ budget le moins élevé : 12.000 F
- ▶ budget le plus élevé : 325.000 F
- ▶ moyenne du budget total : 92.450 F

À noter que la plupart des compagnies ne chiffrent pas le salaire des comédiens... et pour cause : dans la majorité des cas, ils ne sont pas payés.

Recettes

- ▶ 70 % des compagnies s'autofinancent
- ▶ 30 % utilisent des subventions venant des municipalités, départements, régions, ministères, théâtres.

POURQUOI LES COMPAGNIES VIENNENT-ELLES EN AVIGNON ?

Regroupées par grands thèmes, les réponses à cette question ouverte peuvent être ainsi comptabilisées (plus d'une réponse par personne) :

- ▶ 57,7 % citent la vente
- ▶ 28,9 % citent la notoriété
- ▶ 11,6 % citent le public
- ▶ 9,6 % citent l'échange
- ▶ 7,7 % citent le lien avec un théâtre d'Avignon
- ▶ 5,8 % citent l'ambiance, le plaisir
- ▶ 5,8 % citent l'adéquation du spectacle avec le festival
- ▶ 1,9 % citent Avignon comme lieu de création
- ▶ 1,9 % citent la possibilité de tester le spectacle

NOMBRE DE SPECTATEURS ?

<i>Le Concile d'amour</i>	4000
Cie C. Roumanoff	3390
Th. de l'Éveil	3268
Cie Europa dell'arte	3135
L'Attrape Théâtre (<i>les 3 Molière</i>)	3000
Cie l'Amour fou	2667
Roseau Théâtre	2585
Nada Théâtre	2500
L'Attrape Théâtre (<i>Hernani</i>)	2200
Cie Delthina	2105

NOMBRE DE PROGRAMMATEURS ?

Nada Théâtre	350
L'Attrape Théâtre (<i>les 3 Molière</i>) ..	300
L'Attrape Théâtre (<i>Hernani</i>)	200
Roseau Théâtre	184
<i>Le Concile d'amour</i>	180
La Belle Meunière	168
Cie l'Amour fou	150
Cie Delthina	125
Cie F. Lazaro	120
Cies Sourou, R. Scant, Th. du grotesque	106

ONT-ELLES REÇU LA VISITE DES INSTITUTIONS ?

Sur 57 spectacles :

- ▶ 30 ont reçu la visite du représentant d'une municipalité,
- ▶ 16 ont reçu la visite du représentant d'un département,
- ▶ 17 ont reçu la visite du représentant d'une région,
- ▶ 31 ont reçu la visite d'un représentant du Ministère.

documents

12. théâtre et emploi

- les entreprises du spectacle vivant : récapitulatif
- le nombre d'emplois du spectacle vivant : les données du recensement général de la population
- nombre de contrats alloués dans le spectacle vivant
- masse salariale du spectacle vivant
- volume de jours de travail dans le spectacle vivant
- théâtres privés de Paris et de la région parisienne
- théâtres de province en régie
- théâtres de province en concession
- maisons de la culture
- centres dramatiques
- compagnies théâtrales

les entreprises du spectacle : récapitulatif

Domaines d'activité	Types de structures	Estimation du nombre d'entreprises
Théâtre	Théâtres nationaux Théâtres privés Centres dramatiques nationaux Compagnies Tourneurs	6, y compris l'Opéra 50 adhérents au Syndicat des directeurs de théâtres privés 43 (CDN, CDNR, CDNEJ) voir ci-dessous environ 150 (dont 15 environ pour le théâtre)
Danse	Centres chorégraphiques nationaux	18
Variétés	Producteurs et promoteurs	environ 210 (adhérents Fonds de soutien variétés)
Musique	Orchestres permanents Théâtres lyriques Groupes musicaux	30 non compris orchestres de chambre 13 indéterminé
Les compagnies	dont : Théâtre : Marionnettes : Théâtre de rue : Danse :	environ 1 200 au total (dont 750 reçoivent des subventions) 800 environ 70 environ 240 environ 90
Cirque	Cirques fixes ou ambulants	200 à 250
Cabaret	Cabarets	200 y compris, clubs, diners-spectacles, etc.
Casino	Casinos avec spectacle	148 mais une partie seulement avec activité régulière spectacle vivant
Parc de loisirs	Parcs de loisirs avec spectacle vivant	200 mais moins d'une dizaine avec activité régulière spectacle vivant
Événementiel	Producteurs de spectacles événementiels	50 environ
Structures de diffusion polyvalentes	Scènes nationales Théâtres municipaux et centres culturels Petites salles polyvalentes (< 400 places) Moyennes et grandes salles Organisateurs de festivals	61 600 environ 250 environ 50 environ 2 800 festivals environ
Activités de services	Prestataires de services Agents artistiques	800 environ 650 licences attribuées

Source : Ithaque.

source : Le Spectacle vivant, documentation française, 1997, p.30

le nombre d'emplois du spectacle vivant : le recensement général de la population

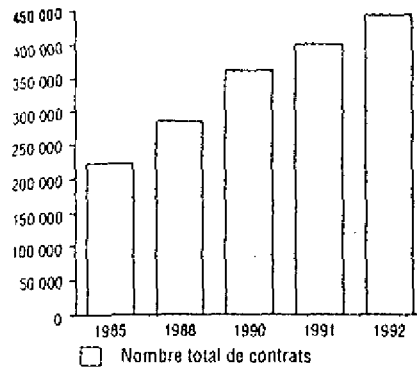
CSP	1990
Artistes de la musique et du chant	16 200
Artistes dramatiques, danseurs	11 300
Artistes de variétés	8 700
Cadres artistiques des spectacles	5 800
Indépendants gestionnaires de spectacles	17 600
Cadres techniques des spectacles	8 400
Assistants techniques du sv et de l'audiovisuel	17 200
Auxiliaires de spectacles	9 000
Total	94 200

Sources : INSEE - AGP.

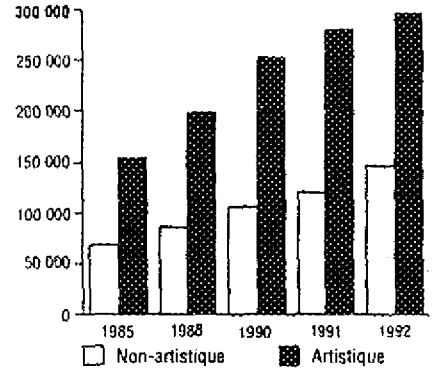
source : Le Spectacle vivant, documentation française, 1997, p.31

nombre de contrats alloués dans le spectacle vivant

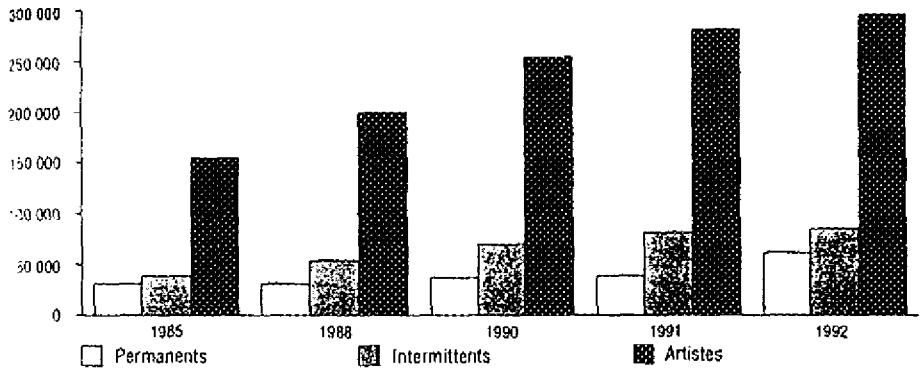
Évolution du nombre total de contrats



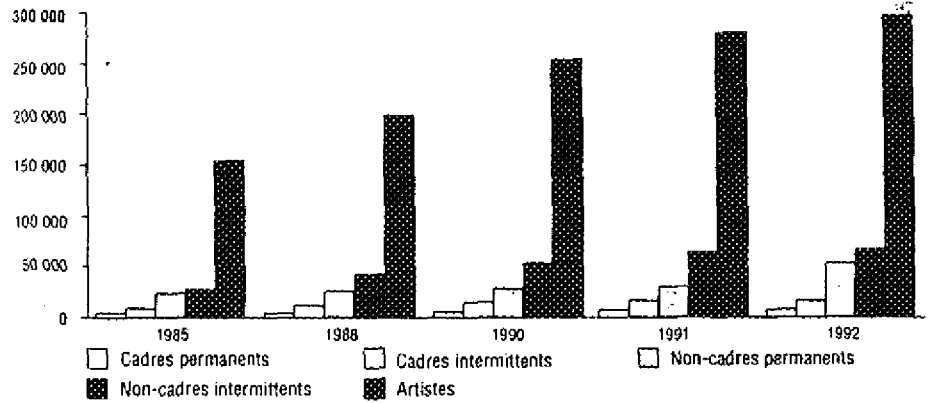
Répartition entre population non-artistique et artistique



Répartition entre salariés permanents, intermittents et artistes



Répartition entre les différentes catégories professionnelles

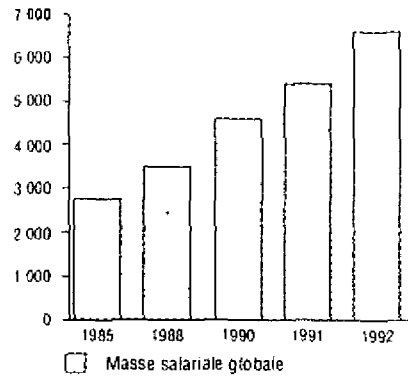


Source : Centre de sociologie des arts / GRIS - Champ : contrats des personnels identifiés

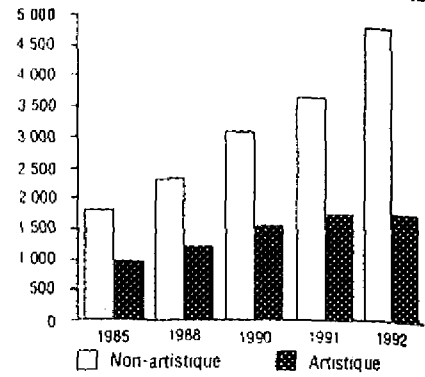
source : Le Spectacle vivant, documentation française, 1997, p.97

masse salariale du spectacle vivant

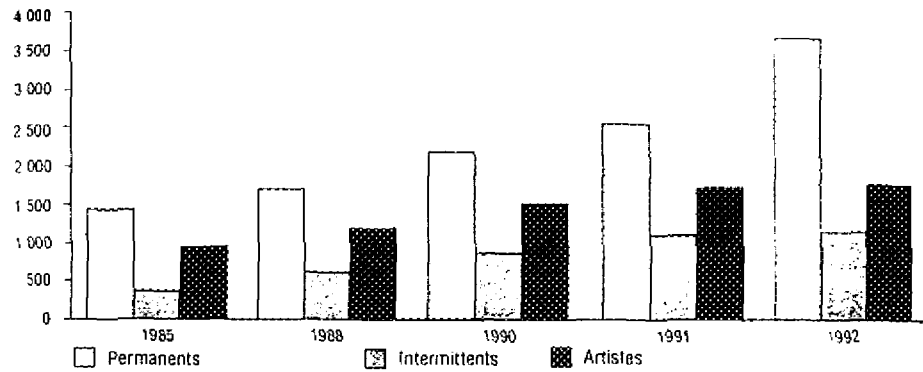
Évolution de la masse globale



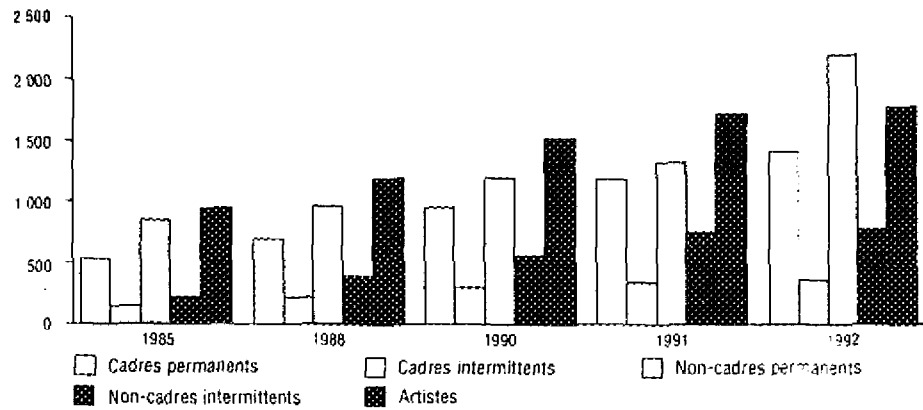
Répartition entre population non-artistique et artistique



Répartition entre salariés permanents, intermittents et artistes



Répartition entre les différentes catégories professionnelles

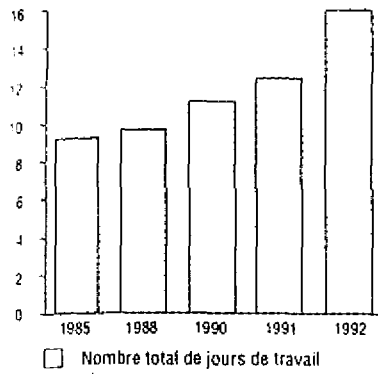


Source : Centre de sociologie des arts / GRISS - Champ : contrats des personnels identifiés

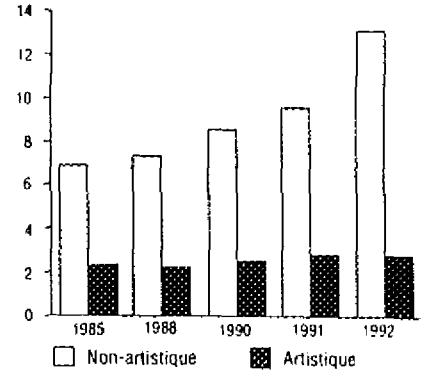
source : Le Spectacle vivant, documentation française, 1997, p.98

volume de jours de travail dans le spectacle vivant (en millions de jours)

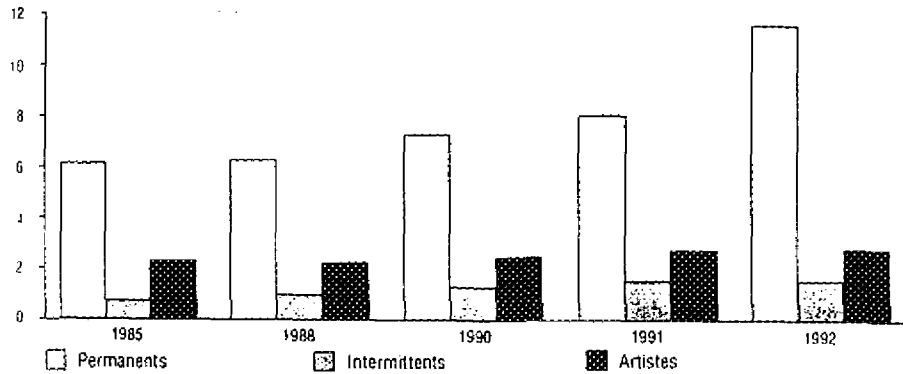
Évolution du nombre total de jours de travail



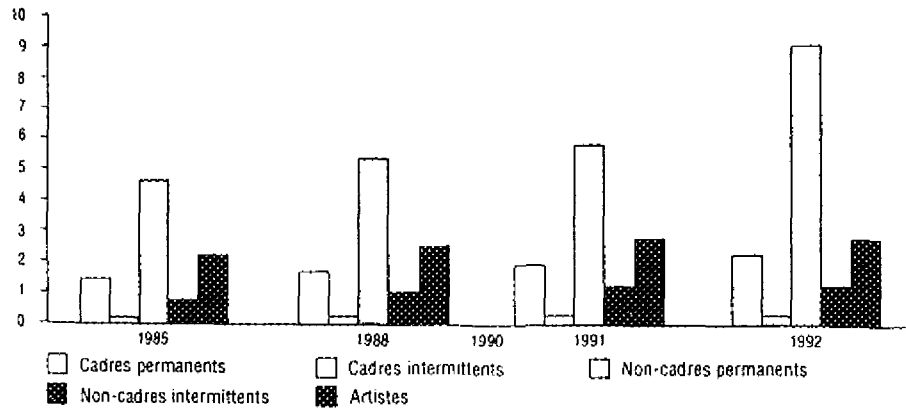
Répartition entre population non-artistique et artistique



Répartition entre salariés permanents, intermittents et artistes



Répartition entre les différentes catégories professionnelles

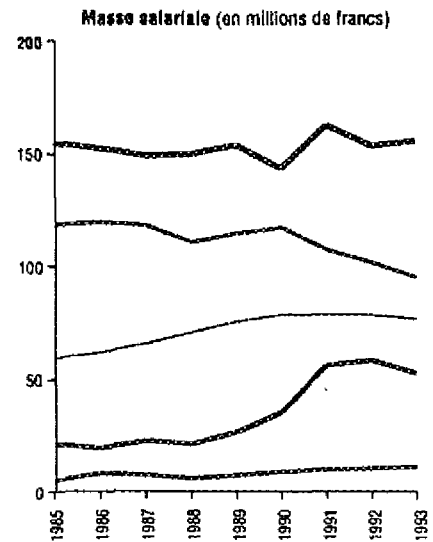
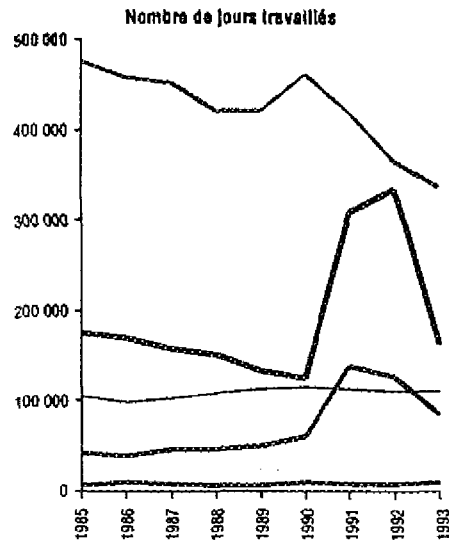


Source : Centre de sociologie des arts / GRISS - Champ : contrats des personnels identifiés

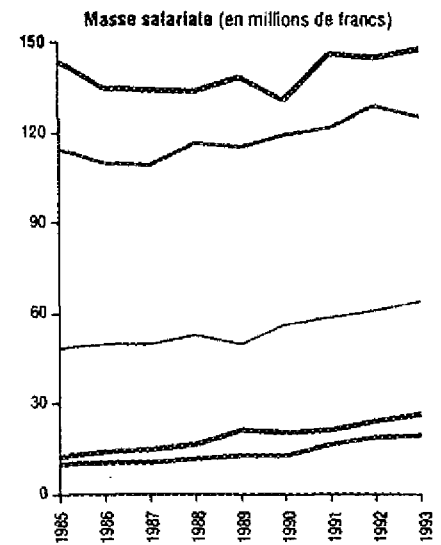
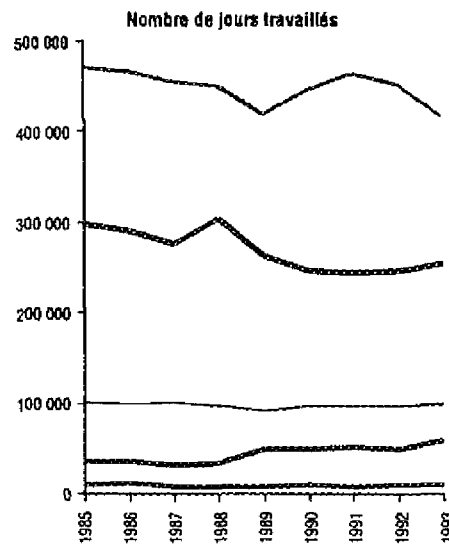
source : La Spectacle vivant, documentation française, 1997, p.99

masse salariale et volume de jours de travail dans le spectacle vivant (en millions de jours)

Théâtres privés de Paris et de la région parisienne



Théâtres de province en régie



- Cadres permanents
- Non-cadres permanents
- Cadres intermittents
- Non-cadres intermittents
- Artistes

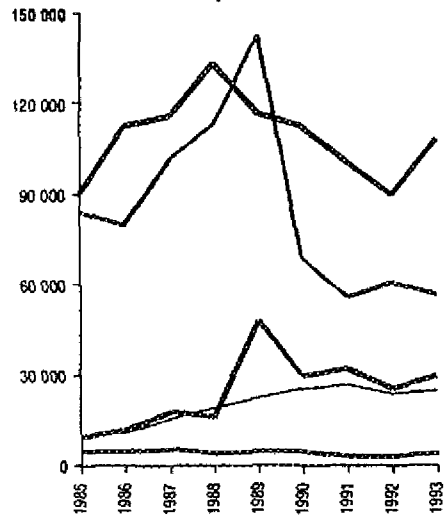
Source : Centre de sociologie des arts / GRISS
 Champ : contrats des personnels identifiés et non-identifiés

source : Le Spectacle vivant, documentation française, 1997, p.363

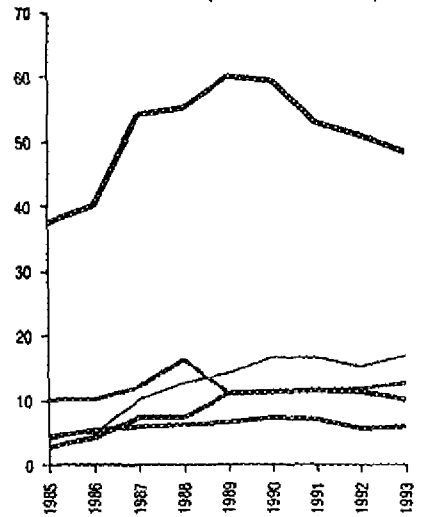
masse salariale et volume de jours de travail dans le spectacle vivant (en millions de jours)

Théâtres de province en concession

Nombre de jours travaillés

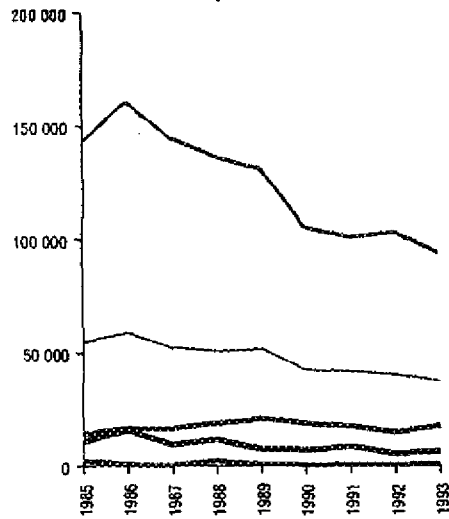


Masse salariale (en millions de francs)

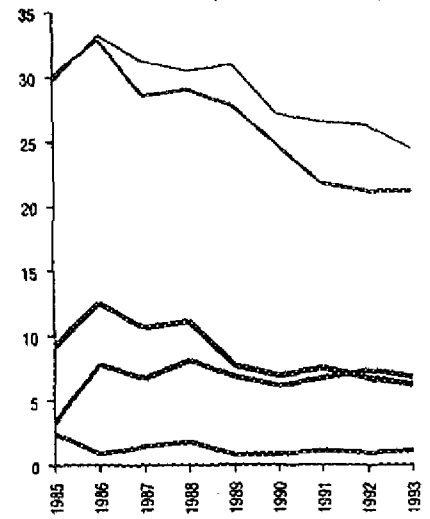


Maisons de la culture

Nombre de jours travaillés



Masse salariale (en millions de francs)



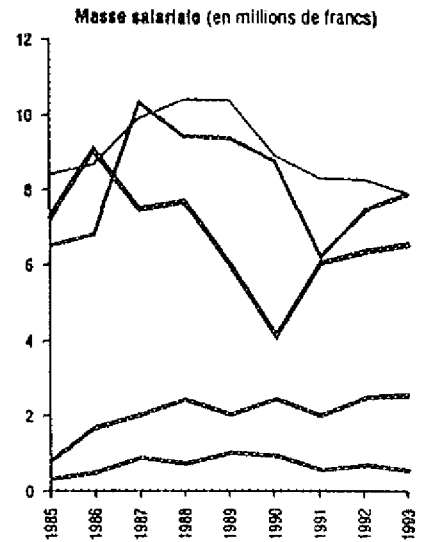
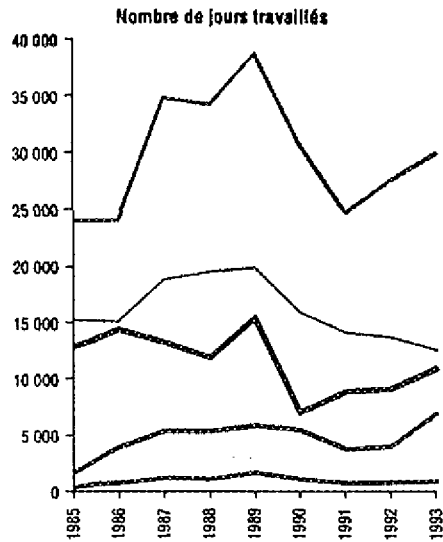
- Cadres permanents
- Non-cadres permanents
- Cadres intermittents
- Non-cadres intermittents
- Artistes

Source : Centre de sociologie des arts / GRIS
Champ : contrats des personnels identifiés et non-identifiés

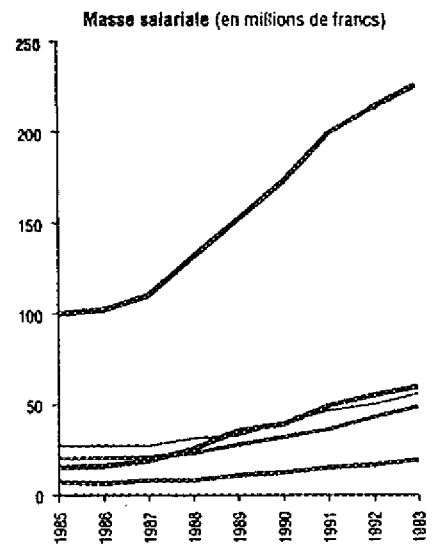
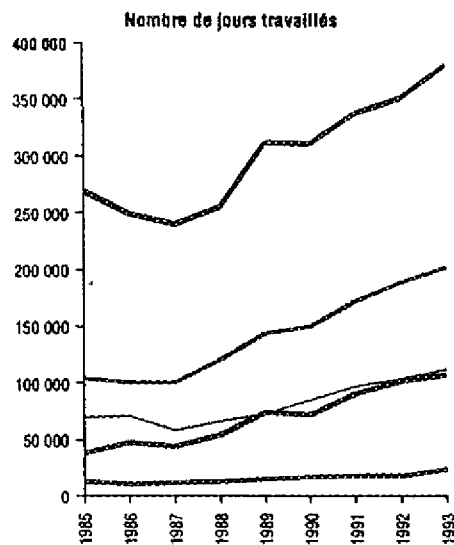
source : Le Spectacle vivant, documentation française, 1997, p.365

masse salariale et volume de jours de travail dans le spectacle vivant (en millions de jours)

Centres dramatiques



Compagnies théâtrales



- Cadres permanents
- Non-cadres permanents
- Cadres intermittents
- Non-cadres intermittents
- Artistes

Source : Centre de sociologie des arts / GRIS
 Champ : contrats des personnels identifiés et non-identifiés

source : *Le Spectacle vivant*, documentation française, 1997, p.362

documents

13. prises de parole

- ❑ "14 propositions concrètes pour fonder les politiques culturelles sur une utopie du théâtre" (FéderCies)
- ❑ "Charte des compagnies du spectacle vivant" (FéderCies)
- ❑ "Manifeste" (FéderCies)
- ❑ lettre n°1 de la Coordination Régionale des Intermittents du Spectacle d'Aquitaine : "rendez-vous des commissions"
- ❑ texte des délégations de Coordinations et d'Assemblée Générales Locales et Régionales des Professionnels du Spectacle Vivant, de l'Audiovisuel et du Cinéma
- ❑ lettre n°1 de la CRISA : "Vers un nouveau contrat social" par Fred Delhoume
- ❑ "La Création théâtrale en Aquitaine" par Jean-Marie Broucrot (intervention du 9 mai 1997 au colloque des Rencontres Théâtrales d'Eysines)
- ❑ lettre aux compagnies datée de juin 1997 adressée par quelques compagnies dramatiques en Aquitaine
- ❑ lettre aux compagnies datée de juillet 1997 adressée par quelques compagnies dramatiques en Aquitaine
- ❑ lettre aux compagnies du 15 juillet 1997 adressée par quelques compagnies dramatiques en Aquitaine pour la convocation de l'Assemblée Générale Constitutive d'une fédération des Compagnies dramatiques aquitaines
- ❑ lettre aux compagnies professionnelles d'Aquitaine (septembre 1997)
- ❑ "Charte constitutive de la Fédération des compagnies professionnelles du spectacle vivant d'Aquitaine" (texte voté le 18 septembre 1997)
- ❑ Fédération des Cies d'Aquitaine : Statuts

es pater... de la création théâtrale "amorce de réflexion"

1 Rompre avec *la vision du théâtre subventionné comme d'un grand escalier* ou une pyramide écrasée par le bas, avec ascenseur hiérarchique plus ou moins régulièrement en panne. Il faut que soit reconnu un secteur du théâtre (incluant la musique, la danse, les marionnettes...) indépendant, dispersé, non hiérarchisé, soutenu par l'État au titre d'un *fonds unique de subventionnement attribué aux compagnies*.

Pour cela, il faut rompre avec la dispersion et le fractionnement des aides de l'État et tous les détournements qui s'ensuivent (compagnies de création financées par des budgets d'action culturelle, fonds d'aide aux projets auquel émergent des institutions fortement dotées, frais de fonctionnement et d'équipement absorbant tous les autres subsides, etc.). Ce qui est ici en jeu, c'est la mise en péril de l'activité de création, but premier et essentiel des compagnies, en leur substituant des obligations d'intervention dans des ateliers et des activités d'animation.

2 En aucun cas, et en fonction de l'activité permanente d'une compagnie, *la dotation de l'État au budget de fonctionnement ne pourrait être inférieure à un minimum en dessous duquel la compagnie ne peut travailler* (200 000 F). La subvention devrait faire l'objet d'un contrat clair, établi pour une durée minimum de 3 années, non automatiquement renouvelable. En dessous de ce dispositif contractuel, l'aide au projet devrait être destinée aux compagnies nouvelles dans le cadre d'une période d'observation de 3 ans, ou redevenir un moyen de financement pour des compagnies sorties de tout conventionnement.

Dans tous les cas, l'intervention des autres partenaires institutionnels (région, départements, districts, communes) devrait se faire dans le cadre de cahiers des charges précis établis et négociés dans la transparence.

3 Pour chacune des compagnies subventionnées, *des critères rigoureux pourraient prendre en compte, isolément ou en les croisant, tel ou tel aspect de son activité et de son fonctionnement. Dans tous les cas, l'activité de création est la condition nécessaire*. Le choix important et légitime de développer l'action culturelle doit rester entièrement à l'initiative des compagnies ; mais il ne doit pas être le critère dominant de leur subventionnement, et par là de leur survie. Une dotation unique pourrait être ensuite modulée selon les variables propres à chacune des compagnies et évaluées comme telles par l'autorité publique :

- compagnies développant une activité de création de façon permanente ou sur des projets ponctuels ;
- compagnies donnant de l'importance à la recherche de nouveaux publics, par les interventions de partenariat ou d'action culturelle ;
- compagnies prenant des risques dans le choix de nouveaux auteurs ou l'exploration de nouvelles formes artistiques ;
- compagnies exploitant un théâtre en propre, destiné à la création et à la diffusion ;
- compagnies visant à regrouper de façon permanente plusieurs artistes et techniciens ;
- compagnies intervenant dans la formation professionnelle initiale des artistes.

4 Il importe que la décision des subventions et le contrôle de leur utilisation soient effectués en toute transparence : *l'absence de règles précises sur le fonctionnement des comités d'experts*, leur représentativité, leurs grilles d'éva-

luation, l'absence de tout compte-rendu public et détaillé de leurs recommandations, conduit à s'interroger sur leur rôle et leur nécessité. Sans doute le fonctionnement des comités d'experts diffère-t-il d'une région à l'autre, mais trop souvent, ils servent d'écran à la responsabilité directe des institutions, notamment lorsqu'ils sont manifestement incapables de prendre en compte toute l'activité théâtrale des compagnies (cas de la région Ile-de-France).

Quand des liens de connaissance sont a priori plus faciles entre leurs membres et les compagnies, il est inconcevable qu'y règnent majoritairement des programmateurs ou responsables de diffusion (cumulant bien souvent des responsabilités au sein des GRAC et autres institutions et organismes de diffusion...) qui se trouvent de fait juges et parties (cas des régions Rhône-Alpes, Poitou-Charentes, Nord-Pas de Calais, etc.).

5 Revoir radicalement *la répartition actuelle des subventions (environ 3/4, 1/4) entre le secteur « institutionnel » et celui des compagnies indépendantes*, non seulement pour prendre en compte davantage les besoins propres aux compagnies, mais parce qu'il est plus que temps de s'interroger sur les missions des structures institutionnelles, sur le coût de leur fonctionnement et des spectacles qui y sont produits.

Étant donné le mode de production précaire des compagnies, n'y a-t-il pas de la provocation à entendre le directeur d'un grand centre dramatique national actuellement privilégié, dire qu'il a fait des sacrifices en n'ayant pas plus de 8 millions de francs pour produire son dernier spectacle ?

Il serait peut-être temps de trouver des réponses aux déjà anciennes et bonnes questions qu'un ancien président du SYNDEAC (Michel Dubois) posait en 1987 à tous ses collègues, notamment sur « l'absence de troupes dans les institutions, la multiplication des coproductions bidon, la course au pourcentage d'autofinancement dans nos gestions, la descente d'un grand escalier par des stars du cinéma, cette atrophie de la critique », etc.

6 Il est urgent d'*encourager le développement de tous les lieux alternatifs de diffusion* (associations de proximité, petites communes, équipements municipaux, festivals de rue...). Dès maintenant, de nombreuses compagnies cherchent, suscitent de nouveaux contacts et de nouveaux partenaires, tous générateurs de nouveaux publics et de liens renouvelés entre le théâtre et la collectivité.

Il est urgent de laisser enfin aux compagnies professionnelles du spectacle vivant la possibilité de diffuser leurs spectacles dans tous les lieux de diffusion existants (scènes nationales, « deuxième cercle ») qui ne doivent pas être réservés aux seuls réseaux très fermés des enfants du sérail.

7 Relancer *une politique visant à proposer des lieux à des compagnies* non pas comme à des invités plus ou moins permanents soumis au bon vouloir de quelques directeurs gestionnaires, mais comme à des responsables-artistes, capables de s'adresser directement à un public et de gérer les moyens nécessaires à sa conquête. Il n'est pas acceptable que le rôle des compagnies se réduise souvent à n'être plus que des prestataires de services susceptibles de former le public destiné à voir les spectacles des grandes institutions.

Les compagnies qui le souhaitent pourraient s'associer à plusieurs pour la direction d'un lieu, ou du moins, certaines pourraient être incitées à avoir une politique d'ouverture et de diffusion pour les autres, afin de renforcer, outre un échange artistique direct, une prise de risques commune vis-à-vis du

public. De cette manière, la diffusion de créations, actuellement en passe d'être bloquée, pourrait trouver un nouvel essor grâce à un réseau différent, fondé sur des liens artistiques réels. Ce rôle d'une ou plusieurs compagnies dans la diffusion pourrait être reconnu spécifiquement dans les crédits globaux qui lui (leur) seraient attribués.

8 Redéfinir précisément *les engagements des compagnies indépendantes et des lieux « institutionnels »* : combien coûte réellement l'accueil d'une compagnie à un lieu de diffusion ? Quelles obligations liées à une coproduction, à une association, à une « résidence », ou à une implantation. Des normes précises doivent figurer dans les cahiers des charges de toutes les institutions ; celles-ci (scènes nationales et centres dramatiques nationaux) doivent avoir des missions d'accueil et de coproduction précises concernant les compagnies indépendantes de leur région. Il faut également redéfinir la notion de résidence de compagnie dans le cadre de conventions-types négociées avec tous les partenaires.

9 Redéfinir un *statut juridique pour les compagnies* qui permette d'établir leur responsabilité en matière économique, fiscale et sociale, dans des conditions adaptées à leur activité. L'ouverture d'une concertation nationale sur ce statut, en vue de réviser le bricolage juridique récent sur la licence d'entrepreneurs est nécessaire.

Celle-ci doit se donner pour tâches d'examiner si le statut associatif doit être maintenu et/ou révisé pour accorder les critères de non-lucrativité et de service public à l'activité dite commerciale de l'entreprise, et comment on reconnaît la professionnalité d'équipes de création artistique.

Dans l'immédiat, il est inacceptable de soumettre la reconnaissance de cette professionnalité à la possession d'une licence réglementant l'activité commerciale. Il est contestable de soumettre la reconnaissance de la professionnalité à l'autorité de l'État. Il est vain d'attendre de la possession d'une telle licence l'assurance que les compagnies seront en règle quant au respect de leurs obligations sociales.

Tant qu'une nouvelle concertation n'est pas mise en œuvre, nous demandons la suspension de toutes les mesures d'attribution de licences en cours, et de toutes les poursuites engagées par l'URSSAF et les impôts invoquant le défaut de possession de licence.

10 Rechercher les moyens d'accroître *la solidarité et la responsabilité professionnelle de nos compagnies* face à la précarité sociale : le consensus tacite qui voit les compagnies financées de fait par les caisses ASSEDIC n'est plus tenable en l'état, comme on le constate à voir périodiquement remis en cause les règles d'indemnisation des intermittents et les droits actuels se réduire progressivement à une peau de chagrin.

Cette situation devrait amener tous ceux qui emploient des artistes dans notre activité à s'interroger sur le statut du travail intermittent, et sur les moyens de réduire toute utilisation abusive du système existant : quelle responsabilité collective développer dans nos métiers pour garantir permanence d'emploi et droits à la protection sociale, sans miser abusivement sur le recours à la manne ASSEDIC, sur les stages de toutes sortes proposés par l'ANPE ?

Des solutions doivent être recherchées avec les partenaires sociaux, les représentants des compagnies indépendantes et impliquer les ministères de tutelle.

11 *Rénégocier le cadre conventionnel* (conventions collectives dites SYNDEAC), en tenant compte des différences entre les compagnies et les « établissements d'action culturelle », en l'adaptant aux modes de travail, de production et de financement propres à des équipes de création artistiques, tout en harmonisant les réglementations sociales et fiscales et en exigeant les moyens financiers de son application.

12 Définir précisément *les conditions du partenariat des compagnies avec les divers organismes sociaux ou pédagogiques* (éducation nationale, services sociaux, associations de quartier ou de développement rural, etc.) : liberté et renforcement de l'initiative de partenariat entre les compagnies et ces organismes, définition par convention du nombre d'heures d'intervention, de leur montant horaire, et reconnaissance du statut d'artiste des intervenants.

L'éducation nationale tend actuellement, souvent même contre l'avis des enseignants concernés, à reconsidérer l'enseignement du théâtre dans un cadre scolaire extrêmement normalisé, ce qui conduit, à terme, à refermer l'école à la pratique réelle et actuelle de la création, et à l'intervention des partenaires professionnels. Face à cette menace de repli, le ministère de la culture veut privilégier le rôle des établissements d'action culturelle (au motif que le partenariat rentrerait particulièrement dans leurs missions) et de certaines grosses compagnies, dans le cadre de « pôles culturels ». Le risque est alors de voir niée toute compétence dans ce domaine aux compagnies qui désirent faire ce travail, parce qu'il correspond pour elles à un enjeu artistique et public réel, et qu'entre elles et des enseignants ou responsables pédagogiques, se sont noués des liens essentiels.

13 *Accomplir réellement la décentralisation administrative*, en favorisant l'autonomie effective des DRAC et autres institutions territoriales, se référant aux critères de la politique générale de subventionnement des compagnies contre toute tendance de l'administration centrale à « recentraliser » l'activité de création (conditions de subventionnement liées à la capacité de jouer à Paris), ou à décider, « d'en haut », de l'implantation locale et régionale des compagnies.

Cette décentralisation ne doit cependant pas s'accompagner d'un désengagement de l'État (premier cas de figure : subvention de l'État attribuée si la compagnie bénéficie d'une aide locale, ou deuxième cas de figure : baisse ou suppression de la subvention d'État à mesure qu'une collectivité s'engage). Elle ne doit pas impliquer non plus une soumission accrue aux velléités culturelles des collectivités locales ou territoriales dont l'objectif est souvent lié à des perspectives électoralistes. Au contraire, l'État pourrait développer son rôle formateur concernant la « demande culturelle » des élus et des administrations locales.

14 *Exiger la reconnaissance de la FéderCies et des regroupements de compagnies adhérents* comme interlocuteurs et partenaires représentatifs dans le cadre de toutes négociations, débats nationaux et régionaux à caractère culturel et artistique.

"Charte des compagnies du spectacle vivant"

(FéderCies - 1997)

Article 1

Une compagnie vise à rassembler plusieurs personnes pour servir au mieux un projet de création.

Ce rassemblement peut exister à l'initiative d'un créateur regroupant des gens dont le talent et la compétence servent à valoriser son travail. Il peut aussi prendre la forme d'un groupe de créateurs se réunissant autour d'un projet artistique commun. Dans tous les cas, créer « en compagnie » demande implication personnelle, souplesse de fonctionnement et rapports solidaires. Et ce, autant lorsqu'on prend appui sur les conditions du travail intermittent que lorsqu'on revendique les moyens d'une troupe permanente. Ce qui est visé dans l'idée de compagnie, c'est une pratique de la création comme engagement commun et aventure collective.

Article 2

Une compagnie cherche à inscrire son projet artistique dans la durée.

La pérennité est nécessaire à l'affirmation de l'identité d'une compagnie. Mais cela n'exclut pas les mutations constantes qui accompagnent l'activité de création, la succession discontinue des spectacles, la « remise à zéro » qu'implique chaque travail nouveau. Pour une compagnie, le temps où la création arrive à maturité peut faire de longs détours, comme se révéler très vite ou de façon fulgurante. Une compagnie en appelle toujours à une « jeunesse » du théâtre, c'est-à-dire au théâtre à son « commencement », ou au théâtre comme éternel « re-commencement ». Mais elle peut être aussi le moyen d'inscrire le mouvement perpétuel de la création dans une mémoire collective.

Article 3

Pour une compagnie, la responsabilité d'un outil de travail est un moyen de développer son autonomie artistique.

Le choix d'un statut juridique, la décision de produire ses propres spectacles, la responsabilité d'opérations commerciales sont d'abord des conditions pour mener à bien le travail artistique. Loin de soumettre l'activité de création à une logique d'entreprise, et aux normes existantes du marché et de la rentabilité, elles servent d'abord à y résister.

Article 4

Une compagnie est une actrice à part entière de la vie de la cité. L'indépendance d'une compagnie est garantie par la qualité de ses liens avec toute la collectivité des citoyens.

Par son activité de création, une compagnie établit des liens avec de nombreux acteurs de la vie collective : élus, responsables d'administrations, représentants d'associations, professionnels de la culture, des services sociaux et de l'éducation nationale, organes de presse et de communication, etc. Ce rapport à la collectivité est source d'évaluations, de contrats, de subventionnements, de missions, ou de partenariats divers qui donnent son ancrage public à la création. Ce n'est qu'en s'obligeant à la plus grande transparence possible que ces liens ne se transforment pas en liens de sujétion ou de complaisance. Et en veillant par-dessus tout à ce que la liberté d'expression artistique soit reconnue sous toutes ses formes : « toute licence en art ».

Article 5

Une compagnie développe des capacités spécifiques à accomplir une mission de service public.

Les compagnies font de la création un lieu d'« assemblage », un espace public essentiel autour de la création. Elles assurent ainsi le renouvellement d'une mission de service public : donner à tous un accès égal à la création vivante. Leurs démarches sur ce plan sont originales :

- tantôt elles partent à la conquête de nouveaux publics, attirés par leur capacité à prendre des risques et à inventer des langages nouveaux pour la création ;
- tantôt elles sont capables d'irriguer de nombreux lieux inédits ou tombés en désuétude sur tout le territoire ;
- tantôt elles proposent leurs spectacles, sous des formes respectant leur identité artistique et liant fortement création et action culturelle, dans tout le réseau institutionnel (scènes nationales, centres dramatiques, théâtre municipaux) ;

• tantôt elles favorisent une plus grande proximité de l'activité de création avec les gens par la mise à jour collective des processus de la création, par l'établissement de relations personnelles, directes, entre les artistes et le public.

A tous ces points de vue, le développement quantitatif des compagnies théâtrales ces dernières années est une chance unique de poursuivre et de renouveler les missions et les pratiques de la décentralisation culturelle.

Article 6

Une compagnie défend avant tout la rencontre avec le public par la création et la diffusion de ses spectacles ; c'est dans ce but qu'elle est constituée.

Elle n'exclut surtout pas de transmettre sa pratique dans le cadre clairement défini d'ateliers, de cours, de stages ou de relations diverses avec le public. Pour mener à bien cette tâche, elle a besoin de moyens financiers nécessaires et suffisants. Mais elle ne peut en aucun cas être confondue avec une entreprise commerciale ou un organisme de formation.

Article 7

Une compagnie est professionnelle quand ses membres organisent leur existence autour de la création.

Cet engagement suppose que la création soit tenue pour suffisamment nécessaire dans la société pour que des individus cherchent à s'y engager de façon totale et exclusive. Une compagnie est dite « professionnelle » quand elle se compose de personnes qui vivent de et pour leur art. Ces personnes ne s'engagent ainsi qu'en se fondant sur la reconnaissance du rôle de l'art vivant dans la société. Une compagnie professionnelle se doit alors d'observer les règles sociales et économiques de nos métiers telles qu'elles sont définies par la loi.

Article 8

La raison d'être d'une compagnie est le spectacle vivant ; qu'il le reste (vivant) est son souci premier.

FEDERATION NATIONALE DES REGROUPEMENTS DE COMPAGNIES DU
SPECTACLE VIVANT (FEDERCIES)

MANIFESTE

Des compagnies se sont regroupées au cours de ces mois un peu partout en France. Elles se fédèrent aujourd'hui en une fédération nationale.

Elles le font avec colère et détermination.

Leur constat est sévère.

Depuis quelque vingt ans que l'état et les autres collectivités soutiennent prioritairement les grandes institutions, le fossé culturel entre les 7% utilisateurs des biens culturels (théâtre/musique/musées) s'est encore accru, livrant les 93 % de la population aux seuls médias de masse.

Ce fossé recoupe d'ailleurs celui d'une société à deux vitesses où la paupérisation du plus grand nombre progresse de façon foudroyante.

Au sein de cette société, on a réservé aux compagnies d'être les pauvres parmi les pauvres. Alors que ce sont elles qui font majoritairement le travail d'éducation artistique de base qu'il serait si nécessaire de développer. Alors qu'elles sont majoritairement héritières de l'esprit de la première décentralisation théâtrale et qu'elles irriguent autant qu'elles le peuvent, et sans la logistique suffisante, les territoires les plus reculés des villes et des campagnes. Alors qu'elles inventent au jour le jour des formes et des textes nouveaux et restent le vivier de la création. Alors qu'elles sont les seules à poursuivre dans l'ombre un lent et patient travail d'action culturelle et de relation avec des populations souvent exclues. Alors qu'elles emploient le plus de techniciens et artistes du spectacle vivant.

Mais c'est cela même qui fait qu'elles sont reléguées en bas d'une échelle de valeur érigée consensuellement par quelques médias, diffuseurs de "scènes nationales" et représentants de l'Etat à Paris ou en province.

Aussi, considérant que les subventions constituées par l'argent de tous les contribuables ne doivent pas être confisquées par quelques privilégiés, elles réclament une clarification de la situation du théâtre en France et de la place des compagnies et des artistes dans la cité, la mise en place de règles clairement définies, qui soient ensuite exécutées dans la transparence, une définition des tâches et responsabilités spécifiques des artistes et des pouvoirs publics.

D'ores et déjà, et en attendant la mise en place d'Etats généraux du spectacle vivant à travers la France, elles remettent en cause un certain nombre de fonctionnements et décisions :

- en premier lieu, la répartition actuelle du budget du théâtre qui favorise les seules institutions,
- l'arbitraire et le flou de l'attribution des subventions et tout particulièrement la composition et le fonctionnement des comités d'experts, conseillers d'action culturelle etc..
- la licence d'entrepreneur de spectacle
- l'extension de la convention collective SYNDEAC à l'ensemble des compagnies sans concertation préalable et sans les subventions pour l'appliquer
- elles dénoncent l'irresponsabilité en matière de gestion du Ministère de la Culture, des DRAC et de certaines collectivités territoriales qui se manifeste par le retard grave et répétitif de l'attribution des subventions.

Elles proposent d'être acteurs à part entière dans la définition d'une politique culturelle en matière de spectacle vivant nécessaire au pays. Ceci tant auprès du Ministère de la Culture, et de l'Education Nationale, qu'auprès de Jeunesse et Sports quant aux relations aux pratiques amateurs.

Elles proposent une redéfinition des devoirs des institutions en matière de travail d'action culturelle (dont la diffusion n'est qu'un aspect).

Elles réclament des outils pour travailler, c'est-à-dire des théâtres, des lieux d'implantation. Elles ne veulent pas être les prestataires de service des structures de diffusion, car elles sont conscientes d'être aptes à définir par elles-mêmes leur propre projet artistique et culturel.

1. Rendez-Vous des Commissions

Vers un syndicat interprofessionnel en Aquitaine ?

Conformément au souhait de l'A.G du 19.12.96 donnant pour mission à la CRISA d'élaborer les statuts d'un syndicat interpro, la commission Statuts se met au travail.

Première réunion: Le mercredi 12.02.97 à 14h00.

au local du «Théâtre de la Source» 83, Quai de Bacalan 33000 Bordeaux.

Commission Réflexions/Prospective.

«Il nous importe d'abord de rester des salariés pour être attachés à l'ensemble de la nation. Il devient donc logique que le «revenu de complément» venant essayer de régler l'inadéquation du terme de chômeur à notre réalité quotidienne soit un salaire. D'où le terme de «salaire intermédiaire», ou «salaire spécifique». Le droit du travail ne reconnaît le salaire que lors d'une relation de subordination reconnue avec un employeur. Les exemples de la Caisse des Congés-Spectacles ou bien de l'AFDAS qui se substituent aux employeurs multiples pour assurer ensemble les congés payés et la formation, prouvent qu'il est possible de recréer avec le droit du travail existant (en l'aménageant si nécessaire) le lien de subordination avec une «caisse» ou un «fonds» (...)» (Extrait des Etats Généraux du Spectacle Vivant et de l'Audiotvisuel de Lyon des 7, 8 et 9 mai 1993)

Et si nous n'étions pas condamnés à vie aux ASSEDIC forcés ?

Suite aux travaux déjà effectués par les coordinations («Etats Généraux de Saint Médard en Jalles» -juin 92- «Actes de Strasbourg» -Octobre 92- «Etats Généraux de Lyon» -mai 93-) nous allons travailler à des propositions nouvelles et durables pour nos professions.

Première réunion: Le jeudi 13.02.97, à partir de 9h00,

au local du «Théâtre de la Source» 83, Quai de Bacalan 33000 Bordeaux.

Des utopies créatives à la mutation bien réelle...

il n'y a que quelques pas.

Alors...

En voiture Simone* !

Et chauffe Marcel*...

* Nous attendons aussi les autres...

Responsables de ces deux commissions:

Fred Delhoume (05 56 23 50 46)

Olivier Gerbeaud (05 56 24 31 38)

Denis Gouzil (05 56 36 22 84)

Ces 2 commissions sont ouvertes au plus grand nombre.

Maux...
Public (s)
ART (s)
Citoyen (s)...
Concernés !!!

Lettre n°1 de la Coordination Régionale des Intermittents du Spectacle d'Aquitaine

Texte de Clermont-Ferrand du 12 janvier 1997

**Texte des délégations de Coordinations et d'Assemblées Générales Locales et Régionales
Des Professionnels du Spectacle Vivant, de l'Audiovisuel et du Cinéma.**

*Quand un peuple abandonne son imaginaire, il se condamne à mourir de froid.
Le monde, la vie, les gens sont de plus en plus régulés par le marché,
par l'argent.*

*Cette régulation aboutit à une tension entre la liberté commerciale qui s'épanouit,
et les libertés artistiques et citoyennes qui elles,
sont des droits de l'homme,
et se rétrécissent.*

*Attaquer la protection sociale des professionnels du spectacle,
ne pas l'améliorer,*

c'est porter atteinte à ces libertés fondamentales.

C'est détruire le tissu artistique de la France,

c'est priver les citoyens de leurs capacités à formuler leur propre imaginaire.

C'est condamner notre pays à mourir de froid,

et pour citer Peter Handke :

« Nous ne nous plaignons pas, nous portons plainte. »

Nous exigeons d'être consultés, avant l'ouverture des négociations UNEDIC concernant le régime spécifique d'assurance chômage.

Nous exigeons d'être tenus informés par les Ministères de l'état des négociations et de leur progression.

Nous demandons à être tenus informés au plus vite de tous les projets de l'ensemble des parties prenantes dans la négociation.

Nous exigeons que soit élaboré au plus vite le calendrier des consultations et négociations, et qu'il soit communiqué aux parties concernées.

Nous demandons le maintien des règles spécifiques et nous nous déclarons particulièrement vigilants sur l'unité nécessaire des règles pour tous les métiers du spectacle vivant de l'audiovisuel et du cinéma et refusons toutes mesures discriminatoires établissant des sous-règles applicables à tel ou tel de nos métiers.

Attachés à notre statut de salariés nous récusons d'avance toute disposition nous faisant sortir du régime de solidarité interprofessionnel.

Nous demandons au Gouvernement d'organiser la tenue d'Etats Généraux sur le Spectacle Vivant, l'Audiovisuel et le Cinéma à l'échelon local, régional et national, avec des représentants de toutes les parties concernées, organisations syndicales, coordinations locales et régionales, assemblées d'intermittents, élus, responsables de l'Etat et Administrations Culturelles, représentants des employeurs et membres de la société civile.

Nous demandons que nous soit communiqué le calendrier de ces Etats Généraux avant la fin des négociations.

Ces Etats Généraux auront pour objectifs principaux de définir le statut social et économique des Professionnels du Spectacle Vivant, du Cinéma et de l'Audiovisuel dans la société, de rappeler l'importance des financements publics pour leurs activités, et de fixer les moyens indispensables pour qu'ils puissent vivre en travaillant dans leurs métiers.

Nous demandons une réaction ferme et officielle du Ministère du Travail aux propos de Monsieur Gandois mettant en cause le statut de salarié des professionnels du spectacle, propos en contradiction avec le code du travail.

Nos mandants sont déterminés à poursuivre et amplifier la lutte unie qu'ils ont entamée depuis des mois.

Ce texte mis au point le 12 janvier 1997 à Clermont Ferrand par l'ensemble des délégations sans exception, est d'ores et déjà approuvé par :

Collectif Marseillais de Professionnels du Spectacle Vivant, du Cinéma et de l'Audiovisuel, Coordination des Professionnels du Spectacle Vivant, de l'Audiovisuel et du Cinéma de Basse Normandie, Association des Professionnels du Spectacle et de l'Audiovisuel Champagne Ardenne, Assemblée Générale des Professionnels du Spectacle Vivant et de l'Audiovisuel de la Région Toulouse, Assemblée Générale des Intermittents du Limousin, Assemblée Générale des Professionnels du Spectacle et de l'Audiovisuel de Loire Atlantique, Coordination Régionale des Intermittents du Spectacle Poitou Charente, Coordination Régionale des gens du Spectacle Auvergne, Coordination des Professionnels du Spectacle Vivant et de l'Audiovisuel de l'agglomération Grenobloise, Assemblée Générale des Professionnels du Spectacle Vivant, du Cinéma et de l'Audiovisuel de Lyon, Coordination des Intermittents du Spectacle Alsace, Coordination Régionale des Intermittents du Spectacle d'Aquitaine,

Encore et toujours se poser les questions fondamentales, celles qui, si nous acceptons qu'elles travaillent notre conscience, s'adressent non pas à des marionnettes que certains maritons voudraient manipuler à leur guise dans un monde de rouages économiques impitoyables, mais à des êtres humains blessés dans leur dignité, solidaires et debouts à se battre, à s'engager corps et âme dans une réflexion radicale, dans une action vitale.

Lorsque j'ose une incursion sur la place des Arènes Transnationales du Libéralisme Anti Social (ATLAS), tout à fait au centre du Village Global, et qu'un passant visiblement perdu me demande: «*La Maison des Professionnels du Spectacle, s'il vous plaît !*»... j'ai l'impression de devoir expliquer comment aller chercher le Minotaure au fond du labyrinthe de Dédale.

Et puis, c'est là que les majuscules disparaissent:

-Ce n'est pas une maison... d'ici, il faut retourner sur vos pas, remonter quelques siècles, jusqu'aux banlieues mal éclairées, vous arrivez au numéro 1 de l'«*impasse de l'intermittence*», c'est l'«*asile de l'assurance chômage*», de vieux bâtiments délabrés. Mais les lieux étant devenus trop exigus, il leur a fallu prendre sur un terrain vague, derrière. Vous devinez un chemin tour à tour pavé ou carrément défoncé, avec de part et d'autre, des cabanons de fortune: ce sont les «*annexes*». Tout au fond, juste avant la Décharge Mondiale, aux numéros 8 et 10, les gens du spectacle, c'est là.

-Ah ! Et y-a-t il un bus ?...

-Non. Même les taxis n'y vont jamais, pas rentable. On y envoie une charrette, de temps en temps, qui part d'ici, des Arènes. Mais ce sont eux qui décident du départ, quand ils veulent, au dernier moment. On entend juste leurs Chiens Médiatiques hurler:

«*Plan Social, Départ à telle heure !*»...

Fable ? Non, sémantique. Nous, êtres de sens et de parole, façonnés par le verbe et libérés par son usage, nous rebellons contre le sens unique, la pensée unique, cette fin du sens, de l'être humain libre... Maison, pas annexe !... Le sens unique, c'est la dictature de l'«*Economie ultra-libérale*». Le sens interdit, donc, c'est le rêve d'une Maison des gens du spectacle:

«*Là, il faut faire des économies !*», entend-on.

Assez ! Ici et maintenant, j'appelle à la grève de la fin du sens unique ! J'appelle à l'IMMOBILISATION générale ! Nous, les soi-disant «*nomades*», les saltimbanques, les charlatans, les bouffons, les oisifs, nous devrions être «*flexibles*». Pour que le gouvernement et le patronat nous avancent comme des pions sur l'échiquier de leur exclusion sociale. Leur échec social, il faudrait en plus que ce soit à nous d'en assumer la responsabilité, car voilà qu'ils nous parachutent (*dans*) de minables plans socio-culs de quartier, avec samba et carnaval ruineux pour mieux déguiser la misère.

Mais, nous avons une autre idée du mariage de monsieur Social et de mademoiselle Culture ! Nous avons des projets, si on nous les demande. Ça fait quelques lustres qu'on sait y penser avec les respects des règles de l'art et de l'autre. Mais voilà, Molière déjà eu plus souvent les pieds dans la boue que sur les parquets, et aujourd'hui, s'il daigne encore nous étudier de cette nation poussiéreuse de papier que son nom honore, il doit trouver bien comique, après plus de trois siècles de «*progrès*», de n'avoir toujours rien à nous envier.

Assez ! Culture, largue tes macs, ne joue plus aux putes avec Misère et Solitude, ces avatars de l'économie de profit. Tu mérites mieux que ces «*quartiers machins*». Pour ton mariage avec Social, nous avons d'autres projets, d'autres rêves, pas fous, seulement utopiques.

IMMOBILISONS NOUS ! C'est QUELQUE PART que nous avons toujours besoin de montrer à la face du monde, par le miroir cru et cruel de l'art, l'état du monde, cruel et monstrueux.

Seulement voilà: qui monopolise l'immobilier de luxe ? Ceux qui se vantent justement de profits monstrueux grâce aux nouvelles technologies de l'information et du «cyberspace», ces NON-LIEUX, ces virtualités, ces déserts humains, ces vents d'insanités, ces tempêtes de bits informatiques, cette apologie du nihilisme des valeurs humaines. Non, vraiment, pour jouer à CA, ils n'ont pas besoin de ces Palais qu'ils nous confisquent: un ATTACHE-CASE leur suffit ! Assez ! DETACHONS-nous des CASES dans lesquelles ils nous emprisonnent ! Bâtissons un vaste projet immobilier pour le spectacle vivant ! Et en attendant, occupons tout cet immobilier vidé de sens humain ! Sus à l'ennemi !

Vous voyez bien qu'avec la sémantique, on avance ! Bon, après le cri vital, un peu de concentration. Or donc, appeler un artiste un artiste. «On n'est pas artiste par intermittence» (Libération, 23.01.97). «Le CNPF vient de remporter une bataille sémantique majeure: il n'y a plus d'acteurs, de techniciens, du cinéma, du théâtre, plus de maquilleurs, de coiffeurs, d'ingénieurs du son, plus de cinéastes... il n'y a plus que des intermittents. Cette idée est solidement ancrée dans les esprits: pour les médias, l'opinion publique, le gouvernement, le CNPF, le caractère permanent de l'activité artistique, c'est «l'intermittence». Or cette notion est une méprise, une méconnaissance complète de nos métiers.» (...) «Cette désignation «intermittent», par la naïveté des uns, l'irresponsabilité des autres, annonce la catastrophe pour tous.»

Alarmisme ? Cernons la situation globale:

«Dans les secteurs en voie de technologisation rapide (grande industrie, banque, assurances, etc.) on produira toujours plus de biens et de services avec de moins en moins de travail humain. La réduction du temps de travail (par exemple, sous la forme de l'intermittence choisie et non subie) (...) doit s'y réaliser sans hypothéquer la vie des entreprises, ce qui ne signifie nullement y réduire les rémunérations, du moins les basses et les moyennes. Et ce, d'une part, en utilisant les gains de productivité jusqu'ici uniquement accaparés par le capital et, d'autre part, en faisant appel à la solidarité nationale. Donc à un véritable partage des revenus, mettant particulièrement à contribution ceux du capital, outrancièrement favorisés depuis une dizaine d'année par les gouvernements successifs qui ont multiplié les libéralités aux nantis.» (Le Monde Diplomatique, Bernard Cassen, septembre 93).

On commence à saisir pourquoi la compréhension de notre fonctionnement et l'analyse de notre régime peut donner la puce à l'oreille à d'autres secteurs d'activité. Résumons-nous; notre enjeu tourne autour de cette définition de l'exercice de nos professions: activité permanente à salariat intermittent. Mais encore une fois, qu'est-ce qui nous FONDE: le salariat ou l'activité ? Le salariat n'étant pas un but en soi mais le moins pire des moyens existants, c'est bien l'activité qui «prime»; c'est par elle que nous CONSTRUISONS d'autres types de rapports de production et de rapports sociaux. C'est son caractère PERMANENT qui doit être «primé», valorisé par la société. Cependant, puisque nous avons encore besoin du salariat, et que la relation salarié/employeur est intermittente dans nos professions, nous devons, tout en gardant le système, en inventer un autre, qui prenne en compte comme du «travail», de l'activité, les périodes entre deux «emplois», sans employeur. Et qui salarie cette activité ?

Utopique ? Voire ! Avant d'exposer deux types de solutions avancées par des économistes de plus en plus nombreux, je voudrais clarifier ma pensée: le spectacle vivant, la création artistique, ne peuvent, ne doivent être redevables d'une quelconque subordination à des principes et des lois économiques. Dans leur totale nécessité première et inaliénable d'exister, inextinguiblement libres, le spectacle vivant et la création artistique ne peuvent que subir à leur corps défendant les aléas de l'usure et de la perversion économique, et donc les combattre inexorablement pour toujours reconquérir leur juste et digne place: au zénith.

Face à ce manifeste, «la question de fond posée par la mutation technologique de l'information reste sans réponse: puisqu'un nombre toujours plus important de biens et de services sont produits avec toujours moins de travail humain, comment aménager ce travail, réduire et partager sa durée, répartir les richesses produites et les revenus de manière plus équitable, et ouvrir le temps libéré aux activités de solidarité, de connaissance, de créativité qui sont, elles, sans limite ?»

Voici donc, comme promis, deux types de solution pour tenter de relever le défi.

Le premier concerne notre phase d'emploi.

«La création massive d'emplois d'utilité sociale, culturelle, permettant de recréer du lien, de la convivialité dans les communautés de plus en plus atomisées et éclatées est un impératif. Ces emplois, la société en ressent le besoin, mais nullement le capital» (...) «La solidarité nationale et locale, le recyclage d'une partie des fonds consacrés à l'indemnisation du chômage, la participation des bénéficiaires, peuvent permettre le financement de tels emplois, dotés du même statut que tous les autres (...) Pour autant, le service de l'autre, l'entraide, ne doivent pas devenir des professions spécialisées. Il faut conserver le plus possible de domaines autogérés, tout comme il faut, par ailleurs, favoriser l'artisanat, l'autoproduction.»

Le deuxième type de solution nous concerne encore de plus près. Il provoque la notion d'activité permanente à salariat intermittent en subvertissant la logique économique actuelle, privilégiant avant tout un droit d'exister dignement, permettant de choisir plus librement une activité sociale rémunérée.

«Pour amorcer une logique rompant avec des politiques économiques standard, incapables d'endiguer la montée du chômage, une solution est de plus en plus souvent avancée: attribuer à chacun un revenu -qu'on peut appeler revenu de citoyenneté, ou revenu d'existence- dissocié de l'exécution d'un travail. Ce revenu est une somme à laquelle chacun a droit de manière inconditionnelle.»

Voilà une nouvelle brèche dans la pensée unique ! Qu'il nous appartient d'ouvrir plus largement de par leur nature et leur organisation. Nous pouvons être les pionniers juridiques d'un nouveau contrat social, tout en étant des acteurs privilégiés de sa mise en oeuvre.

Une Maison, pas les annexes; une révolution du travail, pas la pensée unique; un nouveau contrat social, pas la honte du chômage. La première tranche de travaux terminée, on pourra enfin peut-être commencer à s'entendre avec les voisins du haut...

Prochaine Assemblée Générale le Vendredi 14 février 1997 à 14h30

D.R.A.C. Aquitaine

57, rue Magendie 33000 Bordeaux

C.R.I.S.A



des Intermittents du Spectacle d'Aquitaine
c/o CDN Square Jean Vauthier 33000 BORDEAUX
tel. 05 56 31 25 91 fax 05 56 31 26 43



LA CREATION THEATRALE EN AQUITAINE

INTERVENTION de Jean-Marie BROUCARET

le 9 mai 1997 à Eysines

Bonjour à toutes et à tous,

Je veux dire, pour commencer, combien je regrette de ne pas être présent aujourd'hui pour vous faire part directement de mon intervention.

Sachant que je ne pouvais pas être là, j'ai d'abord pensé à renoncer à participer à ces rencontres. Mais, très vite, j'ai été convaincu de la nécessité de prendre publiquement la parole à cette occasion. Il y a, en effet, urgence à s'exprimer sur ce thème.

C'est pourquoi j'ai demandé à Marie-Julienne de bien vouloir me représenter et de lire ce texte à ma place. Je l'ai fait d'ailleurs sans aucune réserve puisque mes propos sont aussi ceux de la compagnie qu'elle a fondée avec moi. Je la remercie.

Je dois vous mettre en garde : cette intervention ne parvient pas toujours à éviter le ton de la provocation. Lorsque l'on est embourbé -et nous sommes embourbés- il convient, pour se dégager d'accélérer, et cela ne va pas sans quelques éclaboussures...

La création en soi m'intéresse peu. A la contemplation des paysages je préfère l'attention portée aux hommes qui y vivent. Aussi, je parlerai des "exigences des créateurs". Voilà qui rend la problématique plus concrète et impliquante pour tout le monde.

Personnalisons encore davantage le propos, nous y verrons plus clair : je parlerai de mes exigences à l'épreuve de la réalité.

Je voudrais, enfin -en guise de précaution- écarter un argument qui pourrait m'être adressé (comme il le fut en d'autres occasions) : j'aurais tort de me plaindre car je suis un privilégié dans le panorama aquitain. Sachez, pourtant, que je reste boiteux et que je boite bas. Devrais-je me taire au regard de la paralysie de quelques autres ? Non.

* * *

Pour commencer je voudrais parler de cette attitude fort répandue en matière de création théâtrale aussi bien chez les créateurs que chez les gestionnaires du théâtre (entendez par là tous ceux qui "s'occupent" des créateurs : institutionnels, politiques, opérateurs culturels divers, journalistes, etc.).

Cette attitude haïssable et pourtant toute puissante est celle du COUP PAR COUP.

Chaque projet de création semble se suffire à lui-même. On monte Tchekov, puis Shakespeare, puis Lorca ou Koïtès ou Ibsen. Chaque création est un coup et non une étape dans une démarche plus globale (la seule cohérence supposée est celle de "l'itinéraire intérieur" du créateur ; autrement dit, dans une belle glorification de l'égo: "Je suis donc je crée").

Aux deux mois traditionnels de préparation d'un spectacle se succèdent (1 ou 2 ans plus tard, le temps de réunir les coproductions...) deux autres mois, et ainsi de suite. Et, chaque fois, on espère l'événement.

Stigmatisons l'itinéraire type d'une compagnie aquitaine : On crée une compagnie (si possible composée d'anciens du conservatoire de région qui n'ont guère que cette solution pour travailler et entrer dans le métier). On crée -avec 3 bouts de ficelle- un spectacle. On se fait remarquer. On trouve, encouragés, un petit producteur pour le second. On confirme. Coproducteur plus important pour le troisième (centre culturel ou scène nationale) et, si on passe la rampe, on accède à la coproduction du C.D.N. qui doit, normalement, ouvrir les portes de la considération nationale ou internationale. Mais ça n'est malheureusement jamais le cas.

Chaque spectacle prend la forme d'un examen qui ne conduit jamais à un diplôme. Eternels redoublants du théâtre nous recommençons, sans cesse, la même épreuve : la prochaine création. Englués dans ce coup par coup, nous piétons.

Selon toute vraisemblance, à l'issue de cette scolarité théâtrale, vous rentrez dans le panorama du théâtre aquitain. Vous perdez votre statut de "promesse" pour rejoindre ce que les espagnols désignent du joli nom de Montón, c'est-à-dire, le tas de compagnies aquitaines répertoriées par le Ministère de la Culture ou le Conseil Régional.

Quelques saisons plus tard -alors que vous faites figure de "has been"- vous sortez une création que tout le monde remarque. On en parle dans les G.R.A.C. ! Renaissance ? Résurrection ?

C'est pourquoi toute réflexion du créateur sur la création théâtrale doit s'accompagner d'une réflexion sur la diffusion.

L'acte de création théâtrale est une chaîne dont chaque maillon est indissociable de l'autre.

A la question "Que monter ?" est indéfectiblement liée la question "Pour qui?". (Nous savons déjà tout cela, mais nous l'oublions). Nous ne devons pas seulement inventer des spectacles, mais également des formes et des modes de diffusion. A ce sujet je voudrais faire une légère digression : la politique de mise en place d'"outils culturels" (type C.D.N. ou Scène Nationale) menée par la Région ou l'Etat est très imparfaite. Cela contribue à créer des routes de consommation de spectacles qui imposent un certain type de conduite tout à fait inadapté à de très nombreux publics potentiels.

Exemple : durant le Festival de Théâtre que nous organisons sur la Côte Basque nous avons remarqué que chaque fois que nous programmons un spectacle au Théâtre de la Ville de Bayonne, la fréquentation diminue et le public change dans sa composition sociale (les jeunes suivent moins bien). Pourtant, le type de spectacle proposé reste le même. Mais le lieu fait obstacle.

Ces "outils" illustrent et encouragent une manière particulière de pratiquer la culture du spectacle vivant et du théâtre. Et cette façon-là n'est pas adaptée aujourd'hui à la majorité des publics.

A chaque public ses lieux et ses modes de diffusion. Arrêtons de penser que la diffusion sera réglée le jour où il y aura partout des théâtres type Centre Culturel (300 places en gradin - noir). C'est faux. Et lors de nos tournées nous constatons l'imperfection de ce système arbitraire. En zone rurale au Pays Basque par exemple nous n'avons que peu de théâtres. Par contre les trinquets abondent. Et ce sont des lieux de vie culturelle ancrés dans le quotidien. Equipons-les convenablement pour y faire à l'occasion du spectacle vivant mais ne construisons pas un théâtre juste à côté.

Fin de la digression.

Le créateur -dans cette nouvelle définition dont je pose ici l'exigence fondée sur la relation à la communauté constitutive de l'acte même de créer- ce créateur-là ne limite pas sa démarche à faire et à jouer des spectacles. Il impulse également tout ce qui peut dynamiser cette relation à la communauté, comme la diffusion de spectacles différents par l'organisation de festivals ou des saisons de programmation.

Je suis également de ceux qui pensent qu'un artiste créateur doit également s'engager dans ce que l'on nomme tristement et conventionnellement la formation et que je préfère désigner comme un acte de transmission de la pratique théâtrale.

Je reste un créateur dans tous ces cas de figure. Mieux, ces entrées multiples à la relation aux autres fondent mon identité de créateur. Que je joue, que je mette en scène, que je diffuse, que je forme, je suis un créateur. L'élan de création, intime, personnel, est le moteur de tous ces actes en même temps qu'il s'en nourrit. On n'est pas créateur que sur scène mais dans tous les actes de sa vie théâtrale.

Non. La preuve de ce que tout le monde sait et s'empresse d'oublier : que la création ne se résume pas à un produit mais qu'elle est une démarche, que chaque spectacle n'est qu'un caillou jalonnant un chemin et que les spectacles d'aujourd'hui sont les fruits de ceux d'hier et préparent ceux de demain.

Je rejette le coup par coup et je pose l'exigence première d'un PROJET A LONG TERME, délibérément choisi et qui fonde mon identité de créateur.

Je ne veux plus enfilez les spectacles comme des perles. Que chaque création ne soit pas une fin en soi mais s'intègre, comme une étape, à un projet global que nous avons choisi, nommé et que nous défendons.

Tout ce qui va suivre et être dit dans cette intervention est sous-tendu pour cette décision fondatrice.

Cette volonté de développer un projet à long terme n'est pas seulement le résultat de ma propre évolution personnelle. Il est la conséquence d'une analyse objective du besoin et des manques de la communauté vivante dans laquelle mon acte de création théâtrale s'inscrit.

Car je me suis engagé dans un rapport d'appartenance et de fidélité à la communauté des hommes et des femmes dont je fais partie et en dehors de laquelle l'acte théâtral n'a pas de sens (jusqu'à preuve du contraire, la création théâtrale est indissociable de la relation aux autres : sans eux, sans public, pas de théâtre).

Ajoutons que l'implantation régionale d'une compagnie renforce la conscience de ce lien à la population, qu'il est une composante essentielle de sa dynamique et marque sûrement l'originalité et la force des compagnies régionales dans le panorama théâtral français.

Sans que mon intervention ne vire à la confession, je souhaite reformuler ici, réaffirmer les envies et les volontés qui étaient et restent les miennes dans mon choix de faire du théâtre. L'envie de jouer, bien sûr, mais tout autant, le désir et le besoin de m'adresser, par ce moyen, aux autres et d'engager avec eux une relation renouvelée et exemplaire.

Mon acte de création est indissociable de cette dynamique-là. C'est pourquoi, après la revendication d'un projet à long terme, ma seconde exigence est celle d'une REDEFINITION DE L'IDENTITE DU CREATEUR.

Je refuse de borner mon rôle de créateur à la fabrication de spectacles. Je dirai même que cela équivaut à une amputation. Pas de création en dehors de la dynamisation des publics.

Il faut concerner aujourd'hui de plus nombreux publics et ne pas se limiter aux circuits des "abonnés" (le fameux public dit "captif").

Il faut s'adresser en priorité à tous les interdits de séjour théâtral dans les villes et surtout dans les zones rurales (si fortes en Aquitaine).

C'est pour cette raison -et les deux journées de rencontres à Eysines n'échappent pas à ce travers- que je refuse de découper la démarche d'un créateur en tranches (création, diffusion, formation, animation, etc.). Pur artifice qui dénature l'acte créateur théâtral en le rendant incohérent parce que fragmenté, qui le fragilise également et permet aux gestionnaires d'y prendre leur place et leur pouvoir.

J'entends dire aujourd'hui, parfois par des responsables importants de la gestion théâtrale :

- "Occupez-vous de créer, nous nous occuperons de diffuser".
- "Ce n'est pas à une compagnie d'organiser un Festival".

Il est même question d'inventer un statut particulier d'animateur pour les heures de formation.

Autrement dit, le créateur est renvoyé à la création au sens strict, c'est-à-dire, à la création de spectacles. "Créez, nous gérerons".

Discours mercantile qui assimile la création à un produit dans la chaîne de la consommation théâtrale.

Discours réducteur qui relègue le rôle de l'acte créateur à la ponte des oeufs.

Discours paternaliste qui infantilise le créateur : "Va jouer dans ton coin."

Discours pervers enfin puisqu'il s'appuie sur la revendication légitime des créateurs eux-mêmes souvent obligés pour survivre de chausser toutes les casquettes qu'on leur présente et de faire passer en dernier la création de spectacles.

Ce discours des gestionnaires du théâtre je le récuse et je dis que les créateurs doivent prendre leur destin en main à tous les niveaux de la démarche créatrice. Ils ne doivent pas s'en décharger par paresse, par ennui ou découragement. Nous devons conserver intact et vivant l'esprit et la démarche de notre création dans son intégrité et sa totalité.

La place que nous assigne le grand commerce théâtral est aujourd'hui celle d'un créneau horaire à Avignon. Voilà à quoi nous sommes réduits au sens strict du terme. "Créez et nous gérerons."

* * *

Je voudrais poser maintenant trois nouvelles exigences liées à l'acte créatif lui-même, qui me paraissent essentielles et indissociables de la conduite d'un projet à long terme en relation à la communauté :

- une équipe permanente,

- du temps,
- un lieu.

1° : UNE EQUIPE PERMANENTE. Cela veut dire une dizaine de comédiens attachés en permanence à la compagnie sur une durée d'au moins deux saisons.

Aujourd'hui si l'on parvient à réunir sur une même production dix comédiens, on le paye (au sens strict du terme) en ne montant pas de spectacle la saison suivante ou seulement des spectacles sans décor à un ou deux personnages. Je n'ai rien contre la prise de parole individuelle dans un espace vide mais en l'occurrence on y est contraint par la nécessité économique d'essayer de combler le trou occasionné par la "grosse" production précédente.

Oui, le théâtre est équipe, nombreuse, diverse. Il est élan collectif.

Oui, "permanente", pour pouvoir précisément développer un projet à long terme et ouvrir les portes vers les autres.

A ce propos, il est bien évident qu'aujourd'hui la profession se mobilise et à juste titre pour défendre le statut d'intermittent du spectacle. Je soutiens sans réserve cette lutte dont dépend notre survie. Cependant, je suis convaincu que cette défense de l'intermittence doit être accompagnée d'une revendication de permanence.

Aujourd'hui l'impossible accès à la permanence ampute la création théâtrale et la dénature en la vidant de sa dimension collective.

Aujourd'hui le théâtre est une histoire d'individus, pas d'équipe.

Exigeons des équipes permanentes. On répondra sûrement, que certains n'ont pas attendu pour créer des troupes nombreuses et permanentes en adaptant leur conditions de vie aux contraintes économiques que cela suppose : vie tribale, culture du jardin potager et autres activités communautaires.

Mais tout le monde ne partage pas ces goûts et cette idéologie "du retour à l'équipe".

Que l'équipe permanente soit un droit. J'aimerais beaucoup ouvrir mes droits à la permanence.

2° DU TEMPS.

Aujourd'hui on compte, en général, deux mois pour monter un spectacle.

C'est court.

Il est intéressant parfois de travailler dans l'urgence. Mais le plus souvent, non. Surtout lorsque l'on souhaite, comme c'est le cas ici, développer un travail à long terme et en profondeur.

Mais on n'a pas le choix. Les fameux deux mois de répétition sont imposés par l'économie théâtrale.

Cela crée une très forte contrainte qui commande un certain type de travail. Je parle ici en termes artistiques. On rejoint l'idéologie, déjà dénoncée, du coup par coup. Cela empêche d'inventer de nouvelles approches, de nouvelles façons de travailler et de nouvelles relations aux publics.

Un projet nouveau s'inscrit dans une perception nouvelle du temps théâtral.

3° UN LIEU.

Une salle de travail, pour fabriquer, chercher, inventer. Un atelier, outil indispensable à notre pratique.

Salle de spectacle ou simple salle de travail, ce lieu doit être ouvert à la population et aux rencontres de créateurs, sur le mode de la relation à la création et non à la consommation théâtrale.

Les lieux gérés par des créateurs sont souvent plus vivants et plus chaleureux, précisément parce que le moteur qui les anime est l'élan créateur.

Aujourd'hui on voit s'ouvrir des lieux à Bordeaux, sur la Côte Basque.

Bien.

Encore faut-il que ces lieux aient les moyens de fonctionner.

Prenons le cas du lieu du Théâtre des Chimères, "Les Découvertes", qui a à peine deux ans d'existence. Nous avons bénéficié de l'aide des partenaires institutionnels pour mener les travaux. Parfait.

Aujourd'hui, pas de crédit pour l'équipement et pas d'augmentation des subventions de fonctionnement accordées habituellement à la compagnie alors que ce nouveau lieu crée des charges nouvelles. Difficulté de fonctionnement et sous-équipement bloquent ce lieu en un état de simple promesse : boiteux, sous-employé, il ne remplit que très partiellement sa vocation.

Si l'on ajoute à cela que le projet à long terme que nous devons y réaliser avec une équipe permanente n'a pas été retenu par les mêmes institutions qui nous ont aidés aux travaux pour que précisément ce projet s'y déroule, si l'on considère toutes ces incohérences, on se rend compte que la création de lieu ne veut pas dire mise en place d'une politique culturelle de fond mais saupoudrage de paillettes dorées sur une jambe de bois.

J'ai beaucoup, par ailleurs, pratiqué les résidences. Une quinzaine au total. Selon le projet artistique, la résidence peut être un plus. Mais cela n'est en rien contradictoire avec le lieu permanent. L'un et l'autre peuvent, selon les moments,

parfaitement se compléter.

Le tout, une fois encore, est d'avoir le choix : que la résidence ne soit pas un palliatif à l'absence de lieu.

C'est seulement à cette condition qu'elle peut prendre sa dimension réelle. Parce qu'elle est un choix du créateur d'aller à la rencontre d'un nouveau lieu, d'une équipe, d'une population et de divers publics.

Encore faut-il que la structure accueillante, en organisant cette résidence, ait d'autres perspectives que d'obéir aux directives institutionnelles et d'émarger à une nouvelle ligne budgétaire.

Un lieu pour une compagnie est un espace de liberté créatrice.

* * *

Pour illustrer très concrètement l'ensemble de mon propos, j'aimerais apporter témoignage ici du **PROJET QUE LE THÉÂTRE DES CHIMÈRES DÉFEND** et tente de mettre en place depuis plus de deux ans et dont certains, ici, ont entendu parler.

Il s'agit de mener sur trois saisons, avec une équipe permanente de dix comédiens et des dramaturges, une recherche théâtrale autour de la mémoire individuelle et collective. "Convoquer la mémoire pour inventer le présent".

Ce projet articule les divers enjeux de la création telle que nous l'avons définie : création de spectacles, recherche de nouveaux publics, mise en place de dynamiques locales sur la mémoire.

Nous avons réuni une équipe de comédiens de la région pour tenter l'aventure de la permanence, de la durée, de la relation nouvelle à la communauté, à travers la recherche et le questionnement. Tous désireux, à travers ce projet, de donner du sens à leur engagement théâtral.

Nous avons acquis la collaboration de partenaires forts sur le terrain, trouvant également dans ce projet un sens à leur propre action.

Et pourtant, il ne se fera pas la saison prochaine.

Ni l'Etat, ni le Conseil Régional ne se sont engagés au delà des subventions habituelles qu'ils octroient à la compagnie.

Avec une certaine mauvaise conscience, il est vrai, au regard des engagements pris par les structures de terrain, et l'intérêt général suscité par le projet. Le Centre Dramatique National, la Scène Nationale de Bayonne et du Sud Aquitain, les "outils" fruits de la politique régionale, sont restés imperméables à une démarche de ce type.

une mission de service public. Et que leur dire "Occupez-vous de créer, nous nous occupons de gérer" équivaut à leur dire "Soit belle et tais-toi".

Je désire que les institutions reconnaissent cet état d'esprit et l'aident à se concrétiser en favorisant des projets ambitieux susceptibles de vivifier la vie des hommes entre eux.

Au delà de la satisfaction des vœux de l'un ou de l'autre, il s'agit bien d'une redéfinition artistique, idéologique et économique de la création théâtrale.

J'appelle, solennellement (le terme est un peu archaïque), disons avec toute la solennité dont nous sommes encore capables, j'appelle tous les créateurs, metteurs en scène, comédiens, directeurs de compagnie, scénographes, éclairagistes, tous ceux qui font le théâtre et du théâtre, à se mobiliser autour de ces revendications et de ces exigences.

Arrêtons de rouler sur des routes impraticables qui nous déplaisent.

Nous sommes engagés dans une circulation insatisfaisante, mais que nous acceptons par inertie. Circulation molle et d'autant plus difficile à interrompre qu'elle a remplacé les feux rouges par des ronds-points : on ne s'arrête plus, on se détourne. On se détourne de la raison même du voyage.

Je me trouve aujourd'hui à l'Institut du Théâtre de Barcelone où je dirige depuis deux mois un travail avec les élèves de 4ème année. C'est ce qui explique mon absence. Nous y travaillons autour de la pièce de Bertold Brecht "Grand-peur et misère du IIIème Reich". Je lui emprunterai, à titre d'exhortation, ma conclusion : "Et ne disons plus que c'est un malheur, disons que c'est une honte".

Merci de votre attention.

* * *

Ce qui veut dire, que dans le panorama théâtral de la région aquitaine, il n'y a pas aujourd'hui la place pour un projet de cette nature.

Et pourtant, il répond manifestement, preuves à l'appui, à un besoin sur le terrain.

Il existe donc un hiatus entre la politique culturelle menée et les besoins de la communauté. Cela veut dire également que l'on ne peut pas ici et maintenant faire du théâtre de cette façon-là. Cela n'entre pas dans les schémas concertés et édictés. Une place est assignée au créateur dans l'organigramme figé du théâtre aquitain : celle de créer au sens le plus étroit du terme, alors que les gestionnaires gèrent et que les spectateurs consomment. Cela va à l'encontre de la dynamique nécessaire à la création.

Si je fais part de cette expérience personnelle aujourd'hui, c'est parce que je suis convaincu qu'elle nous concerne tous. Certains l'ont peut-être déjà vécue, d'autres la rencontreront sur leur route.

* * *

Le combat à mener maintenant est un combat pour la liberté de création et des créateurs. Non seulement dans les contenus mais aussi et surtout dans les formes. On sait bien que la façon dont on crée influe sur le contenu, sur le sens de la création.

Le combat à mener maintenant est un combat pour l'identité des créateurs et donc pour leur existence même.

C'est un combat pour conserver, envers et contre tout, la relation à l'autre, à la communauté dans son ensemble, dans cette recherche constante qui est la nôtre de trouver notre identité au contact des autres.

C'est un combat pour la Vie et non pas pour la seule culture.

Je voudrais que le ministère de la Culture cesse de dire que c'est intéressant mais qu'il n'a pas d'argent.

Je voudrais que le Conseil Régional cesse de fabriquer les mêmes outils pour les mêmes travaux.

Je voudrais que les partenaires institutionnels se mettent réellement à l'écoute du terrain et répondent à ce qu'ils entendent par des solutions nouvelles.

Je voudrais que chacun, à tous les niveaux, soit bien convaincu que l'esprit créateur est la base et la finalité de toute l'activité théâtrale.

Je voudrais que les gestionnaires arrêtent de nous considérer comme des faiseurs de spectacles mais qu'ils sachent que nous sommes des créateurs : c'est-à-dire, des artistes engagés dans leur temps et vis-à-vis de leurs contemporains, artistiquement engagés mais socialement et politiquement au sens le plus noble du terme. Qu'ils participent à et de la politique de la cité et qu'ils souhaitent développer

lettre aux compagnies datée de juin 1997 adressée par quelques compagnies aquitaines

Le jeudi 12 juin 1997, une réunion entre compagnies dramatiques s'est tenue au 83 quai de Bacalan. Etaient présentes : Burloco Théâtre, Théâtre des Tafurs, Cie l'Eclipse, Groupe Anamorphose, Théâtre de la Source, Cie Gardel, Théâtre de Feu, Intérieur Nuit, Théâtre des Egrégores, Cie les Enfants du Paradis, Donc y chocs, Migrations culturelles aquitaine africains, Théâtre à Coulisses, Théâtre'Action, Les Taupes Secrètes.

Il s'agissait de discuter de la création d'une fédération de compagnies.

Le départ de cette discussion portait sur la situation difficile et parfois désastreuse des compagnies : les réseaux de diffusion sclérosés, le fonctionnement des compagnies précaire, la course aux subventions, le flou du fonctionnement des institutions, les informations souvent contradictoires et même mensongères,...., la politique culturelle incohérente et la politique budgétaire insuffisante au regard du grand potentiel artistique de notre région.

En outre, le manque de contact et de communication entre les compagnies a été évoqué : des questions de prestige, des opportunités, des rivalités personnelles, la concurrence ou des soucis de particularisme nous séparent et nous affaiblissent.

Des fédérations de compagnies dans d'autres régions de France existent. Que se passe-t-il chez nous ?

La création d'une fédération semble indispensable à ces deux niveaux. Elle nous permettrait de sortir de notre position de faiblesse et de prouver aux institutions que l'offre artistique émane des artistes et que la revendication de chaque artiste émane d'intérêts communs.

Au départ de cette discussion, il a été constaté qu'une fédération sous la forme d'une association loi 1901 permettrait d'intégrer toutes les compagnies de la région Aquitaine.

Afin d'aboutir à la création de cette fédération, deux procédés ont été évoqués :

1) Afin de mieux nous connaître, des discussions de fond sur le fonctionnement et les lignes artistiques, donc les difficultés individuelles de chaque compagnie, ont été proposées. Ceci permettrait de mettre en évidence les intérêts et problématiques communs et d'envisager ensuite des actions précises.

2) Agir directement et rapidement face aux institutions en proposant des actions et des revendications sur des exigences qui sont d'ores et déjà évidentes.

La mise en place de deux groupes de travail a été proposée.

La poursuite des discussions entre les compagnies a été souhaitée par tous. Il est indispensable qu'un maximum de compagnies assistent à ces réunions. Ainsi, un nouveau rendez-vous a été fixé :

LE VENDREDI 27 JUIIN à 9H30 au 83 QUAI DE BACALAN, 2ème étage

La création de cette fédération comme "force commune" demande l'interrogation de toutes les troupes concernées. Nous souhaitons vivement votre participation à ces débats. En cas d'indisponibilité, prévenez nous ou envoyez un représentant de votre compagnie.

Metteurs en scène, comédiens, techniciens, costumiers, danseurs, musiciens, écrivains, dramaturges, accessoiristes,.... nous sommes tous concernés !

Il s'agit de l'intérêt de tous dans l'intérêt de chacun !

MERCI DE FAIRE CIRCULER CETTE INFORMATION

Contacts : Tel/fax Théâtre'Action : 05 56 52 97 65
Tel/fax l'Eclipse : 05 56 81 78 43

Lettre aux Compagnies - A propos d'une fédération

Le 27 juin 1997, des compagnies se sont réunies pour la seconde fois, afin de discuter de leur situation et d'envisager la création d'une fédération. Cette fédération concerne tous les acteurs du spectacle vivant (théâtre, danse, ...) de la région Aquitaine.

Nous rappelons qu'il s'agit de développer une force commune de revendication et de proposition face aux institutions et à toutes les structures concernées par le spectacle vivant et la création.

L'objectif est également de confronter expériences et informations. Afin que chaque compagnie puisse sortir de son isolement, un vrai débat doit s'établir dans la reconnaissance d'un objectif commun :

l'amélioration des conditions de création en Aquitaine et la survie du spectacle vivant.

Il s'agit de préserver l'indépendance de chaque créateur en veillant à ce que les moyens nécessaires à la création lui soient garantis.

Au cours des précédentes réunions, de nombreuses propositions ont été faites. Soucieux de rester fidèles à vos idées, nous vous invitons **TOUS** à nous envoyer en quelques lignes vos attentes, vos questions et vos exigences.

La fédération doit être un outil constructif ! Il revient à chacun de réfléchir et de proposer. Votre parole est indispensable.

Rendez-vous :

1) Afin de faciliter la prise de parole des compagnies hors de la Gironde, la prochaine réunion aura lieu

le 11 juillet à 14 h dans les locaux du "Théâtre de Feu"
Théâtre du Pégly - 6 Rue Pierre et Marie Curie - 40000 MONT-DE-MARSAN

2) Fin juillet, nous envisageons une rencontre dans l'est de l'Aquitaine (Dordogne, Lot-et-Garonne). Nous attendons qu'une compagnie propose un lieu !

3) Mi-août une nouvelle réunion aura lieu à Bordeaux.

4) Nous venons de demander à la direction du Festival de Blaye de nous accueillir début septembre, afin de discuter publiquement de notre action et d'y définir clairement notre structure.

Nous avons impérativement besoin, à cette date, de vos propositions écrites !

5) La constitution de la fédération est prévue mi septembre. Une salle de l'Athénée Municipal à Bordeaux a été demandée à cet effet. Il s'agira de réunir l'assemblée générale constitutive, composée de tous les membres désirant adhérer à cette fédération et de constituer son bureau et son conseil d'administration. A cet effet, nous recueillons dès à présent vos candidatures.

Nous mentionnons que 80 envois ont été faits avant la dernière réunion. Dix compagnies ont participé, dont quatre pour la première fois. Prévenez-nous ou faites vous représenter en cas d'indisponibilité !

Nous comptons sur chacun de vous dans l'intérêt de notre survie à tous.

Contacts :

THEATR'ACTION :	52, rue Notre Dame	33000 BORDEAUX	Tél. / Fax : 05 56 52 97 65
L'ECLIPSE :	12, rue Vauban	33000 BORDEAUX	Tél. / Fax : 05 56 81 78 43
THEATRE DE FEU :	6, rue Pierre et Marie Curie	40000 MONT DE MARSAN	Tél. : 05 58 75 74 83 Fax : 05 58 06 92 76

Annexe (quelques propositions) :

- Structure juridique proposée : Association loi 1901.
- Définir une ligne. un discours commun.
- Réclamer des outils (lieux, financements, matériel, etc.).
- Nommer un délégué ou un comité, présent à tous les niveaux de décision dans les institutions.
- Etablir un lien direct avec d'autres fédérations régionales.

Quelques-uns des points abordés lors des dernières réunions :

- Demander dès la rentrée, une définition de la politique culturelle de la DRAC Aquitaine, de la région, des cinq départements et des municipalités.
- Exiger le budget annuel des différentes institutions (financements publics).
- Proposer la répartition des subventions par avance pour éviter les problèmes de trésorerie et les frais financiers.
- Proposer que les budgets des institutions soient étudiés en fonction des demandes.

En conséquence :

- Exiger que le directeur de la DRAC défende l'attribution d'un budget suffisant auprès du Ministère de la Culture.

lettre aux compagnies datée du 15 juillet 1997
adressée par quelques compagnies aquitaines
pour la convocation de l'Assemblée Générale Constitutive
d'une fédération des Compagnies dramatiques aquitaines

Lettre aux compagnies IV :

Bordeaux le 15 Juillet 1997

Des compagnies de théâtre se sont retrouvées le 11 Juillet à Mont de Marsan dans les locaux du Théâtre de Feu. Étaient présents : Théâtre de Feu, Théâtre en Miettes, Théâtre du Jour, Clown Kitch Compagnie, SFA, Théâtre'Action.

Plusieurs compagnies étaient excusées et certaines parmi elles ont exprimé leur soutien et nous ont fait parvenir leurs réflexions par écrit (Cie. 4 Cars, Mikado, Cie. Zygote, Théâtre de l'Aventure).

La mise en place d'une "force commune" a été définie comme une démarche indispensable à la survie de notre profession, afin d'empêcher le recul de démocratie que nous constatons tous.

Il a été demandé que toutes les compagnies (danse, musique, théâtre, ...) puissent intégrer la fédération.

Deux points de vue (l'un sur la philosophie, l'artistique et la connaissance entre compagnies et l'autre sur des revendications directes et des actions concrètes) étaient également exprimés lors de cette réunion.

Des discussions entre les compagnies sont encore nécessaires, afin de définir ensemble l'identité et la politique de la fédération, et de pouvoir trouver des solutions efficaces aux difficultés que nous rencontrons tous.

Le SFA nous assure son soutien. La création de la fédération constitue pour le SFA un complément constructif dans son action de défense des droits individuels. Il demande néanmoins que la fédération prenne une position claire sur différents points (l'accord sur le montant minimal des cachets, défense des structures d'emploi, ...).

Une réflexion sur la politique de la diffusion a également été demandée. Une proposition consistait à créer des événements, tels que les Rencontres Théâtrales d'Isyères, dans chaque département de la région, afin d'envisager des échanges entre elles.

En dehors des points déjà mentionnés dans nos dernières lettres, sur lesquels les compagnies qui se sont exprimées ont trouvé un point d'accord, voici ce qui semble prioritaire :

- a- Réforme des conditions d'octroi des subventions publiques.
- b- Transparence des objectifs des institutions avec élaboration de cahiers des charges.
- c- Evaluation des critères d'attribution des subventions.
- d- Remise en question du mode de nomination du comité d'experts.
- e- Garantie de la création et du maintien d'établissements publics locaux, consacrés à l'accueil et à la représentation de spectacles.
- f- Attribution des subventions par avance (garantie d'une subvention établie sur plusieurs années - par exemple : plan triennal).
- g- Présence des délégués de la fédération à tous les niveaux de décision dans les institutions.

Afin de mieux définir notre politique, nous allons prendre contact avec d'autres fédérations régionales. Vos propositions et votre présence aux prochaines réunions sont indispensables !

- 1) La prochaine réunion aura lieu début août en Dordogne (date et lieu vous seront précisés très prochainement).
- 2) Rendez vous récapitulatif à Bordeaux le 26 août 1997, 14H, dans les locaux du Théâtre en Miettes, 134 R. du Jardin Public à Bordeaux.
- 3) Un débat concernant la création de la fédération a été proposé au festival d'Uzeste le 15 août. Nous souhaiterions savoir, dès à présent, quelles compagnies pourront se libérer à cette date.
- 4) Présence au Festival de Blaye le 18 août et définition de la politique de la fédération. Nous avons impérativement besoin de vos propositions concrètes pour cette date !
- 5) Assemblée générale constitutive de la fédération et élection du conseil d'administration

à l'Athénée Municipal de Bordeaux, jeudi 18 septembre à 14 heures.

Nous attendons vos propositions de candidature à l'élection du bureau et du conseil d'administration.

Contacts :

THEATR'ACTION : 52, rue Notre Dame 33000 BORDEAUX Tél / Fax : 05 56 53 97 65

L'ECLIPSE : 12, rue Vauban 33000 BORDEAUX Tél / Fax : 05 56 81 78 43

**THEATRE EN MIETTES : 134, Rue du Jardin Public 33000 Bordeaux Tél. : 05 57 87 02 71
Fax : 05 57 87 36 29**

lettre aux compagnies professionnelles d'Aquitaine
(septembre 1997)

Aux compagnies professionnelles d'Aquitaine

Etaient présentes à la réunion du 5 septembre qui s'est tenue à Blaye :
Théâtre'action, Cie l'Eclipse, 4 Cats, Théâtre de Feu
S'étaient excusées : Arguia Théâtre, Théâtre de la Source, MC2a, Théâtre Job,
Burloco Théâtre, Cie Gardel, Les Taupes Secrètes, Théâtre en Miettes.

Le réunion du 5 septembre a permis d'élaborer une proposition de charte
constituante des compagnies du spectacle vivant d'Aquitaine. Cette charte sera
votée lors de l'Assemblée Générale constituante de la Fédération des
compagnies professionnelles d'Aquitaine, **le jeudi 18 septembre à 14h00 à
l'Athénée Municipale de Bordeaux (Place St Christoly).**

Cette charte a pour but de définir les principes et l'éthique d'une compagnie
professionnelle.

Il s'agira lors de l'Assemblée Générale du 18 septembre de concrétiser les
propositions et revendications de la Fédération.

La création de cette Fédération est essentielle à notre survie à tous. Nous nous
devons de tous nous mobiliser afin de défendre les droits et les intérêts
communs de nos compagnies.

Il est indispensable que les compagnies professionnelles d'Aquitaine soient
présentes le jeudi 18 septembre prochain lors de l'Assemblée Générale
constituante.

Nous comptons sur la mobilisation de tous.

**Contacts : L'Eclipse : tel/fax : 05 56 81 78 43
Théâtre'action : tel/fax : 05 56 52 97 65
Théâtre de Feu : tel : 05 58 75 74 83
fax : 05 58 06 92 76**

**MERCI DE FAIRE PASSER L'INFORMATION CONCERNANT
L'ASSEMBLEE GENERALE DU 18 SEPTEMBRE AU PLUS
GRAND NOMBRE**

"Charte constitutive
de la Fédération des compagnies professionnelles du spectacle vivant d'Aquitaine"

texte voté en assemblée le 18 septembre 1997 à Bordeaux

**CHARTRE CONSTITUANTE DE LA FEDERATION
DES COMPAGNIES PROFESSIONNELLES
DU SPECTACLE VIVANT D'AQUITAINE**

Article 1

Une compagnie rassemble des personnes qui réalisent un projet artistique au service de la collectivité.
Ce qui est visé dans l'idée de compagnie est une pratique artistique comme engagement commun et aventure citoyenne.

Article 2

Une compagnie inscrit son projet dans la durée afin d'affirmer son identité artistique.

Article 3

Le choix de produire ses propres spectacles est la condition nécessaire à l'autonomie d'une compagnie. Il appartient à la fédération d'élaborer un statut juridique définissant au plus juste l'exercice de notre profession.

Article 4

Une compagnie est une composante essentielle de la vie de la Cité.
Par son activité de création et d'animation, une compagnie établit des liens avec de nombreux acteurs de la vie collective. Ce rapport à la collectivité est source de contrats, de subventionnements, de missions ou de partenariats divers qui donnent sa dimension publique à l'action de la compagnie. Ce n'est qu'en agissant avec transparence que ces liens ne se transformeront pas en liens de sujétion ou de complaisance.

Article 5

Une compagnie développe des capacités spécifiques à accomplir des missions de service public : création, animation et formation. Pour mener à bien ces actions, elle nécessite par définition des subsides publics.

Article 6

Une compagnie professionnelle respecte les règles sociales et économiques des métiers du spectacle vivant telles qu'elles sont définies par les conventions collectives en vigueur et le code du travail.
La compagnie adhérente à la fédération s'engage à faire respecter ces règles à ses partenaires.

Article 7

La Fédération des compagnies professionnelles d'Aquitaine réunit les compagnies signataires de la présente charte qui constitue l'éthique fondamentale de notre profession.
La fédération s'engage à définir et à faire respecter un code de déontologie inscrit dans ses statuts.

Fédération des Compagnies Professionnelles du Spectacle Vivant d'Aquitaine

STATUTS

Article 1er

Il est fondé entre les adhérents aux présents statuts, une association régie par la loi du 1er juillet 1901 et le décret du 16 août 1901 ayant pour titre :

Fédération des Compagnies Professionnelles du Spectacle Vivant d'Aquitaine

Article 2

Cette association a pour but :

- de fédérer le secteur des compagnies professionnelles du spectacle vivant,
- de promouvoir et défendre une éthique et des intérêts communs,
- de prendre position dans des domaines se référant au spectacle vivant, notamment dans la définition des politiques culturelles,
- de représenter le cas échéant les compagnies auprès de leurs interlocuteurs (partenaires institutionnels, collectivités publiques, administration fiscale et sociale, tribunaux, ...).

L'association adhère à l'universalité des valeurs de liberté et de tolérance.

Article 3

Le siège social est fixé par le Conseil d'Administration et pourra être transféré sur simple décision du Conseil d'Administration.

Article 4

L'association se compose :

- 1)- de membres actifs : peut être membre actif toute compagnie ayant une implication dans le spectacle vivant et souscrivant aux critères de la Charte Constitutive de la Fédération des Compagnies Professionnelles du Spectacle Vivant d'Aquitaine ; peut être membre actif toute compagnie étant à jour de ses cotisations.
- 3)- de membres associés : peut être membre associé toute compagnie ayant une implication dans le spectacle vivant mais ne répondant pas ou pas encore aux critères de la Charte Constitutive de la Fédération des Compagnies Professionnelles du Spectacle Vivant d'Aquitaine.

La qualité de membre se perd par :

- la démission notifiée par lettre au président
- la radiation peut être prononcée pour non respect de la Charte Constitutive de la Fédération des Compagnies Professionnelles du Spectacle Vivant d'Aquitaine ; la compagnie étant dûment convoquée quinze jours à l'avance par le Conseil d'Administration pour présenter ses explications.
- le non paiement de la cotisation annuelle

Article 5

Les membres actifs participent et votent à l'Assemblée Générale

Les membres associés participent aux débats de l'Assemblée Générale et ont un rôle consultatif.

Article 6

L'Assemblée Générale se réunit au moins une fois par an en session ordinaire. Elle se réunit en session extraordinaire sur demande au président de l'association du quart au moins de ses membres.

L'Assemblée Générale est convoquée par le président au moins quinze jours avant la date prévue. La convocation est accompagnée de l'ordre du jour.

L'ordre du jour est proposé par le Conseil d'Administration.

Tout membre empêché d'assister à l'Assemblée Générale peut se faire représenter par un autre membre muni d'une procuration écrite (deux procurations au maximum par adhérent).

L'Assemblée Générale ne peut valablement délibérer que si la moitié plus un de ses membres actifs sont présents ou représentés. Si le quorum n'est pas atteint, une nouvelle réunion est convoquée à quinze jours d'intervalle au moins. L'Assemblée Générale délibère alors valablement quel que soit le nombre de membres présents ou représentés.

L'Assemblée Générale élit annuellement son Conseil d'Administration. Les mandats sont renouvelables par tiers.

Article 7

Le Conseil d'Administration se compose au plus de 9 membres.

Le Conseil d'Administration se réunit une fois par trimestre.

L'ordre du jour du Conseil d'Administration est fixé par le vote de la majorité de ses membres à partir des propositions de chacun.

Tout membre empêché d'assister au Conseil d'Administration peut se faire représenter par un autre membre du Conseil d'Administration muni d'une procuration écrite (deux procurations au maximum par membre).

Le Conseil d'Administration ne peut valablement délibérer que si la moitié plus un de ses membres sont présents ou représentés. Le quorum est exigible pour toutes décisions.

Il désigne parmi ses membres un bureau composé au minimum de :

- un président,
- un vice-président,
- un trésorier,
- un secrétaire général.

Le Conseil d'Administration fixe le montant de l'adhésion annuelle.

Article 8

Les statuts ne peuvent être modifiés que par un vote d'une Assemblée Générale extraordinaire à la majorité des deux-tiers des voix des membres actifs présents ou représentés.

Article 9

La dissolution de l'association ne peut intervenir que par le vote de l'Assemblée Générale convoquée en session extraordinaire. La présence des 3/5 des membres est alors nécessaire. Elle aura compétence pour la dissolution à majorité des membres actifs présents.

L'Assemblée Générale désigne un ou plusieurs commissaires chargés de la liquidation des biens de l'association.

Elle attribue l'actif net conformément à la loi.





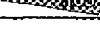

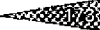

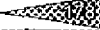
































Fait à Bordeaux,

Le 17 octobre 1997

sommaire

<p>l'ome 1</p>	<p>avant-propos</p> <p>6</p>	<p>introduction</p> <p>9</p>	<p>le rétiaire et le mirmillon</p> <p>10</p>	<p>la modélisation réticulaire</p> <p>20</p>	
		<p>1.</p> <p>le texte</p> <p>28</p>	<p>1.1.</p> <p>les auteurs</p> <p>33</p>	<p>1.2.</p> <p>les éditeurs</p> <p>84</p>	
		<p>2.</p> <p>la scène</p> <p>141</p>	<p>2.1.</p> <p>les metteurs en scène</p> <p>149</p>	<p>2.2.</p> <p>les acteurs</p> <p>200</p>	<p>2.3.</p> <p>les directeurs</p> <p>224</p>
		<p>3.</p> <p>la salle</p> <p>249</p>	<p>3.1.</p> <p>les médias</p> <p>259</p>	<p>3.2.</p> <p>le public</p> <p>308</p>	
		<p>4.</p> <p>les finances</p> <p>334</p>	<p>4.1.</p> <p>la production privée et le mécénat</p> <p>337</p>	<p>4.2.</p> <p>les pouvoirs publics</p> <p>362</p>	
		<p>conclusion</p> <p>409</p>	<p>des voies atrophées</p> <p>410</p>	<p>redessiner le réseau</p> <p>414</p>	<p>sommaire complet</p> <p>419</p>
<p>annexes tome 2</p>	<p>documents</p> <p>3</p>				
<p>annexes tome 3</p>	<p>schémas</p> <p>3</p>	<p>entretiens</p> <p>28</p>	<p>bibliographie</p> <p>124</p>	<p>index</p> <p>194</p>	

avant-propos	introduction	le rétiaire et le mirmillon	la modélisation réticulaire
	6	10	20
1. le texte	l'offrande et le repli		
28	30		
	1.1. les auteurs	1.1.1. de l'éternité des textes et de la finitude des auteurs	
	33		
		1.1.2. l'impulsion interrogatrice	1.1.2.1. alimenter la machine 1.1.2.2. interroger le théâtre 1.1.2.3. penser le monde 1.1.2.4. divertir 1.1.2.5. objet de regard
			36 41 43 45 46
		1.1.3. faiblesse structurelle	1.1.3.1. l'isolement 1.1.3.2. SACD et droits de l'auteur 1.1.3.3. la création contemporaine 1.1.3.4. les aléas de la diffusion
			47 53 53 55
		1.1.4. revendication et action	1.1.4.1. des quotas de création 1.1.4.2. réévaluation du droit d'auteur 1.1.4.3. entrer dans l'institution 1.1.4.4. le respect des droits 1.1.4.5. réseau de diffusion 1.1.4.6. aides financières 1.1.4.7. une guilde dans l'action
			57 63 63 67 67 76 81
	1.2. les éditeurs	1.2.1. la médiation de l'écrit	1.2.1.1. œuvre et instrument 1.2.1.2. socialisation 1.2.1.3. décryptage de la fabrique scénique 1.2.1.4. objet commercial
	84		83 83 83 85
		1.2.2. un marché décalé	1.2.2.1. consommation et identité trouble 1.2.2.2. environnement économique 1.2.2.3. politique culturelle
			89 90 103
		1.2.3. la dynamique de la lecture	1.2.3.1. la SACD 1.2.3.2. répertoire professionnel 1.2.3.3. impression informatisée 1.2.3.4. diffusion spécialisée fédérée 1.2.3.5. lectures et rencontres 1.2.3.6. théâtres et librairies 1.2.3.7. système éducatif 1.2.3.8. médias
			113 114 124 124 125 126 130 130

<p>2. la scène 141</p>	<p>l'art communautaire de la représentation 143</p>	<p>2.1.1. la prospection esthétique </p>	<p>2.1.1.1. transmission et instant 2.1.1.2. stimulation artistique 2.1.1.3. stimulation sociale et éthique 2.1.1.4. penser le monde    </p>
<p>2.1. les metteurs en scène 149</p>	<p>2.1.2. le cadre de création </p>	<p>2.1.2.1. organisation du travail 2.1.2.2. négociations financières 2.1.2.3. relations publiques   </p>	
<p>2.1.3. les divergences des partenaires </p>	<p>2.1.3.1. la formation 2.1.3.2. écoute esthétique 2.1.3.3. implantation et identité des lieux 2.1.3.4. économie et législation 2.1.3.5. légitimations et médias 2.1.3.6. théâtre et société      </p>		
<p>2.2. les acteurs 200</p>	<p>2.2.1. le médiateur éclairé </p>	<p>2.2.1.1. le corps en jeu 2.2.1.2. l'idole 2.2.1.3. le chercheur 2.2.1.4. le formateur    </p>	
<p>2.2.2. un parcours difficile </p>	<p>2.2.2.1. la formation 2.2.2.2. l'offre de travail et de rémunération 2.2.2.3. la recherche esthétique 2.2.2.4. l'environnement médiatique    </p>		
<p>2.3. les directeurs 224</p>	<p>2.3.1. structures multiples </p>	<p>2.3.1.1. compagnie dramatique 2.3.1.2. compagnie installée dans un lieu 2.3.1.3. théâtre national, CDN et scène nationale 2.3.1.4. théâtre missionné 2.3.1.5. autre lieu 2.3.1.6. festivals 2.3.1.7. théâtre privé       </p>	
<p>2.3.2. séduire et identifier </p>	<p>2.3.2.1. conquérir le public 2.3.2.2. satisfaire les pouvoirs publics 2.3.2.3. convaincre les médias 2.3.2.4. servir la création 2.3.2.5. concilier les contradictions 2.3.2.6. une force de propositions      </p>		

3.
la salle
249

spectateur
en alerte
251

3.1.
les médias
259

3.1.1. diversité de structures et d'objectifs
263

3.1.1.1. le quotidien 263
3.1.1.2. la presse hebdomadaire d'information générale 263
3.1.1.3. les magazines info-loisirs 263
3.1.1.4. les magazines culturels 263
3.1.1.5. les revues spécialisées 263
3.1.1.6. économie fragile de la presse écrite 263
3.1.2.7. télévision et radio 263

3.1.2. promotion contre critique
269

3.1.2.1. mission, discours et audience 269
3.1.2.2. stimuler la création 269
3.1.2.3. stimuler la réflexion 269
3.1.2.4. la consommation médiatique 269

3.1.3. filtre légitimant
269

3.1.3.1. choisir l'objet 269
3.1.3.2. forger une image du théâtre 269

3.2.
le public
308

3.2.1. parterre-partenaire
308

3.2.1.1. fréquentation et légitimation 308
3.2.1.2. action 308
3.2.1.3. commentaire 308
3.2.1.4. citoyen 308

3.2.2. désirs et réalités
308

3.2.2.1. représentation sociale et communauté 308
3.2.2.2. notoriété et information 308
3.2.2.3. connaissance et idée du théâtre 308
3.2.2.4. l'offre 308
3.2.2.5. excitation de l'action 308
3.2.2.6. valorisation de l'engagement 308

4.
les finances
334

art,
argent,
commerce,
politique et
public
336

4.1.
les
producteurs
privés et les
mécènes
337

4.1.1. financer le théâtre

4.1.1.1. la loi de Baumol
4.1.1.2. entreprise commerciale
et culturelle
4.1.1.3. se valoriser
4.1.1.4. faire des bénéfices

4.1.2. activité du théâtre privé

4.1.2.1. le privé subventionné
4.1.2.2. le secours du théâtre public
4.1.2.3. répertoire
4.1.2.4. vedettes et médias
4.1.2.5. créativité
4.1.2.6. accessibilité

4.1.3. activité du mécénat

4.1.3.1. la rentabilité
4.1.3.2. vers un nouveau mécénat ?

4.2.
les pouvoirs
publics
362

4.2.1. au service de l'artiste et
du public : les missions
du service public

4.2.1.1. accessibilité matérielle
4.2.1.2. accessibilité symbolique
4.2.1.3. accessibilité géographique
4.2.1.4. exigence artistique
4.2.1.5. éducation et formation
4.2.1.6. exigence gestionnaire

4.2.2. fonctionnement du
service public

4.2.2.1. confiscation de l'élite
4.2.2.2. inégalités territoriales
4.2.2.3. standardisation
4.2.2.4. gestion
4.2.2.5. Ethique
4.2.2.6. généalogie de l'aide publique

4.2.3. (dés)engagement de
l'Etat

4.2.3.1. le budget de la DTS
4.2.3.2. sélection et nomination
4.2.3.3. contrôle
4.2.3.4. déléguer les missions

4.2.4. l'engagement des
collectivités locales

4.2.4.1. la tutelle de l'Etat
4.2.4.2. les inégalité territoriales
4.2.4.3. stratégies locales et
municipalisation

conclusion
409

des voies
atrophées
410

redessiner
le réseau
414

annexes
tome 2

documents
3

annexes
tome 3

schémas
3

entretiens
28

bibliographie
125

tome 2 annexes	1. les pratiques culturelles des Français 6	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="checkbox"/> classification des biens collectifs <input checked="" type="checkbox"/> les quatre dimensions du champ culturel <input checked="" type="checkbox"/> les sorties culturelles en 1992 <input checked="" type="checkbox"/> les sorties culturelles des jeunes en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> activités rejetées, désirées par les jeunes en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> taux de fréquentation des sorties culturelles par les jeunes en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> la sociabilité des sorties culturelles des jeunes en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> le budget "loisirs" des jeunes en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> les principaux obstacles à la fréquentation des sorties culturelles chez les jeunes en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> les dépenses des ménages pour la culture en 1984 <input checked="" type="checkbox"/> le budget culturel d'un ménage en 1979 et 1985 <input checked="" type="checkbox"/> taux d'accroissement des dépenses des ménages de 1979 à 1985 <input checked="" type="checkbox"/> dépenses culturelles annuelles des Français par domaines en 1979 et 1989 <input checked="" type="checkbox"/> pratiques culturelles des Français de plus de 15 ans <input checked="" type="checkbox"/> répartition des loisirs culturels en 1988 <input checked="" type="checkbox"/> les publics de la culture en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> la hiérarchisation des sorties des parisiens et des cadres et professions intellectuelles supérieures <input checked="" type="checkbox"/> le cumul des sorties et visites 	7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17
	2. théâtre et public 18	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="checkbox"/> le public de théâtre en 1981 <input checked="" type="checkbox"/> structure sociodémographique du public récent <input checked="" type="checkbox"/> comparaison de la fréquentation des théâtres, du cinéma et des spectacles sportifs selon 6 critères <input checked="" type="checkbox"/> structure du public de théâtre selon l'âge et l'agglomération de résidence <input checked="" type="checkbox"/> structure du public des quatre Théâtres Nationaux parisiens en 1982 <input checked="" type="checkbox"/> fréquentation des théâtres parisiens <input checked="" type="checkbox"/> la fréquentation parisienne de 1983 à 1990 <input checked="" type="checkbox"/> la fréquentation provinciale des CDN de 1981 à 1990 <input checked="" type="checkbox"/> fréquentation des théâtres de 1990 à 1995 <input checked="" type="checkbox"/> les activités artistiques amateur <input checked="" type="checkbox"/> générations et pratique du théâtre <input checked="" type="checkbox"/> les Français et la pratique du théâtre <input checked="" type="checkbox"/> l'importance accordée au théâtre <input checked="" type="checkbox"/> les principaux modes d'apprentissage <input checked="" type="checkbox"/> les genres de théâtre pratiqués <input checked="" type="checkbox"/> le rapport avec le monde des professionnels selon le genre de théâtre pratiqué <input checked="" type="checkbox"/> typologie des publics <input checked="" type="checkbox"/> critères de choix des spectacles <input checked="" type="checkbox"/> les freins à la fréquentation <input checked="" type="checkbox"/> liste soumise à l'échantillon de l'enquête sur les publics de théâtre en 1987 	18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37
	3. théâtre et édition 37	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="checkbox"/> prix d'un livre <input checked="" type="checkbox"/> diplôme et rapport au livre <input checked="" type="checkbox"/> information publicitaire pour le CD-Rom bibliographique "Mascarille" (1997) <input checked="" type="checkbox"/> tract d'information "Le Théâtre en fureur" (octobre 1991) 	38 39 40 41
	4. théâtre et médias 42	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="checkbox"/> durée de pratique quotidienne des grands médias en 1991 <input checked="" type="checkbox"/> les marchés des industries culturelles en France <input checked="" type="checkbox"/> durée et répartition de l'écoute de la presse radiodiffusée et de la télévision de 1990 à 1995 <input checked="" type="checkbox"/> <i>enquête statistique sur Télérama (1991-1994) et exploitation graphique</i> 	42 43 44 45
	5. théâtre et économie 57	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="checkbox"/> la loi de Baumol <input checked="" type="checkbox"/> rentabilité de l'exploitation théâtrale privée <input checked="" type="checkbox"/> ensemble des catégories de coûts dans le théâtre privé <input checked="" type="checkbox"/> flux financiers enregistrés en 1983 et 1984 entre l'Association de soutien et les théâtres privés parisiens <input checked="" type="checkbox"/> croissance des subventions et croissance des déficits d'exploitation <input checked="" type="checkbox"/> Association pour le soutien du théâtre privé (budget 1985) 	57 58 59 60 61

<p>tome 2</p> <p>annexes</p>	<p>6.</p> <p>financement public de la culture</p> <p>62</p>	<ul style="list-style-type: none"> ☑ dépenses culturelles publiques en 1984 ☑ dépenses culturelles des collectivités publiques en 1990 (représentation en surfaces) ☑ dépenses culturelles des collectivités publiques en 1990 (représentation en camembert) ☑ dépenses culturelles des collectivités territoriales en 1990 ☑ dépenses culturelles des collectivités publiques en 1980 et 1990 ☑ financement public de la culture en 1993 	<p>63</p> <p>64</p> <p>65</p>
<p>7.</p> <p>les dépenses culturelles de l'Etat</p> <p>66</p>	<ul style="list-style-type: none"> ☑ dépenses culturelles de l'Etat en 1984 ☑ dépenses culturelles de l'Etat en 1993 ☑ la part du ministère de la Culture dans le budget de l'Etat ☑ évolution du budget du ministère de la Culture par rapport au budget général de l'Etat ☑ évolution du budget du ministère de la Culture ☑ évolution du budget du ministère de la Culture ☑ répartition du budget voté du ministère de la Culture ☑ taux de variation annuel du budget du ministère de la Culture et de la Communication ☑ dépenses totales du ministère de la Culture en 1986 ☑ crédits votés du ministère de la Culture ☑ crédits de l'Etat au spectacle vivant ☑ effectifs du ministère de la Culture ☑ répartition du budget du ministère de la Culture en 1991 ☑ répartition du budget du ministère de la Culture en 1991 ☑ carte des dépenses du ministère de la Culture dans les régions en 1986 ☑ affectation géographique des crédits du ministère de la Culture de 1976 à 1986 ☑ carte des dépenses du ministère de la Culture dans les régions en francs par habitant en 1986 ☑ dépenses du ministère de la Culture dans les régions de 1976 à 1986 	<p>67</p> <p>68</p> <p>69</p> <p>70</p> <p>71</p> <p>72</p> <p>73</p> <p>74</p> <p>75</p> <p>76</p>	
<p>8.</p> <p>les dépenses culturelles des collectivités territoriales</p> <p>76</p>	<ul style="list-style-type: none"> ☑ évolution des dépenses culturelles des collectivités territoriales ☑ évolution de la part de la culture dans le budget général des collectivités territoriales ☑ grands axes des interventions des collectivités territoriales dans le domaine culturel en 1993 ☑ dépenses culturelles des collectivités ☑ évolution des dépenses culturelles des régions en 1990 ☑ les dépenses culturelles des régions en 1990 ☑ part des différents domaines dans les dépenses culturelles des régions en 1990 ☑ répartition des principaux types d'intervention dans les dépenses culturelles des régions en 1990 ☑ dépenses culturelles des régions en 1993 ☑ le budget culturel d'une région en 1991 ☑ part culturelle dans les dépenses départementales en % ☑ évolution des dépenses culturelles des départements en francs constants 1990 par habitant ☑ part des différents domaines dans les dépenses culturelles des départements en 1990 ☑ dépenses culturelles des départements en 1993 ☑ évolution des dépenses culturelles des grandes villes de 1978 à 1990 ☑ évolution des dépenses culturelles des grandes villes par habitant de 1978 à 1990 ☑ part de la culture dans le budget général des grandes villes de 1978 à 1990 ☑ évolution des principales dépenses culturelles de fonctionnement des grandes villes par habitant de 1981 à 1990 ☑ dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants ☑ répartition en % des dépenses culturelles totales des villes entre les principaux domaines ☑ dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1987 et 1990 ☑ dépenses culturelles des communes en 1990 d'après leur taille démographique ☑ dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1990 ☑ les dépenses culturelles des communes d'après leur taille démographique ☑ les dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants ☑ part respective de chaque type de ville dans les dépenses culturelles ☑ répartition de la dépense culturelle en 1990 entre les types de villes de plus de 10.000 habitants ☑ dépenses de fonctionnement des communes en 1990 : répartition par domaines ☑ poids relatif des trois catégories de villes dans le financement des grands postes en 1990 ☑ répartition par domaines des dépenses culturelles totales de chaque type de ville ☑ le budget culturel d'une métropole 	<p>77</p> <p>78</p> <p>79</p> <p>80</p> <p>81</p> <p>82</p> <p>83</p> <p>84</p> <p>85</p> <p>86</p> <p>87</p> <p>88</p> <p>89</p> <p>90</p> <p>91</p> <p>92</p> <p>93</p>	

tome 2 annexes	9. art et mécénat 94	<ul style="list-style-type: none"> ☑ répartition des opérations de mécénat d'entreprise par disciplines artistiques ☑ comparaison 1985-1990 des préférences culturelles du mécénat d'entreprise ☑ domaines d'intervention culturelle du mécénat d'entreprise ☑ motivation des actions de mécénat selon le secteur d'activité ☑ motivation des actions de mécénat selon la taille de l'entreprise ☑ motivations stratégiques selon le secteur d'activité ☑ nature des retombées selon la taille de l'entreprise ☑ opinions sur la vie culturelle des entreprises mécènes ☑ coût global du mécénat pour les entreprises 	95 96 97 98 99 100 101 102 103
-----------------------	------------------------------------	--	--

10. théâtre et intervention de l'Etat 104	<ul style="list-style-type: none"> ☑ évolution des subventions de fonctionnement versées par l'Etat aux grands secteurs institutionnels théâtraux ☑ budget de la Direction du Théâtre et des Spectacles en 1992 ☑ théâtres nationaux : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997 ☑ théâtres nationaux : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997 ☑ CDN et CDNEJ : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997 ☑ CDN et CDNEJ : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997 ☑ CDR : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997 ☑ CDR : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997 ☑ scènes nationales : évolution des subventions de fonctionnement de la DTS de 1992 à 1997 ☑ scènes nationales : évolution des subventions d'investissement (titre IV) de la DTS de 1993 à 1997 ☑ théâtres missionnés : évolution des subventions de la DTS attribuées au titre du missionnement de 1994 à 1997 ☑ récapitulatif des crédits centraux de la DTS de 1992 à 1994 ☑ récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 : A - les compagnies ☑ récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 : B - festivals et C - lieux ☑ évolution des aides accordées aux compagnies, festivals et lieux de 1992 à 1996 ☑ récapitulatif des aides globales accordées aux compagnies, festivals et lieux en 1995 et 1996 ☑ ratios établis à partir des subventions 1994 de la DTS ☑ carte administrative de la France ☑ carte de la population des départements en 1990 ☑ carte de la densité de peuplement des départements en 1990 ☑ le réseau autoroutier français ☑ le réseau ferroviaire français ☑ le réseau aérien français ☑ carte des subventions de la DTS aux CDN, aux scènes nationales et aux compagnies dramatiques en 1992 ☑ carte des compagnies dramatiques aidées par le ministère de la Culture en 1993 ☑ carte de la déconcentration de l'action du ministère de la Culture : les crédits déconcentrés de la DTS en 1993 ☑ étude statistique des subventions 1996 de la DTS et des DRAC avec détail des subventions, cartes de répartition des subventions, ventilation des subventions, comparaisons graphiques et courbes de concentration par département et par région ☑ discours de Philippe Douste-Blazy, ministre de la Culture, du 26 octobre 1995 : présentation de la politique théâtrale ☑ plan en faveur du théâtre de Philippe Douste-Blazy du 26 octobre 1995 ☑ conférence de presse de Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication, 25 septembre 1997 : "budget 1998 - culture" 	107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149
---	---	---

<p>tome 2</p> <p>annexes</p>	<p>11.</p> <p>les structures de création et de diffusion théâtrales</p> <p>211</p>	<ul style="list-style-type: none"> ☐ <i>carte des établissements publics en 1997</i> ☐ <i>carte des scènes nationales en 1997</i> ☐ <i>directeurs des établissements publics en janvier 1998</i> ☐ <i>Théâtres Nationaux : subventions 1986-1996, personnel permanent et recettes en 1994</i> ☐ <i>Théâtres Nationaux : activité et tournées</i> ☐ <i>contrat de décentralisation dramatique définissant les missions des CDN en 1997</i> ☐ <i>CDN : subventions 1990-1996 et personnel</i> ☐ <i>CDN : activité 1989/90 à 1994/95</i> ☐ <i>CDN : activité par CDN de 1992/93 à 1994/95</i> ☐ <i>subventions des collectivités aux CDN (1960-1983)</i> ☐ <i>évolution des équilibres budgétaires de l'ensemble des centres dramatiques de 1990 à 1994</i> ☐ <i>subventions ministérielles et locales des CDN en 1995</i> ☐ <i>subventions ministérielles et locales des CDN en 1996</i> ☐ <i>scènes nationales : activité 1989-1995 et ressources 1996</i> ☐ <i>scènes nationales : activité par genre 1994/95</i> ☐ <i>subventions ministérielles et locales des scènes nationales en 1995</i> ☐ <i>subventions ministérielles et locales des scènes nationales : prévisions 1997</i> ☐ <i>structure du budget des scènes nationales : prévisions 1997</i> ☐ <i>la structure budgétaire des scènes nationales (1994)</i> ☐ <i>les flux économiques du festival d'Avignon</i> ☐ <i>compagnies et festivals : subventions</i> ☐ <i>festivals subventionnés par le ministère de la Culture en 1996 avec carte des festivals les plus subventionnés</i> ☐ <i>subventions ministérielles et locales en 1996 de cinq festivals</i> ☐ <i>carte des dépenses des départements en faveur du théâtre en 1990</i> ☐ <i>théâtres membres du Syndicat des directeurs de théâtres privés au 1^{er} novembre 1997</i> ☐ <i>théâtres privés de Paris : activité et principales ressources du Fonds de soutien au théâtre privé</i> ☐ <i>évaluation de la répartition du nombre de représentations entre quatre types de structures</i> ☐ <i>évaluation de la répartition du nombre d'entrées payantes par type de structures</i> ☐ <i>évolution de l'aide aux compagnies (1971-1985)</i> ☐ <i>subventions du ministère de la Culture aux compagnies et entreprises de création dramatique (1985)</i> ☐ <i>subventions des principales compagnies conventionnées en 1996</i> ☐ <i>faut-il jouer dans le Off ? : réponses à l'enquête de Thécif</i> 	<p>18</p> <p>19</p> <p>20</p> <p>21</p> <p>22</p> <p>23</p> <p>24</p> <p>25</p> <p>26</p> <p>27</p> <p>28</p> <p>29</p> <p>30</p> <p>31</p> <p>32</p> <p>33</p> <p>34</p> <p>35</p> <p>36</p> <p>37</p> <p>38</p> <p>39</p> <p>40</p> <p>41</p> <p>42</p> <p>43</p> <p>44</p> <p>45</p> <p>46</p> <p>47</p> <p>48</p> <p>49</p> <p>50</p> <p>51</p> <p>52</p> <p>53</p> <p>54</p> <p>55</p> <p>56</p> <p>57</p> <p>58</p>
<p>12.</p> <p>théâtre et emploi</p> <p>264</p>	<ul style="list-style-type: none"> ☐ <i>les entreprises du spectacle vivant : récapitulatif</i> ☐ <i>le nombre d'emplois du spectacle vivant : les données du recensement général de la population</i> ☐ <i>nombre de contrats alloués dans le spectacle vivant</i> ☐ <i>masse salariale du spectacle vivant</i> ☐ <i>volume de jours de travail dans le spectacle vivant</i> ☐ <i>théâtres privés de Paris et de la région parisienne</i> ☐ <i>théâtres de province en régie</i> ☐ <i>théâtres de province en concession</i> ☐ <i>maisons de la culture</i> ☐ <i>centres dramatiques</i> ☐ <i>compagnies théâtrales</i> 	<p>265</p> <p>266</p> <p>267</p> <p>268</p> <p>269</p> <p>270</p> <p>271</p>	
<p>13.</p> <p>prises de parole</p> <p>272</p>	<ul style="list-style-type: none"> ☐ <i>"14 propositions concrètes pour fonder les politiques culturelles sur une utopie du théâtre" (FéderCies)</i> ☐ <i>"Charte des compagnies du spectacle vivant" (FéderCies)</i> ☐ <i>"Manifeste" (FéderCies)</i> ☐ <i>lettre n°1 de la Coordination Régionale des Intermittents du Spectacle d'Aquitaine : "rendez-vous des commissions"</i> ☐ <i>texte des délégations de Coordinations et d'Assemblée Générales Locales et Régionales des Professionnels du Spectacle Vivant, de l'Audiovisuel et du Cinéma</i> ☐ <i>lettre n°1 de la CRISA : "Vers un nouveau contrat social" par Fred Delhoume</i> ☐ <i>"La Création théâtrale en Aquitaine" par Jean-Marie Broucaret (intervention du 9 mai 1997 au colloque des Rencontres Théâtrales d'Eysines)</i> ☐ <i>lettre aux compagnies datée de juin 1997 adressée par quelques compagnies dramatiques en Aquitaine</i> ☐ <i>lettre aux compagnies datée de juillet 1997 adressée par quelques compagnies dramatiques en Aquitaine</i> ☐ <i>lettre aux compagnies du 15 juillet 1997 adressée par quelques compagnies dramatiques en Aquitaine pour la convocation de l'Assemblée Générale Constitutive d'une fédération des Compagnies dramatiques aquitaines</i> ☐ <i>lettre aux compagnies professionnelles d'Aquitaine (septembre 1997)</i> ☐ <i>"Charte constitutive de la Fédération des compagnies professionnelles du spectacle vivant d'Aquitaine" (texte voté le 18 septembre 1997)</i> ☐ <i>Fédération des compagnies professionnelles du spectacle vivant d'Aquitaine : Statuts</i> 	<p>272</p> <p>273</p> <p>274</p> <p>275</p> <p>276</p> <p>277</p> <p>278</p> <p>279</p> <p>280</p> <p>281</p> <p>282</p> <p>283</p> <p>284</p> <p>285</p> <p>286</p> <p>287</p> <p>288</p> <p>289</p> <p>290</p> <p>291</p> <p>292</p> <p>293</p> <p>294</p> <p>295</p> <p>296</p> <p>297</p> <p>298</p> <p>299</p> <p>300</p>	

tome 3
annexes

schémas
3

- ☐ 1. les espaces de la création
- ☐ 2. les partenaires de la création théâtrale
- ☐ 3. les fonctions des auteurs
- ☐ 4. les dépendances des auteurs
- ☐ 5. les fonctions du livre
- ☐ 6. les fonctions des éditeurs et des libraires
- ☐ 7. les dépendances des éditeurs et des libraires
- ☐ 8. acteurs, metteurs en scène et directeurs
- ☐ 9. les fonctions des metteurs en scène
- ☐ 10. les dépendances des metteurs en scène
- ☐ 11. les fonctions des acteurs
- ☐ 12. les dépendances des acteurs
- ☐ 13. les fonctions des directeurs artistiques
- ☐ 14. les dépendances des directeurs artistiques
- ☐ 15. les fonctions des médias
- ☐ 16. les dépendances des médias
- ☐ 17. les fonctions du public
- ☐ 18. les dépendances du public
- ☐ 19. les fonctions des producteurs privés et des mécènes
- ☐ 20. les dépendances des producteurs privés et des mécènes
- ☐ 21. les fonctions des pouvoirs publics
- ☐ 22. les dépendances des pouvoirs publics

6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27

entretiens
28

- ☐ 1. Fabrice Luchini
- ☐ 2. Eléonore Hirt
- ☐ 3. Pierre Arditi
- ☐ 4. Bernard Mural
- ☐ 5. Victor Lanoux
- ☐ 6. Annie Girardot
- ☐ 7. Bernard Fresson
- ☐ 8. Christian Schiaretti
- ☐ 9. Robert Cantarella
- ☐ 10. "Réseaux de conduites"

28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40

bibliographie
125

- ☐ 1. histoire du théâtre
- ☐ 2. analyse de l'objet théâtral
- ☐ 3. le texte de théâtre
- ☐ 4. le théâtre et la scène
- ☐ 5. théâtre et public
- ☐ 6. critique et médias
- ☐ 7. l'Art et la Cité
- ☐ 8. économie et droit
- ☐ 9. communication, politique et société

129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151

sommaire
196

**Les Partenaires de
la création théâtrale :**

a p p r o c h e r é t i c u l a i r e

Jean-Yves Coquelin

thèse de doctorat communication, arts, spectacles
sous la direction de monsieur le professeur

Philippe Rouyer

soutenue publiquement le 3 février 1998
devant un jury composé de messieurs

Robert Abirached, université Paris X

Philippe Minyana, auteur dramatique

Philippe Rouyer, université Bordeaux III

Jean-Pierre Ryngaert, université Paris III

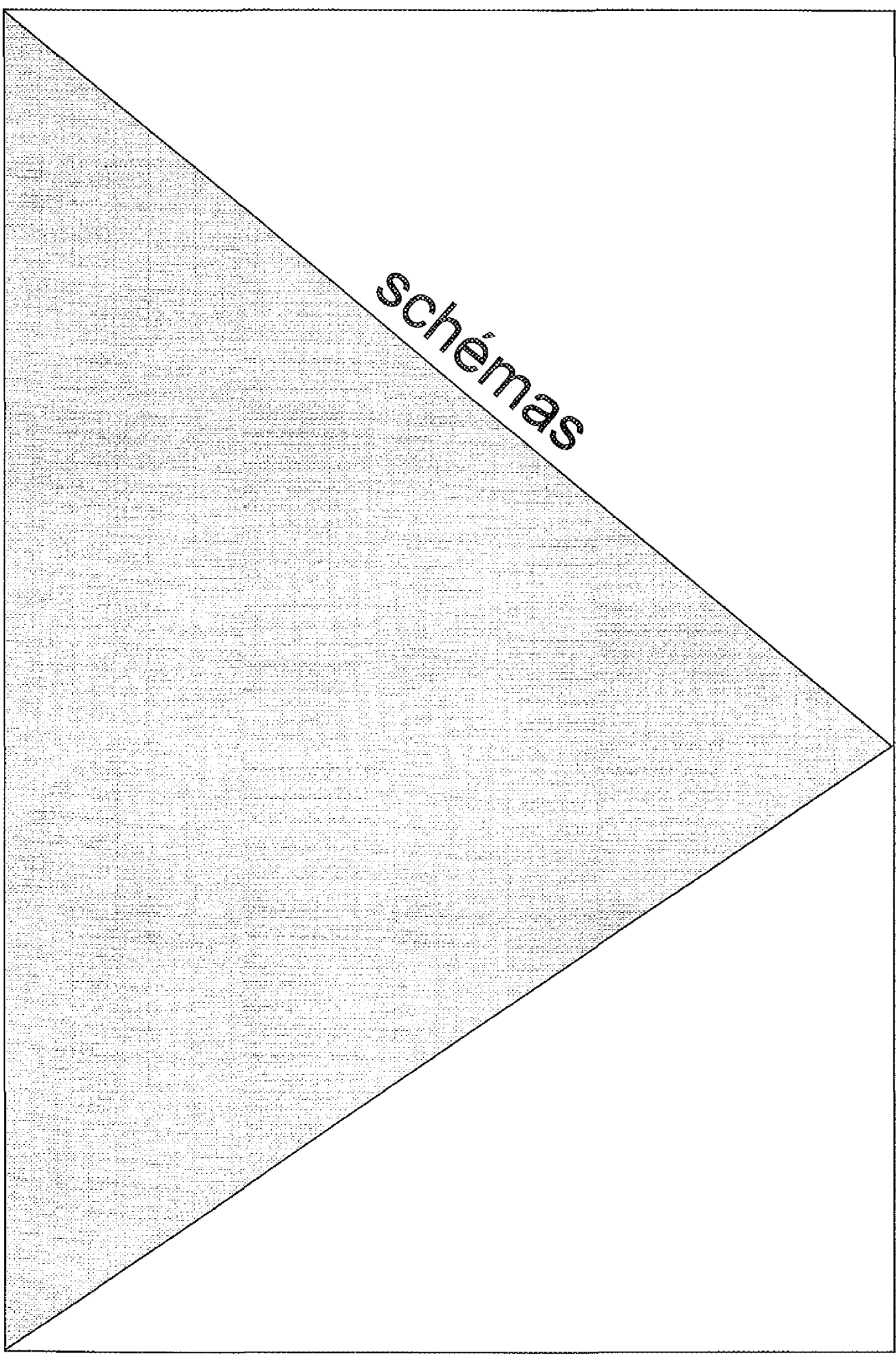
université Michel de Montaigne-Bordeaux III

f é v r i e r 1 9 9 8

annexes

tome 2	
documents	2 • 3
sommaire tome 2	2 • 295
tome 3	
schémas	3 • 3
entretiens	3 • 28
bibliographie	3 • 125
sommaire tome 3	3 • 196

schémas



schémas

Sont répertoriés dans les pages qui suivent tous les schémas élaborés pour cette étude et déjà présentés au fil du tome 1. Ce répertoire concentré est destiné à faciliter la lecture conjointe des différents schémas. Le lecteur peut en outre utiliser les schémas du tome 3 en lisant le tome 1.

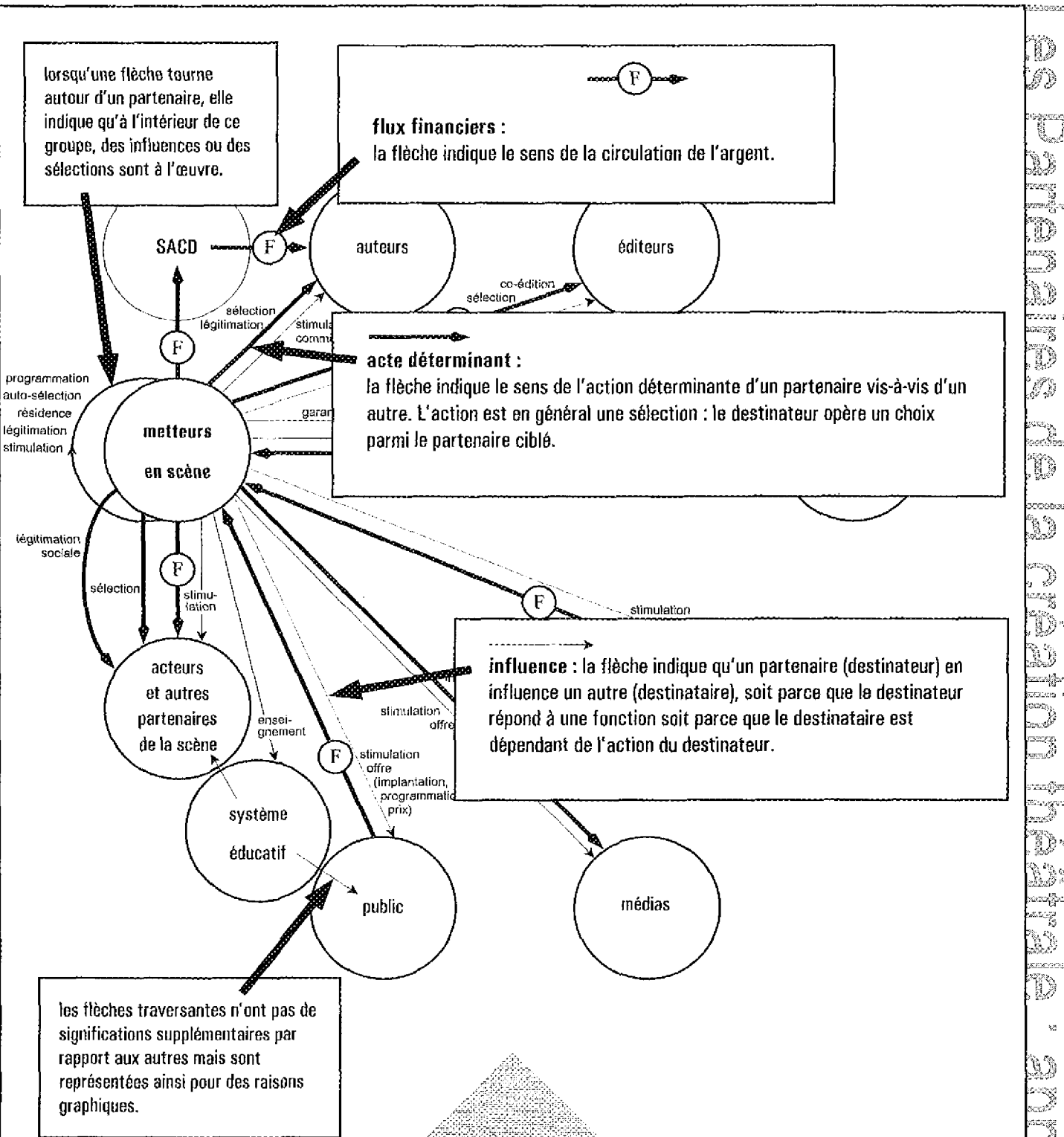


fig. 0 le fonctionnement des schémas

- > influence par une convocation, une représentation, un discours, un projet (à travers, parfois, la publicité, l'édition ou les médias)
- (F)—> circulation financière
- > acte déterminant (sélection, notoriété...)

es partenaires de la création théâtrale : approche réflexive

les Partenaires de la création théâtrale : approche réflexive

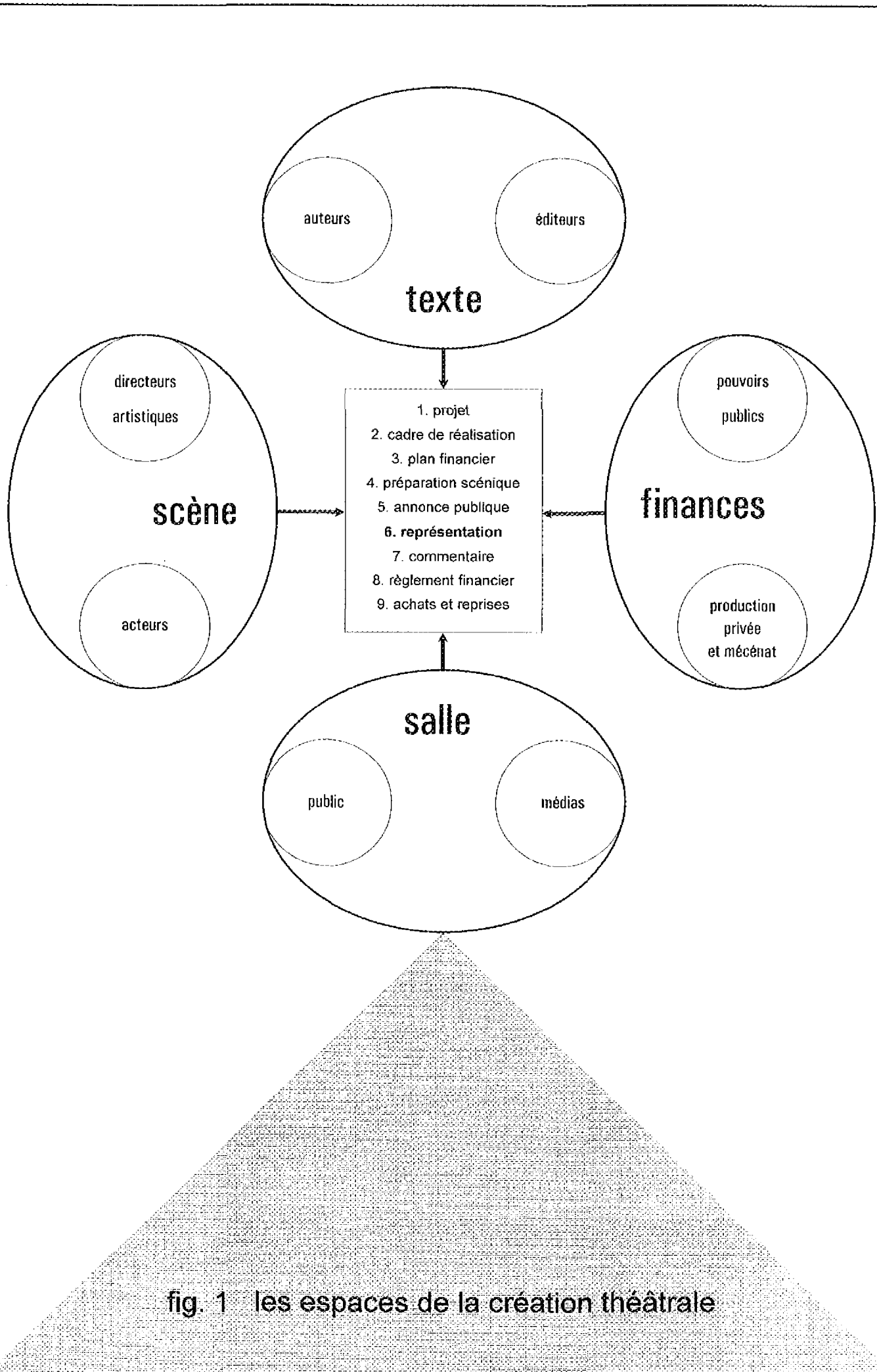


fig. 1 les espaces de la création théâtrale

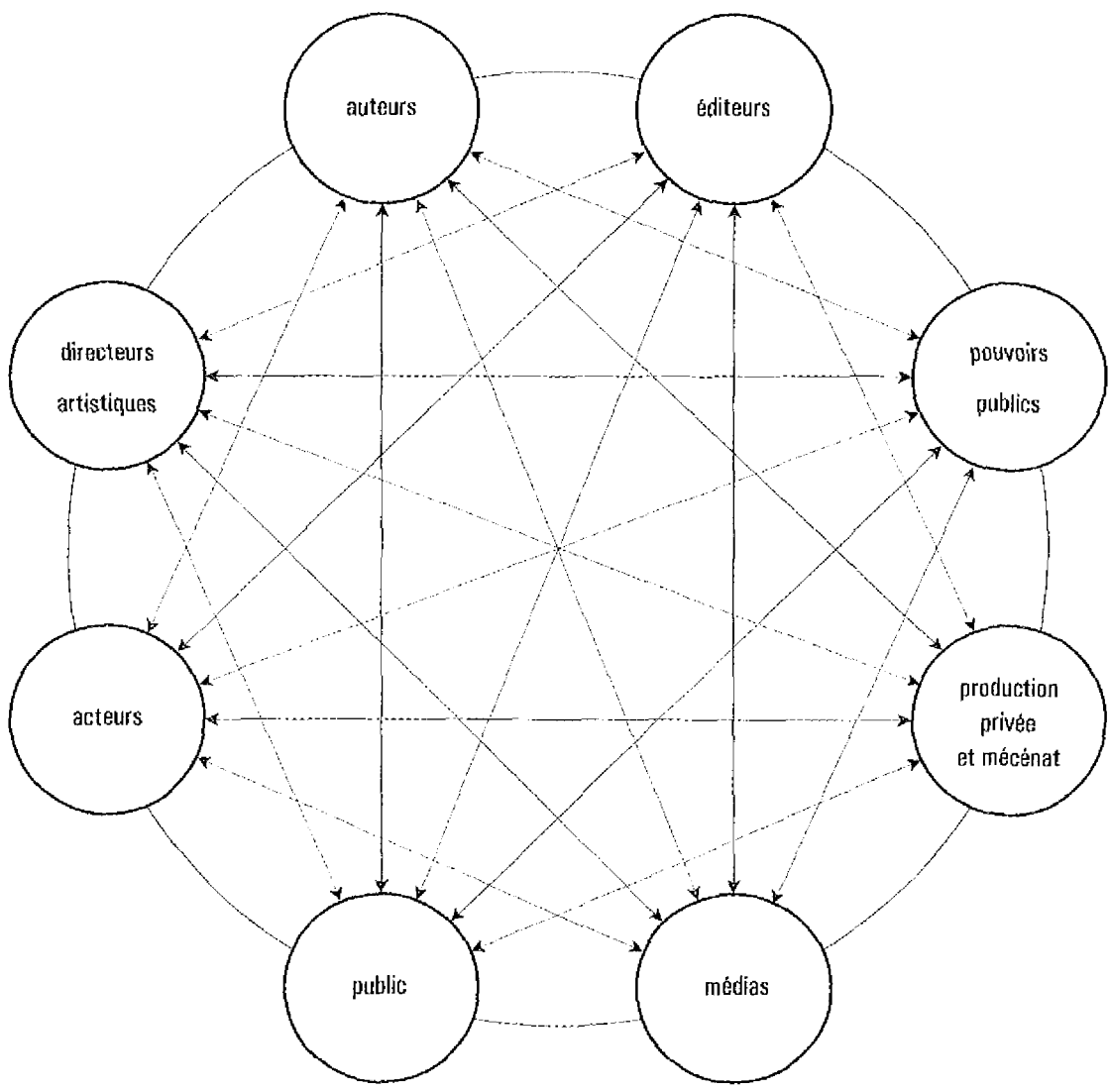


fig. 2 les partenaires de la création théâtrale

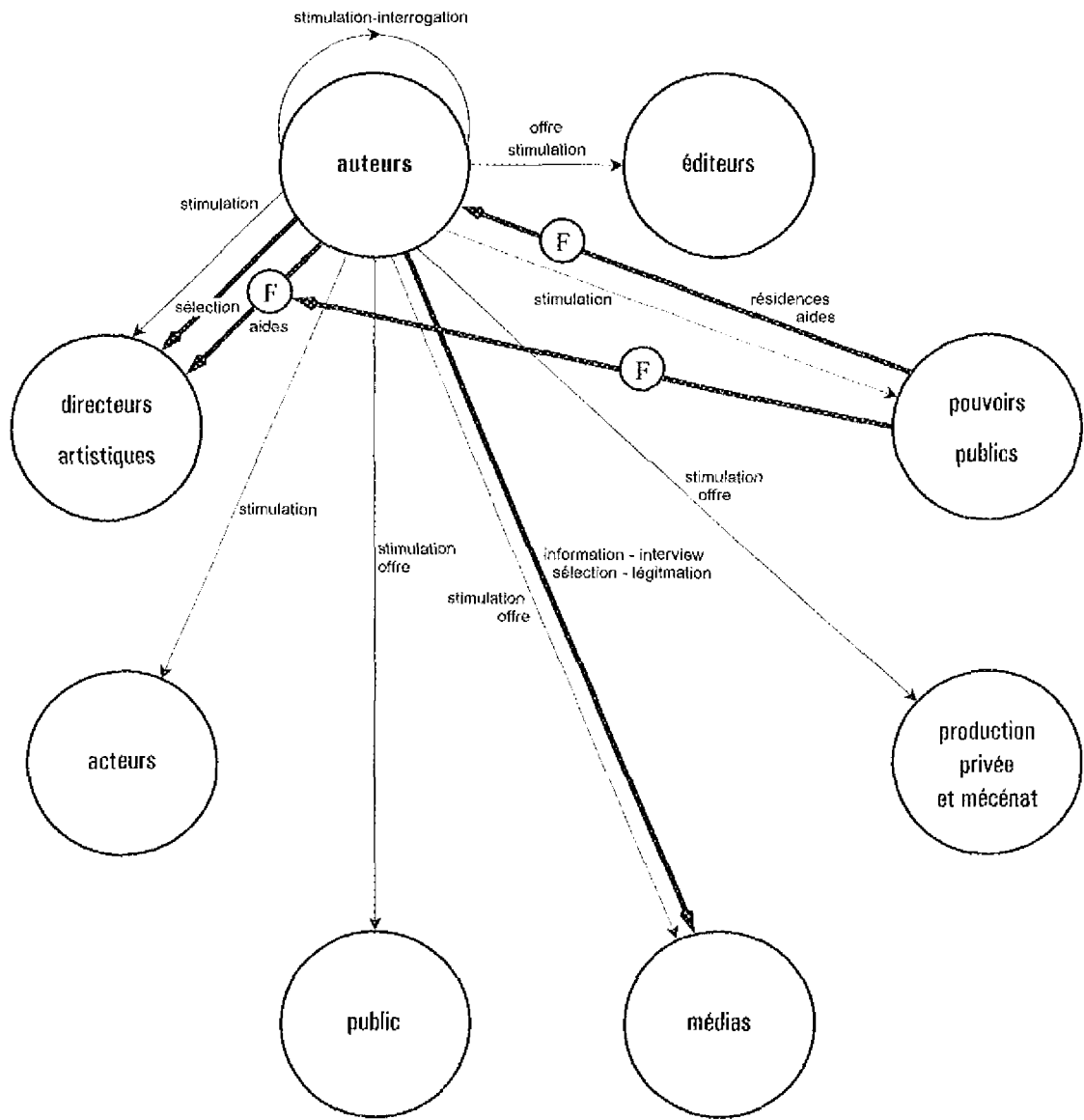


fig. 3 les fonctions des auteurs

- influence par stimulation ou comportement (discours et œuvres : stimulation directe (manuscrit, lecture, rencontre) ou indirecte, par l'intermédiaire de l'action d'un autre partenaire (livre édité, spectacle)...)
- circulation financière directe ou indirecte : aide à la première pièce, à la création, aides spécifiques liées à l'écriture, etc.
- acte déterminant (sélection...)

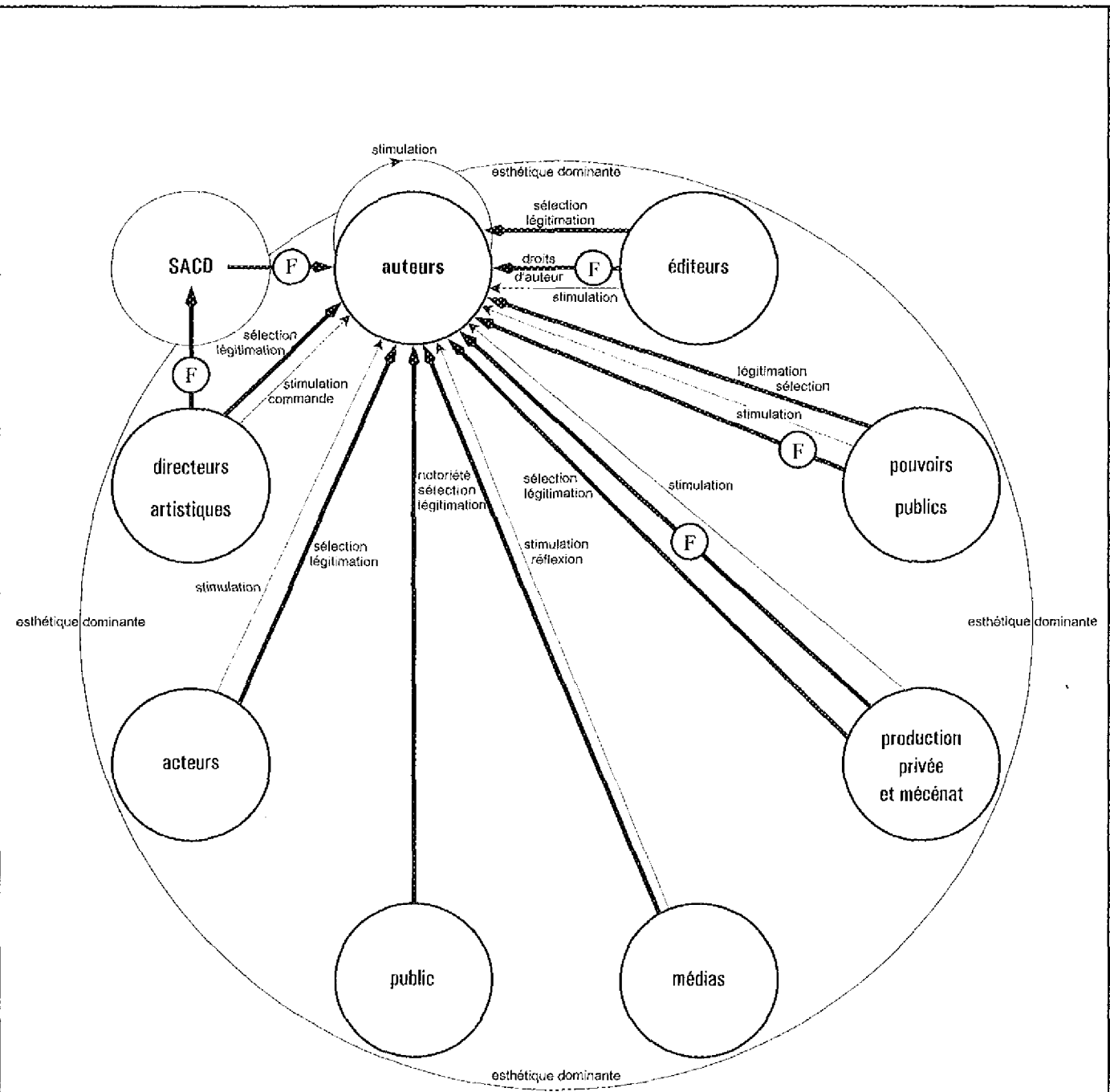


fig. 4 les dépendances des auteurs

- > influence par stimulation (discours, œuvre, spectacle...)
- (F)—> circulation financière directe ou indirecte
- ◇—> acte déterminant (sélection...)

Les Dépendances de la Création Théâtrale - Approche Économique

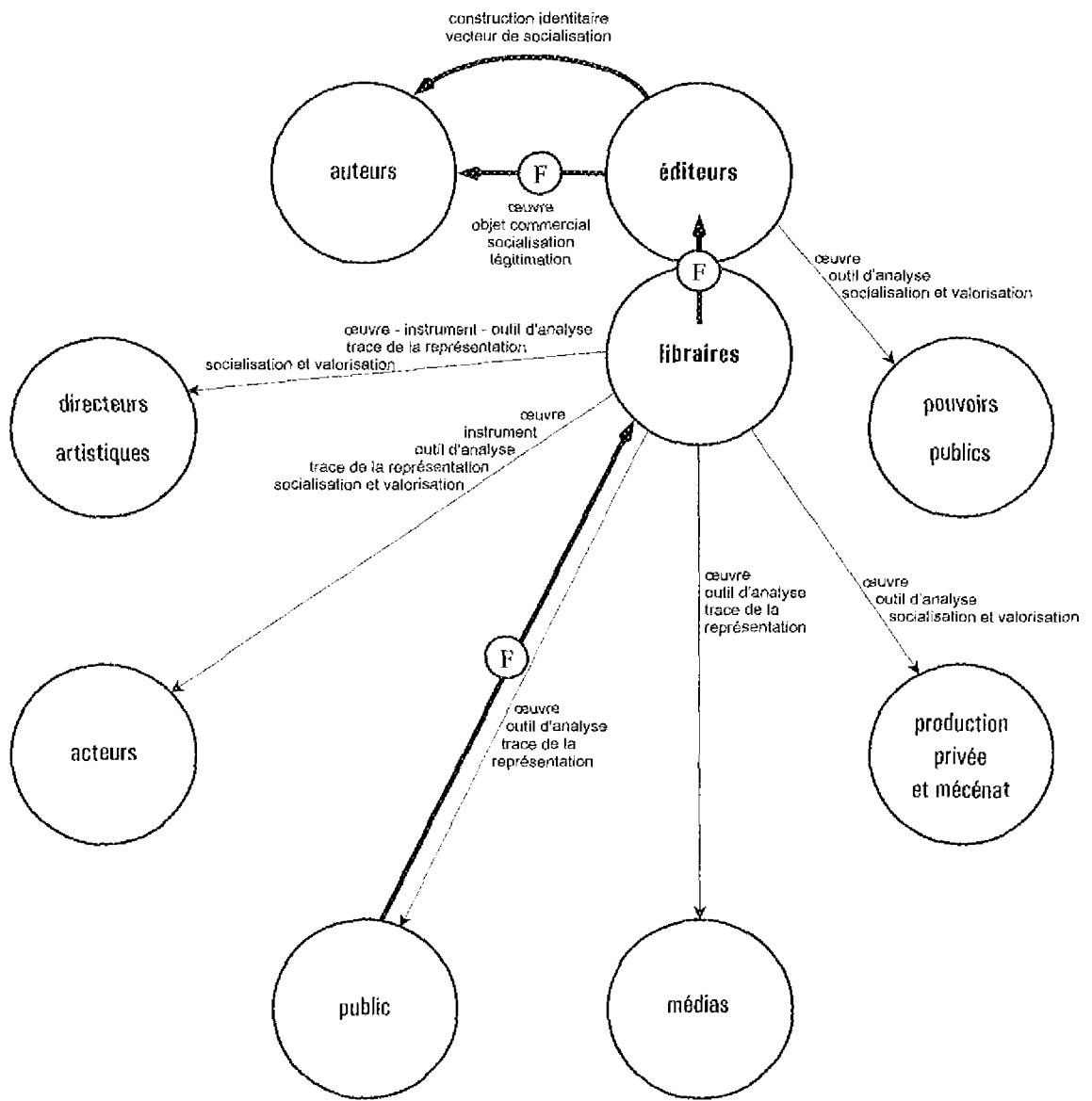


fig. 5 les fonctions du livre

- transmission du livre
- ⊕ F ⊖ circulation financière
- ⬠ acte déterminant (sélection)

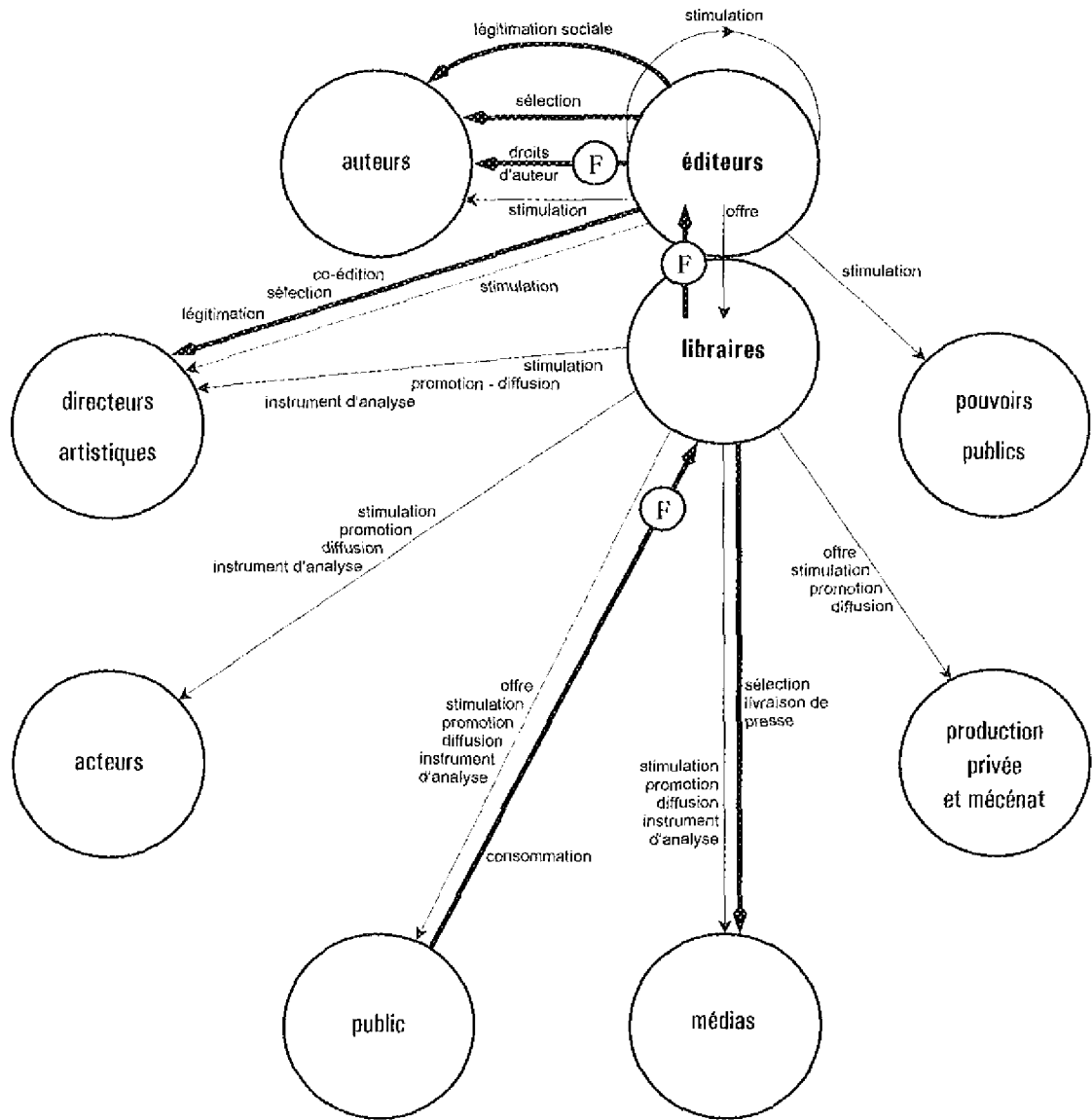


fig. 6 les fonctions des éditeurs et des libraires

- influence par stimulation : transmission de livres et d'informations (publicité et promotion assurées également par les éditeurs)
- circulation financière
- acte déterminant (sélection, notoriété...)

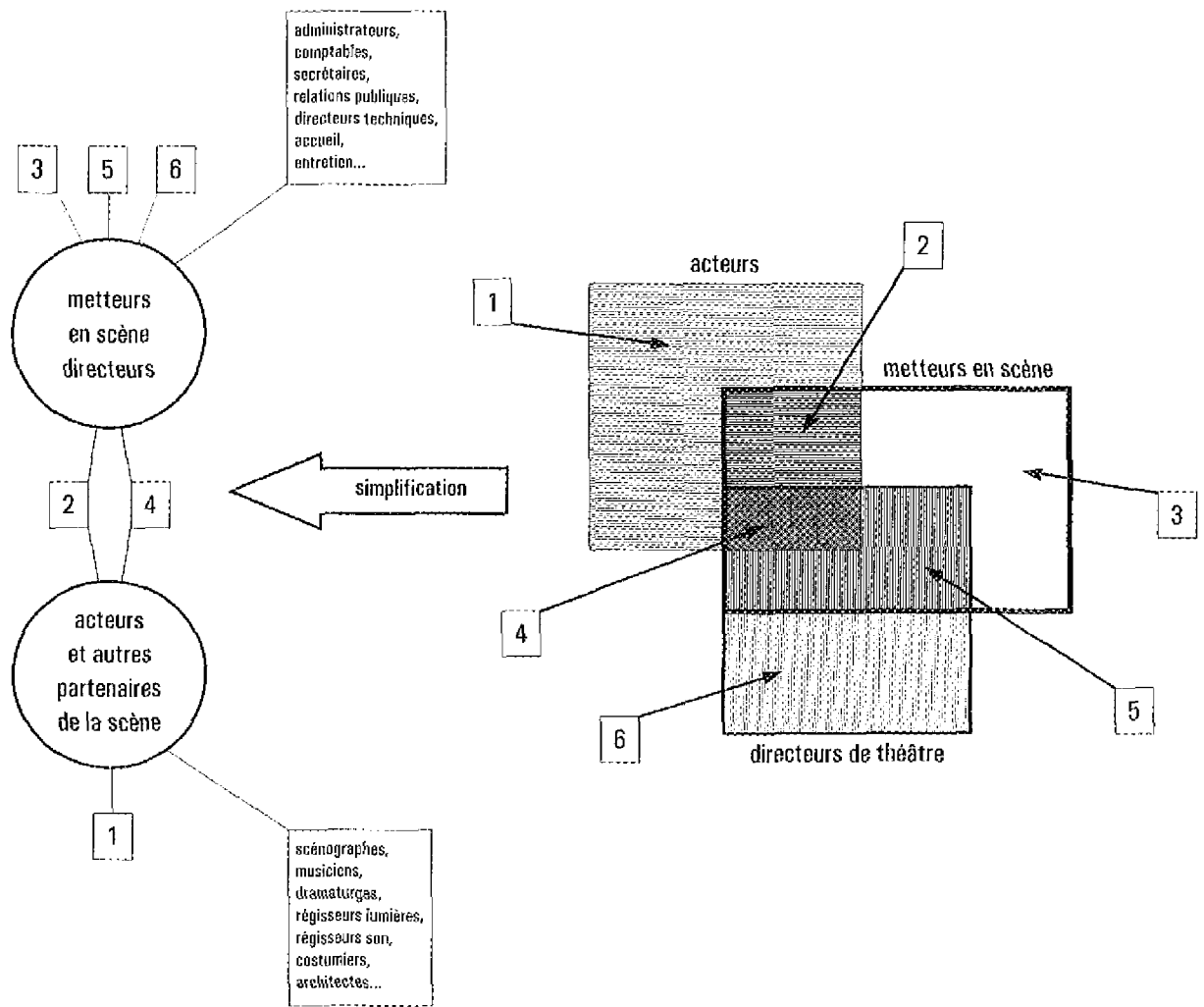


fig. 8 acteurs, metteurs en scène et directeurs

Par la superposition des trois partenaires que sont les comédiens, les metteurs en scène et les directeurs de théâtre, sont obtenues six catégories différentes :

1. les acteurs
2. les acteurs-metteurs en scène
3. les metteurs en scène
4. les acteurs-metteurs en scène-directeurs
5. les metteurs en scène-directeurs
6. les directeurs

exemples :

Annie Girardot, Dominique Valadié, Michel Robin
 Jean-Paul Roussillon, Jean-Luc Moreau, Pierre Mondy, Francis Huster
 Claude Régy
 Stanislas Nordey, Jacques Mauclair, José Valverde, Jérôme Savary
 Alain Françon, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jean-Louis Martinelli, Jacques Nichet
 François Le Pillouer, Jackie Marchand, Lucien Attoun, Germaine Camoletti

Chaque partenaire de chaque catégorie peut, de plus, évoluer soit dans le théâtre public, soit dans le théâtre privé, soit dans les deux alternativement. Pour la schématisation, une simplification a été opérée. Seules deux catégories apparaissent : les acteurs et autres partenaires de la scène (voir encadré) et les metteurs en scène-directeurs (et autres fonctions : voir encadré).

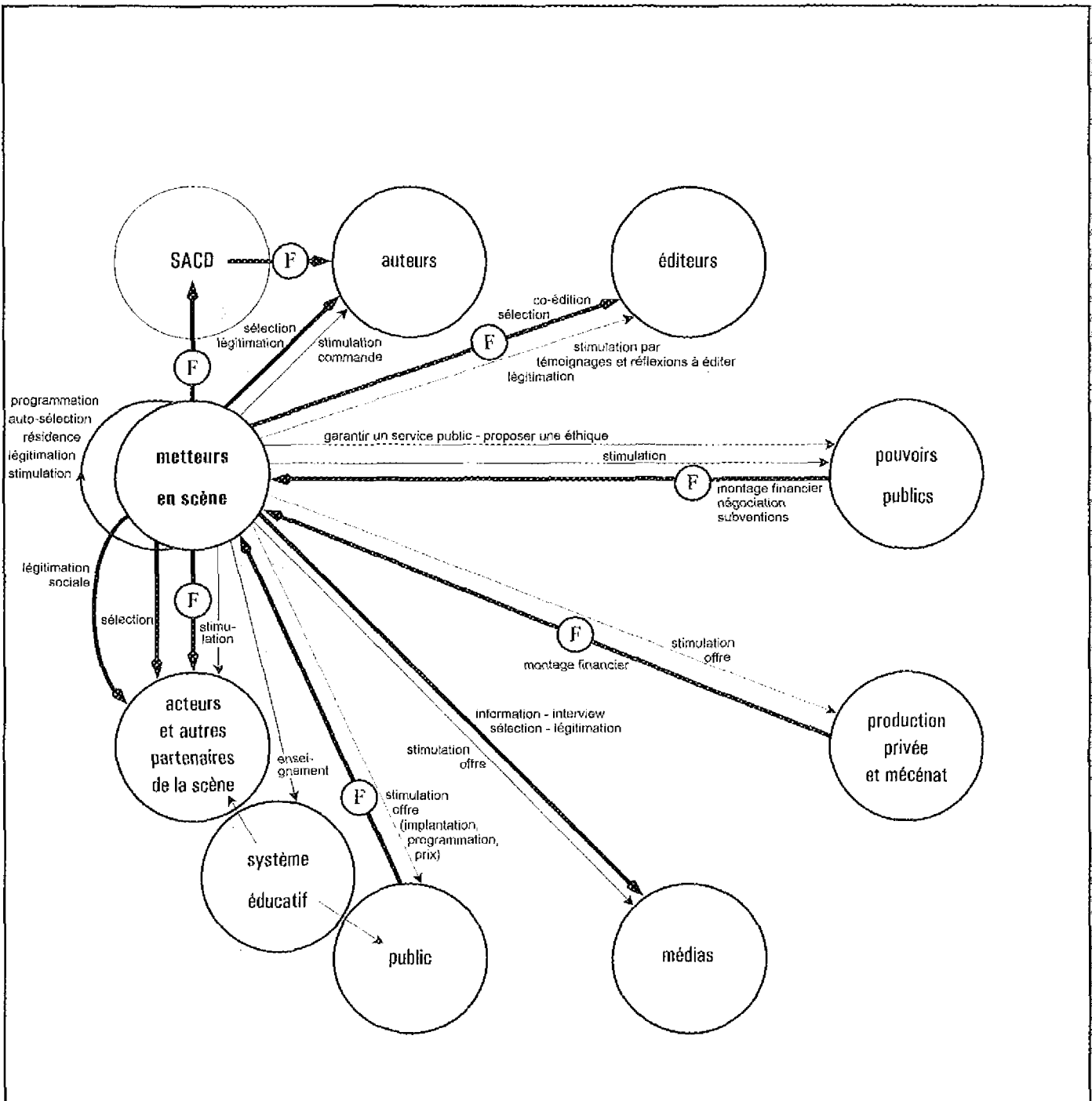


fig. 9 les fonctions des metteurs en scène

- > influence par une convocation, une représentation, un discours, un projet (à travers, parfois, la publicité, l'édition ou les médias)
- (F) -----> circulation financière
- > acte déterminant (sélection, notoriété...)

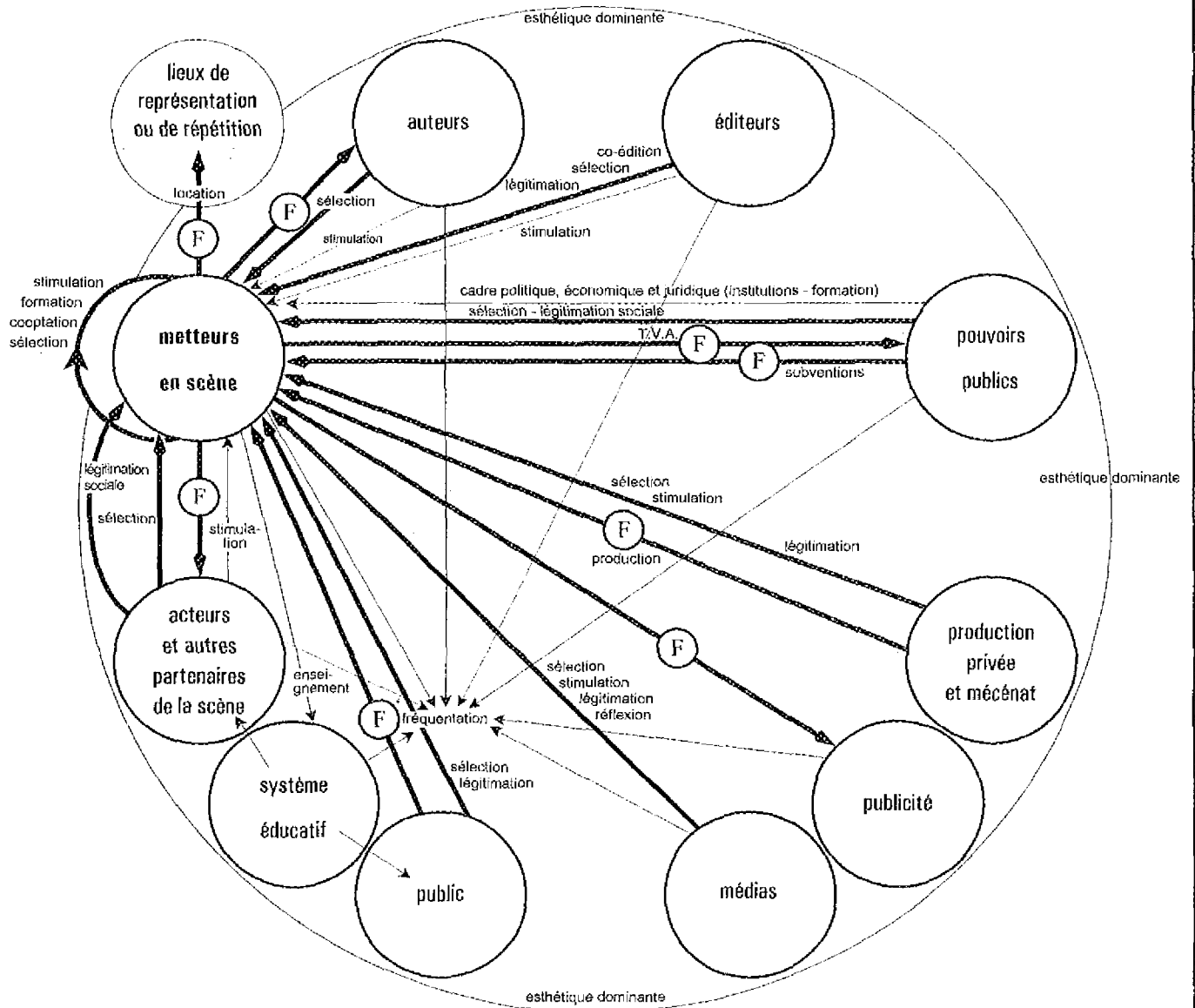
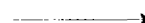




fig. 10 les dépendances des metteurs en scène

-  influence par stimulation ou construction d'un cadre politique, économique et juridique (essentiellement en provenance des pouvoirs publics)
-  circulation financière
-  acte déterminant (sélection, notoriété...)

Les Partisaires de la Création Métrale - Approche Réflexive

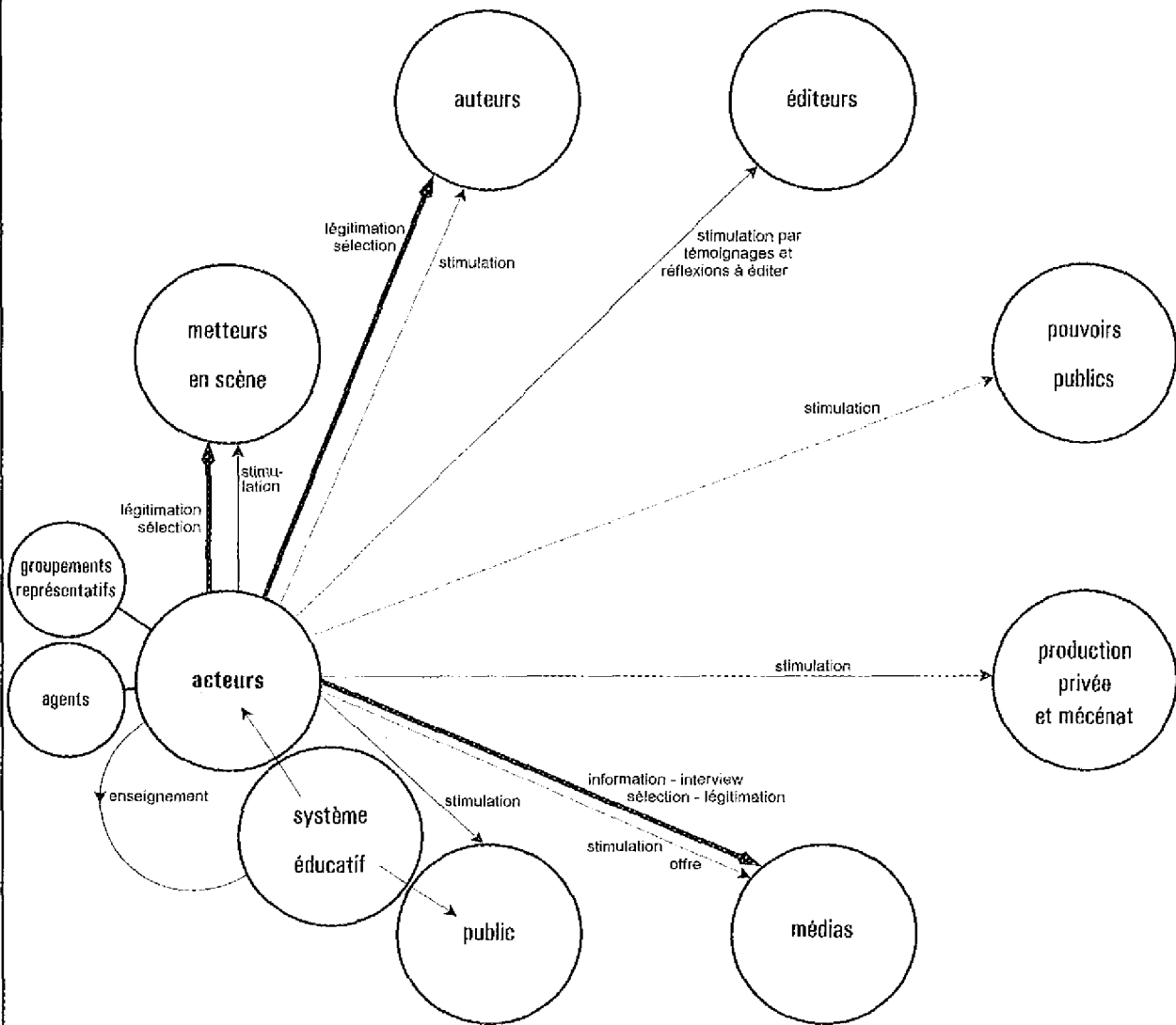




fig. 11 les fonctions des acteurs

- 
 influence par une convocation, une représentation, un discours, un projet (à travers, parfois, la publicité, l'édition ou les médias)
- 
 acte déterminant (sélection, notoriété...)

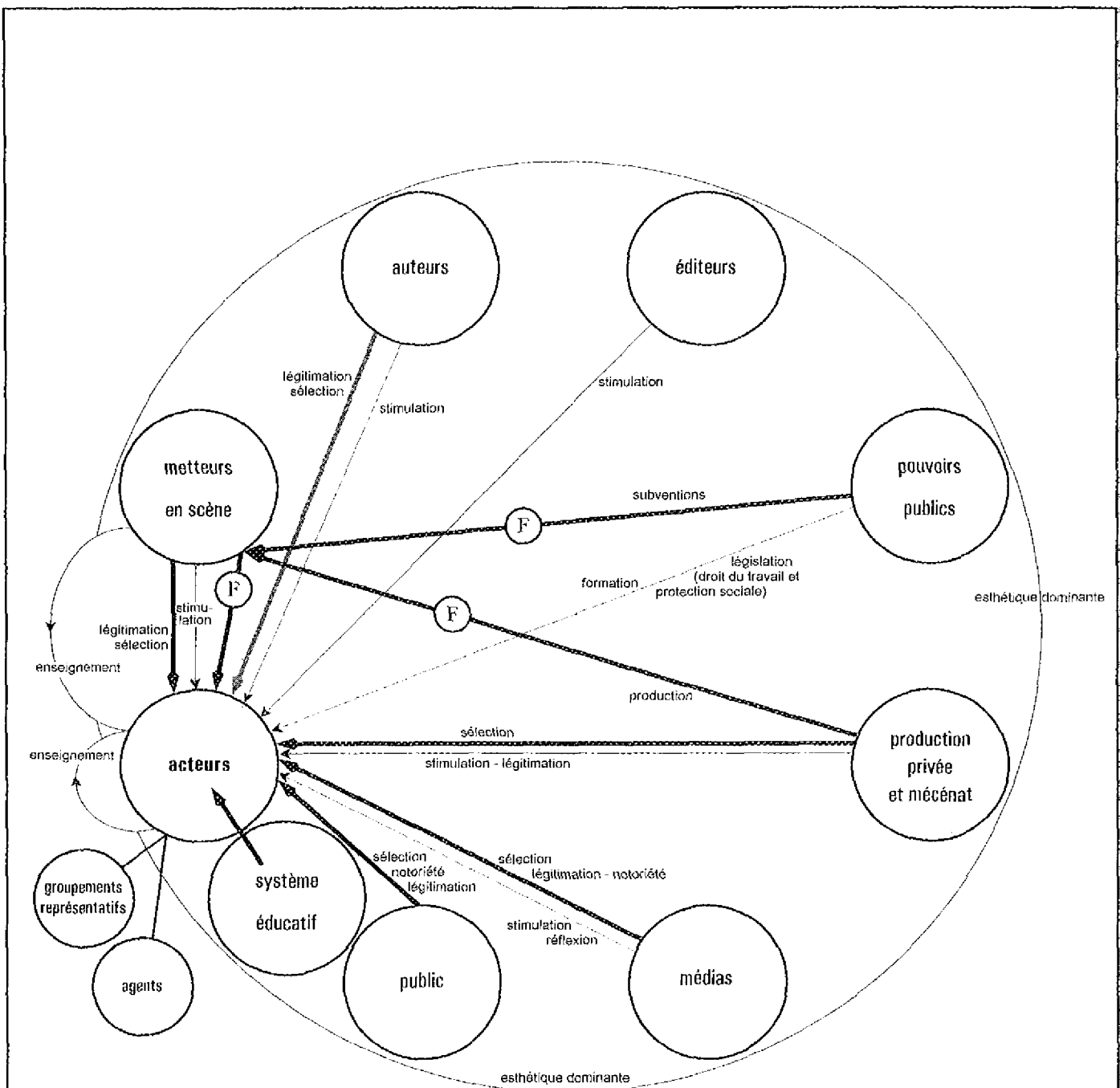
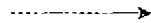




fig. 12 les dépendances des acteurs

- 
 influence par stimulation (écrits, discours, rencontres à travers, parfois, la publicité, l'édition ou les médias) ou par construction d'un cadre juridique, politique ou économique
- 
 circulation financière
- 
 acte déterminant (sélection, notoriété...)

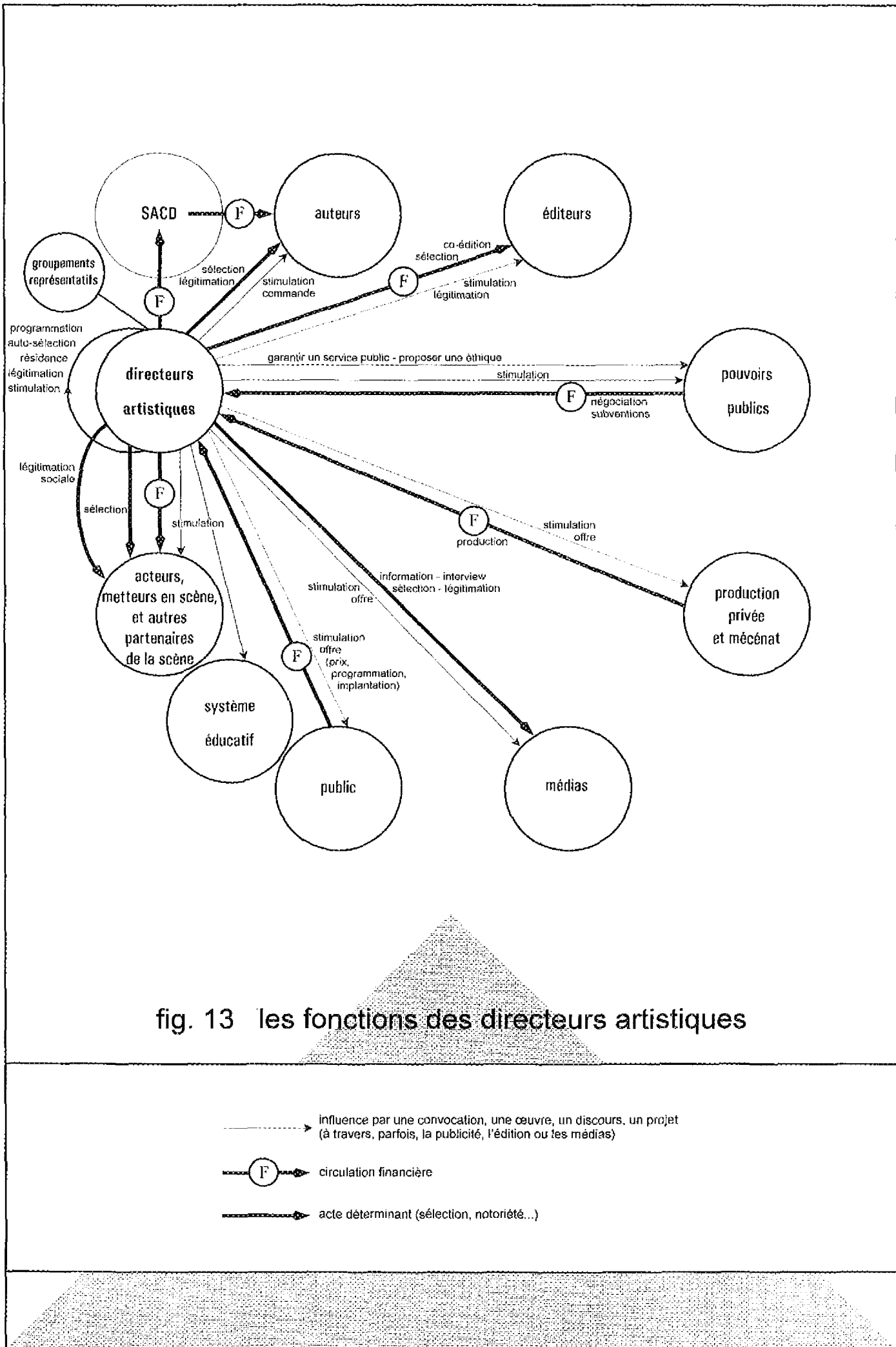


fig. 13 les fonctions des directeurs artistiques

- > influence par une convocation, une œuvre, un discours, un projet (à travers, parfois, la publicité, l'édition ou les médias)
- (F) -----> circulation financière
- > acte déterminant (sélection, notoriété...)

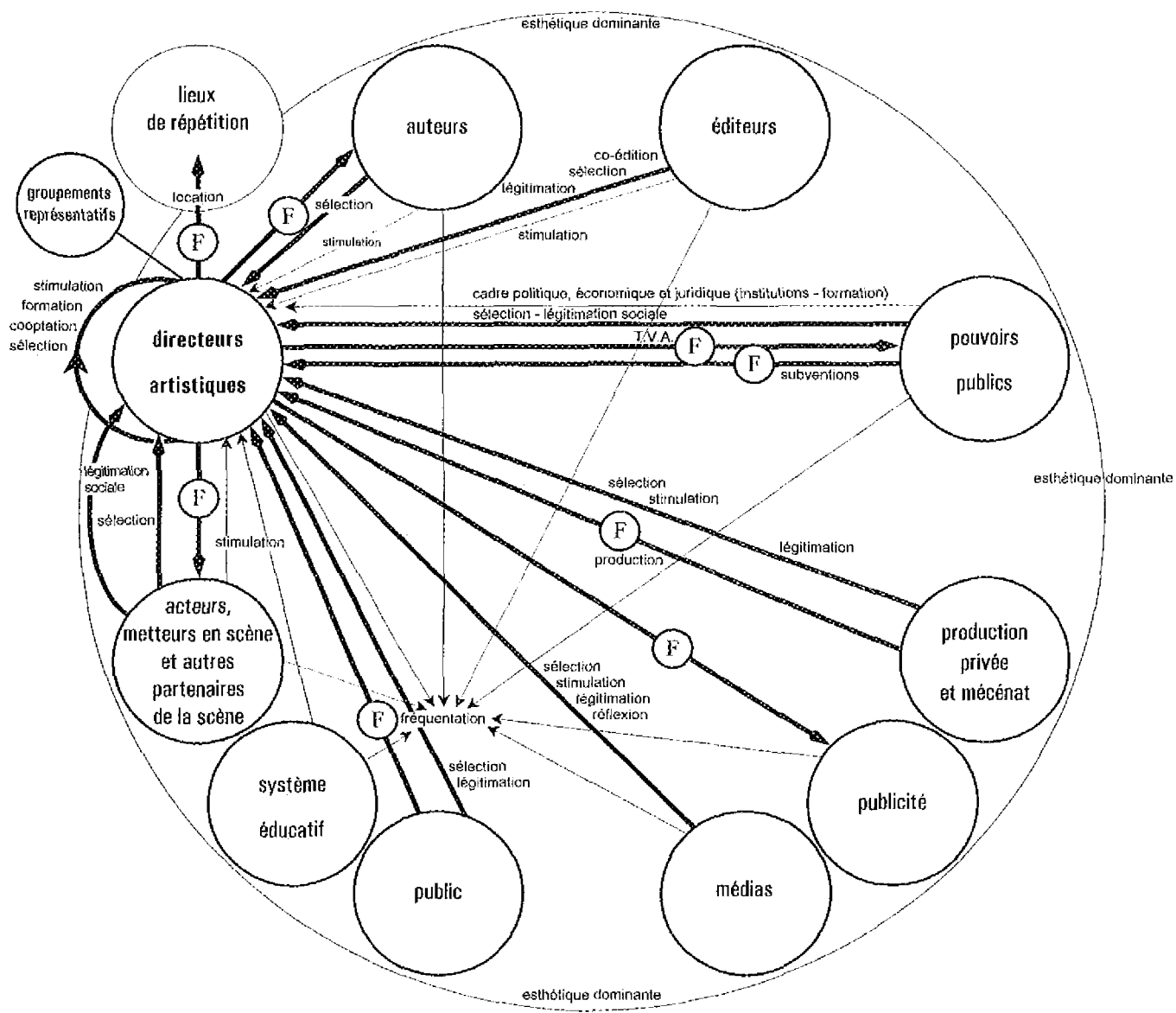


fig. 14 les dépendances des directeurs artistiques

- influence par stimulation ou construction d'un cadre politique, économique et juridique (essentiellement en provenance des pouvoirs publics)
- (F)—→ circulation financière
- (thick dashed) acte déterminant (sélection, notoriété...)



fig. 15 les fonctions des médias

- > influence par stimulation ou comportement (choix, discours, éthique...)
- > acte déterminant (sélection...)

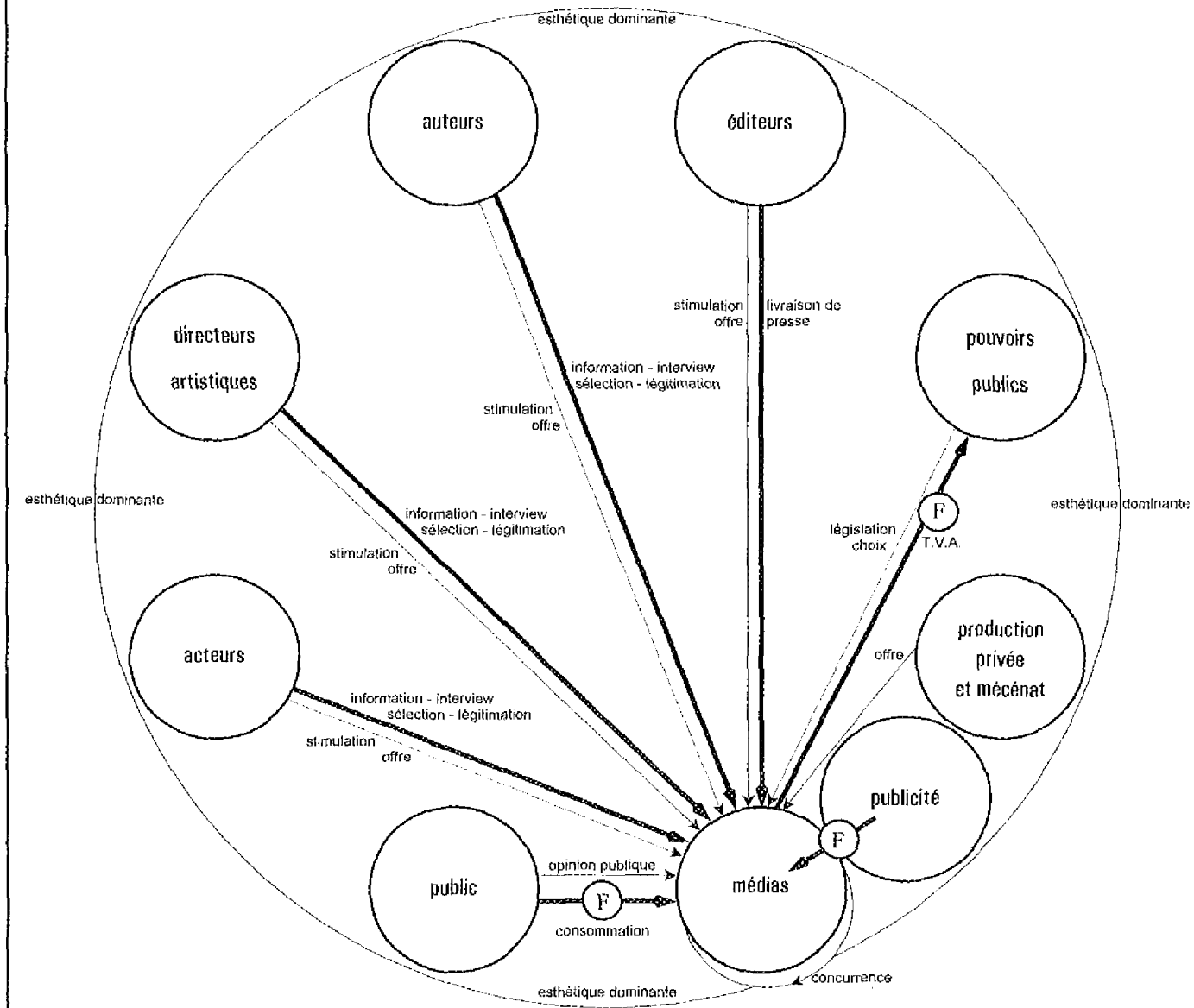


fig. 16 les dépendances des médias

- > influence par stimulation ou comportement (choix, œuvres, discours, éthique...)
- > (F) circulation financière
- > acte déterminant (sélection...)

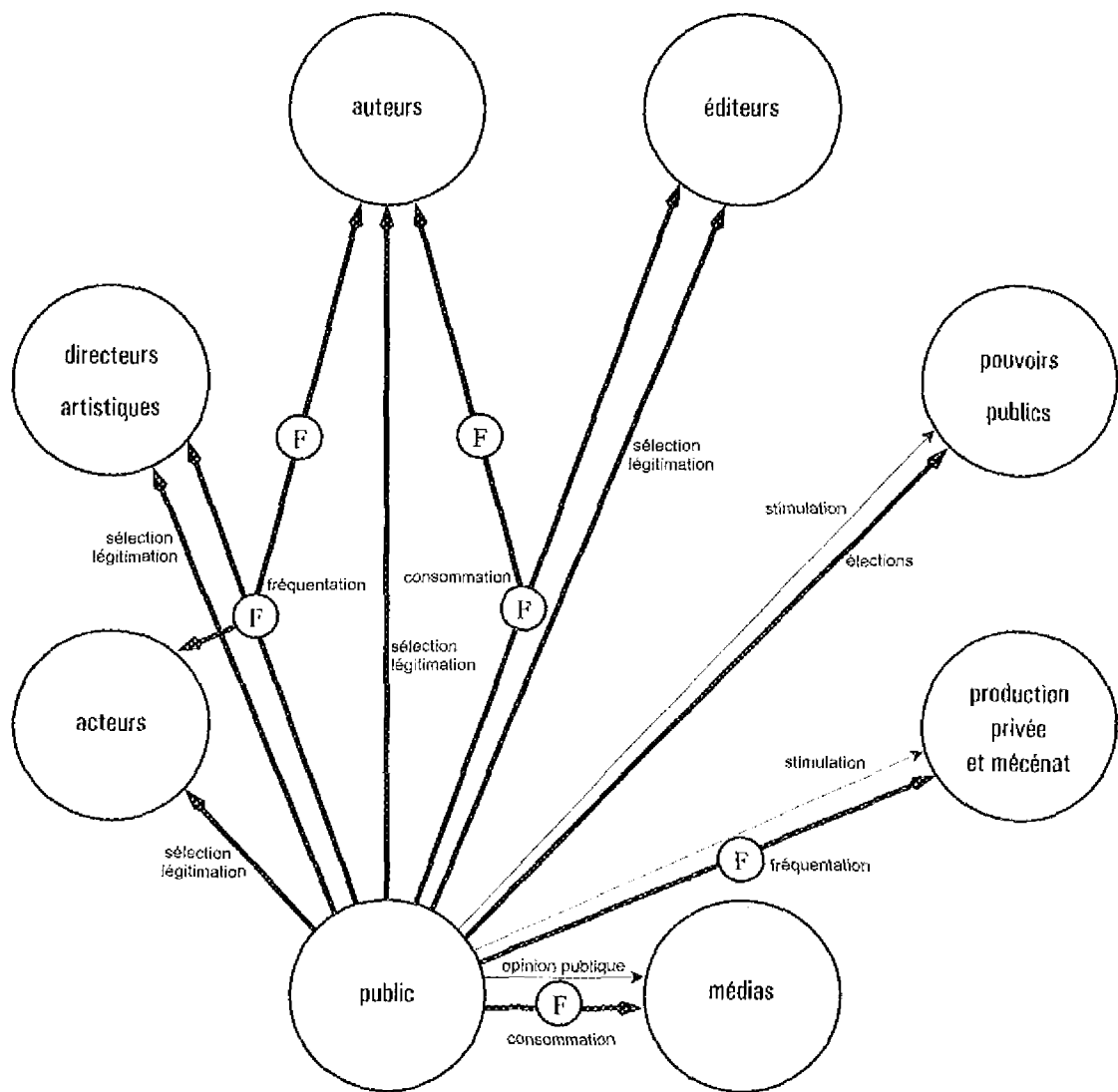


fig. 17 les fonctions du public

- influence par stimulation ou comportement (choix, revendications...)
- circulation financière
- acte déterminant (sélection...)

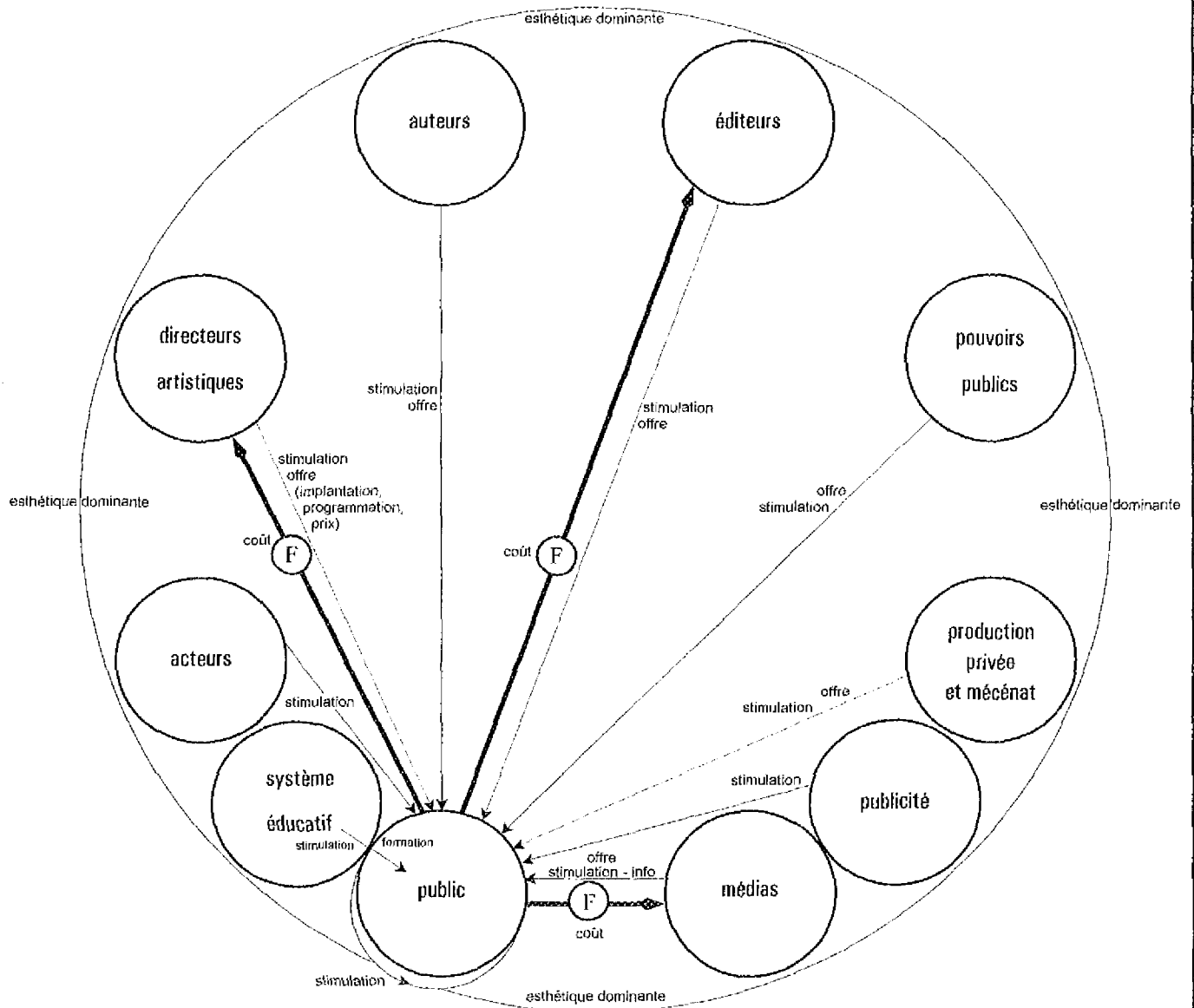
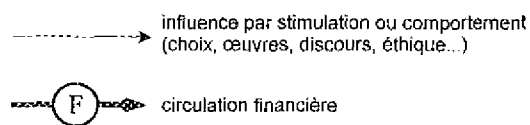


fig. 18 les dépendances du public



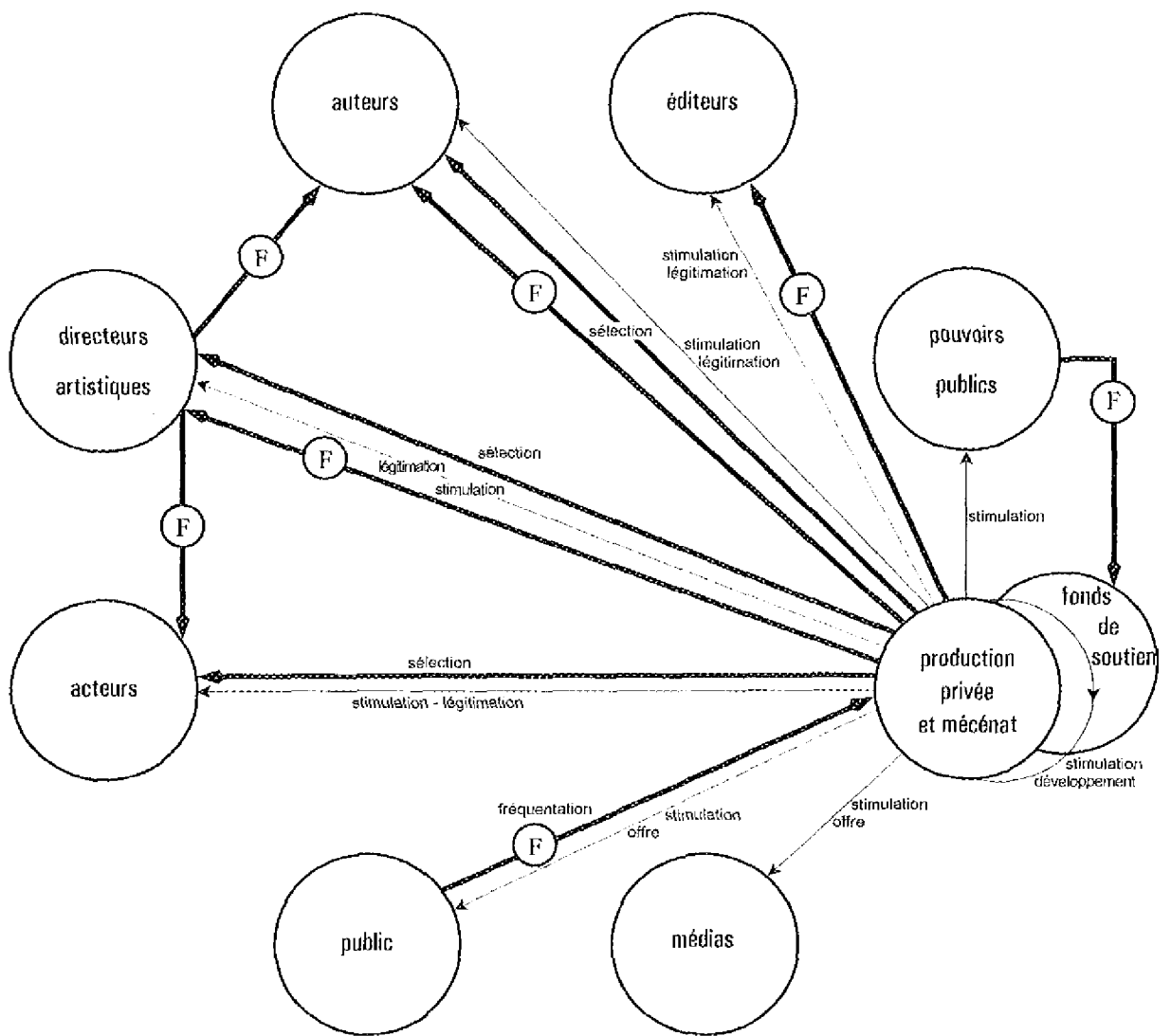
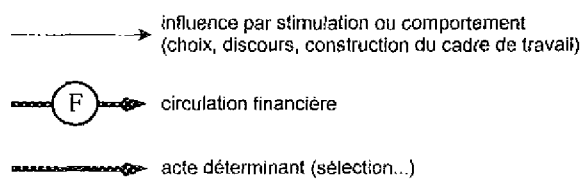


fig. 19 les fonctions des producteurs privés et des mécènes



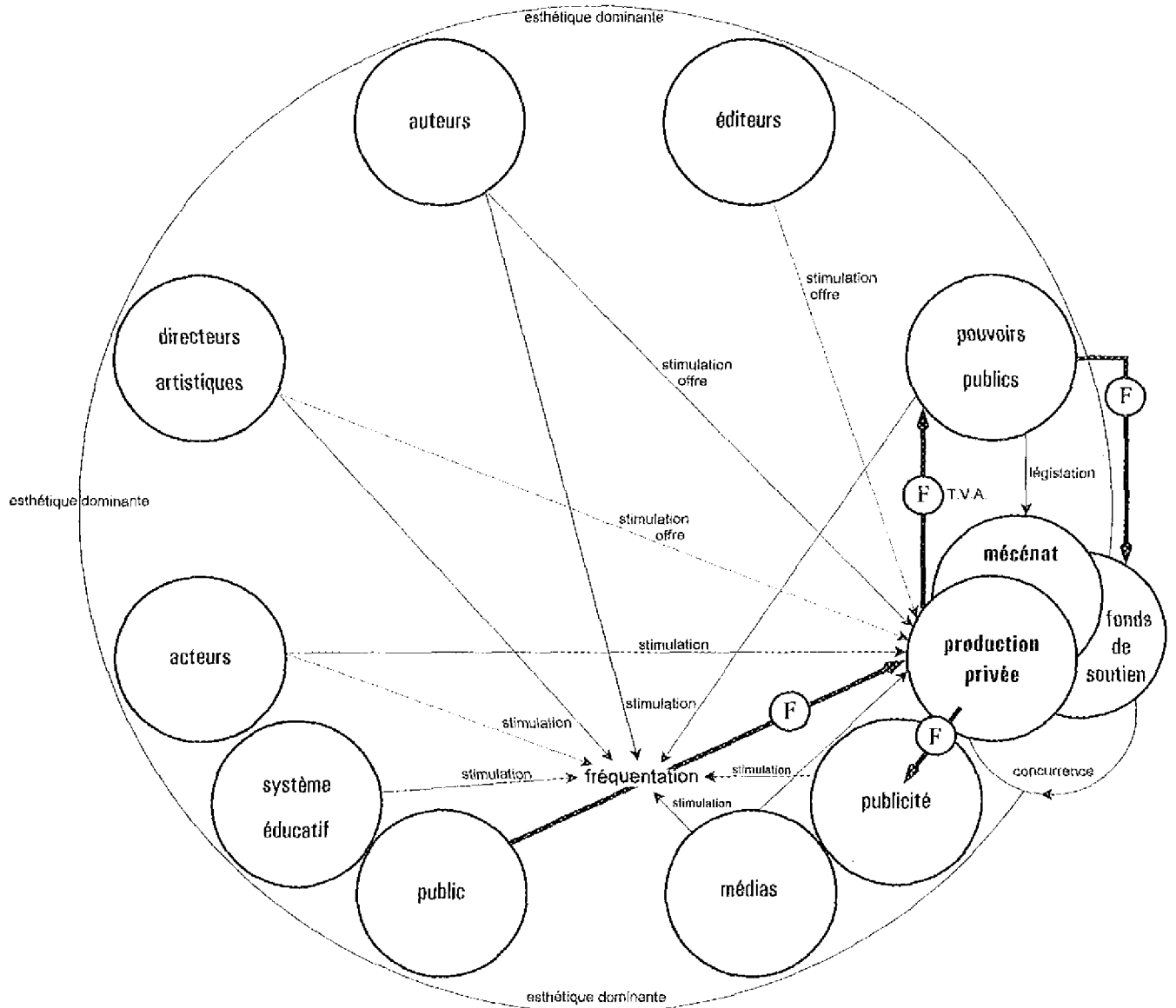
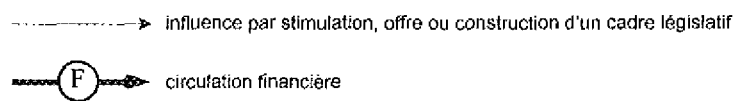


fig. 20 les dépendances des producteurs privés et des mécènes



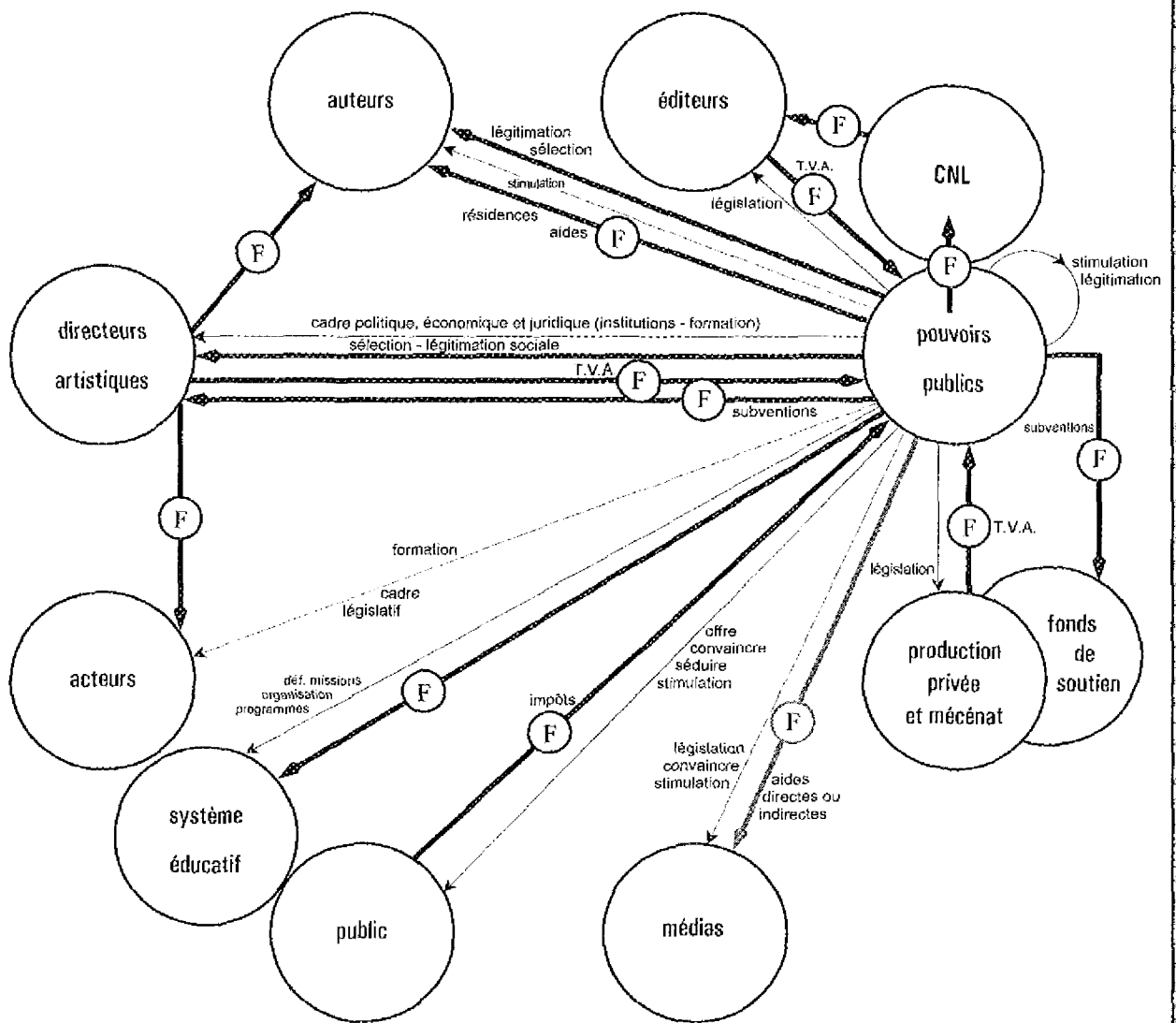


fig. 21 les fonctions des pouvoirs publics

- > influence par stimulation ou comportement (choix, discours, définition du cadre de travail)
- (F)---> circulation financière
- ====> acte déterminant (sélection...)

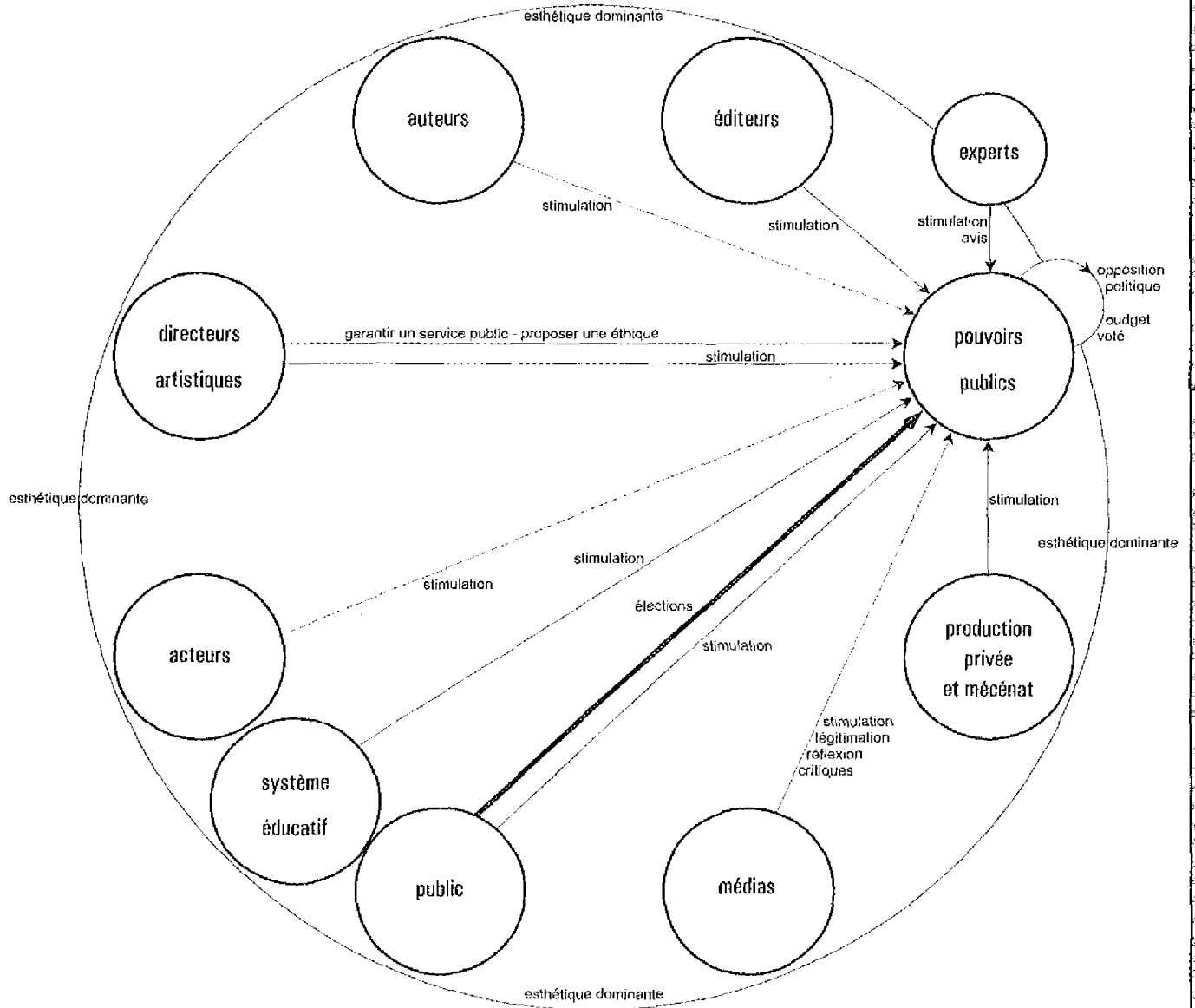
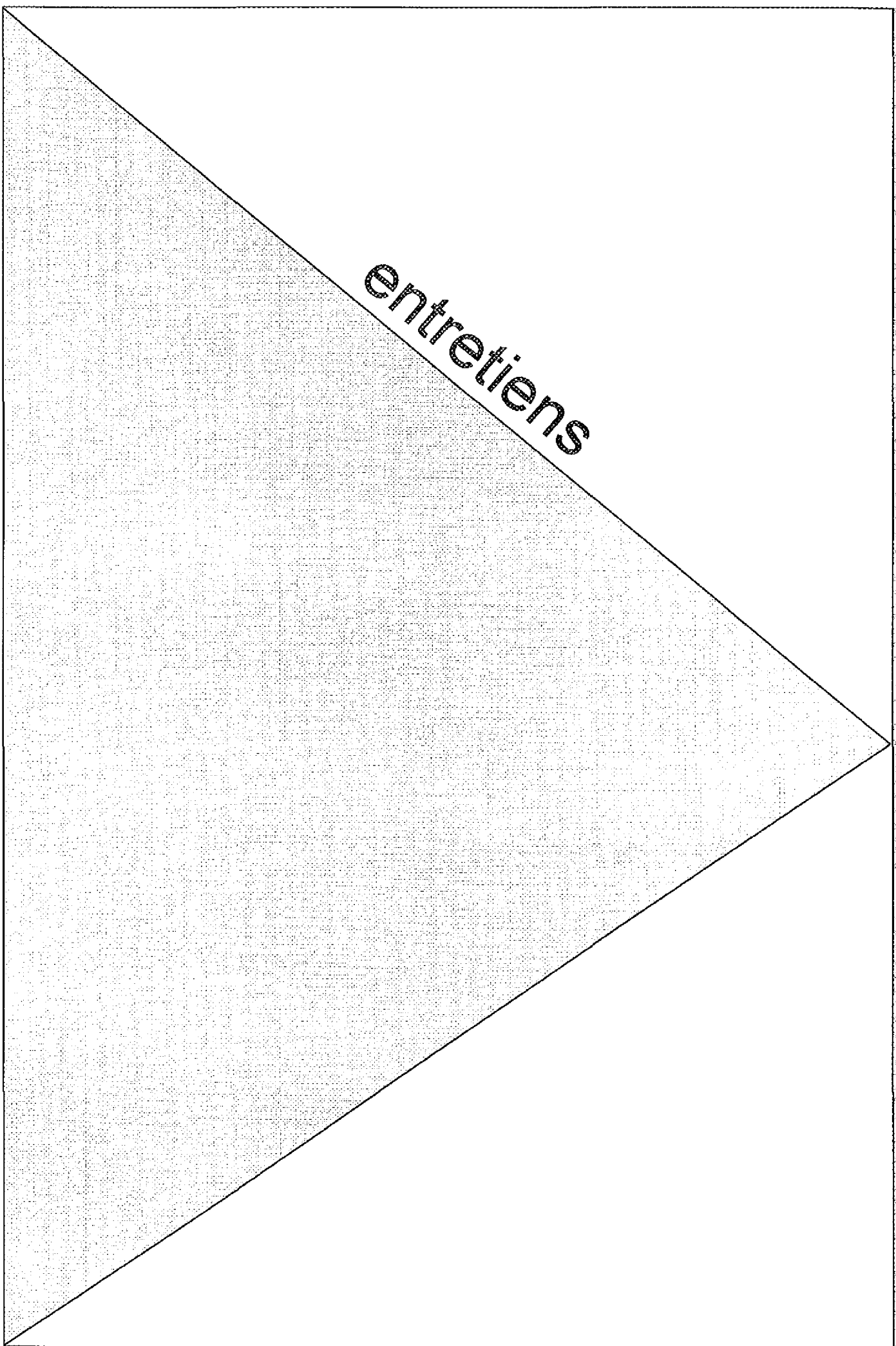


fig. 22 les dépendances des pouvoirs publics

- > influence par stimulation ou comportement (choix, œuvres, discours)
- > acte déterminant (élections)

entretiens



entretiens

Afin de mieux saisir les réalités des relations existant entre les partenaires de la création théâtrale, j'ai réalisé un grand nombre d'entretiens avec des personnalités dont le témoignage me paraissait utile.

Figurent dans les pages qui suivent la retranscription de certains de ces entretiens qui, pour la grande majorité d'entre eux, se sont déroulés en privé.

Les personnalités qui s'expriment ont été choisies pour leur compétence, leur expérience, leur trajet. La plupart d'entre elles s'étaient peu expliquées et ces entretiens visent ainsi à réduire quelques silences. D'autres témoignages, que cette série inédite complète, ont en effet déjà été publiés et il ne paraissait pas essentiel d'interroger des personnes qui se sont déjà largement prêtées à l'analyse de leur parcours et de leurs activités.

La transcription de ces entretiens souvent informels a été systématiquement soumise à l'approbation de la personne interrogée. A sa demande, j'ai parfois procédé à des coupures, à des remaniements ou à des actualisations. Il existe une certaine part de trahison dans toute transcription, celles qui suivent n'échappent pas à ce piège.

Les partenaires de la création théâtrale : approche retrospective

entretiens

L'esprit dans lequel ces entretiens ont été menés s'est voulu le plus ouvert. La direction, par l'intermédiaire des questions, a été aussi souple que possible afin de ne pas trop orienter le contenu des discours. Toutefois, un certain nombre de sujets ont été abordés de manière répétitive. L'essentiel de la démarche était de dégager des points de vue clairement identifiés et clairement défendus, non pas d'entrer dans la dispute argumentaire. J'ai souhaité entreprendre une lecture critique des propos tenus après l'entretien et non de contredire la personne interrogée dans le temps de l'interview. Il est parfois significatif de constater dans un même entretien des contradictions qui, à elles seules, fragilisent les positions exposées.

Il s'agissait également de faire dialoguer à distance les personnes interrogées. Le lecteur, au fil de la découverte des entretiens, dessinera lui-même un cheminement qui fera ainsi écho à l'analyse soutenue dans le tome 1.

Deux hommes de théâtre auxquels je voue une réelle admiration - artistique, éthique et humaine -, n'ont malheureusement pas eu le temps de relire la transcription de notre entretien que j'ai choisi, pour cette raison, de ne pas publier : il s'agit de François Chaumette et de Jean-Luc Boutté à la mémoire desquels je dédie ces dialogues.

entretiens

1. Fabrice Luchini	3 • 32
2. Eléonore Hirt	3 • 38
3. Pierre Arditi	3 • 46
4. Bernard Murat	3 • 55
5. Victor Lanoux	3 • 68
6. Annie Girardot	3 • 77
7. Bernard Fresson	3 • 85
8. Christian Schiaretti	3 • 91
9. Robert Cantarella	3 • 104
10. "Réseaux de conduites"	3 • 114

■ entretien 1 ■

Fabrice Luchini, acteur

entretien privé, bar du Grand hôtel français, Bordeaux, 30 mars 1991

J.-Y. C. Pourriez-vous évoquer en quelques mots votre carrière théâtrale ? Qu'en retenez-vous ? Quels noms ? Quels moments ?

Fabrice Luchini C'est d'abord la rencontre avec mon prof de théâtre, Jean-Laurent Cochet, pendant deux ans. C'est ensuite la rencontre avec Odette Laure qui elle-même m'a fait rencontrer une autre femme qui s'appelle Régine Lacroix De Beare qui habite Montpellier : elle travaille sur l'art de la parole, l'art de la prise de soi-même par la parole. Après, je me rappellerais un échec énorme, il y a une quinzaine d'années, un Shakespeare, où je n'avais ni l'expérience ni la technique pour aborder un répertoire de cette taille, ni le contexte, ni le metteur en scène, tout ça a été une catastrophe et moi en premier. Et après, ça n'a été, je touche du bois, que Céline, *Le Voyage au bout de la nuit*, *Le Veilleur de nuit*, mais tout après, tout après...

J.-Y. C. Comment définiriez-vous le théâtre vers lequel vous êtes spontanément attiré ?

Fabrice Luchini C'est, à mon avis, tout simplement, un théâtre d'écriture. C'est-à-dire comme le définit Jouvét : « Le théâtre est avant tout un beau langage. » C'est un théâtre qui transmet une pensée à travers une forme qui est la langue. Ce que j'aime, c'est que le spectateur ait la totale opportunité de ne pas être dérangé par le spectaculaire ou par le spectacle devant lui, qu'il soit complètement disponible pour voir et rêver sur l'œuvre que les acteurs transmettent. J'aime donc plutôt l'art classique dans la mesure où il y a quelque chose de pudique et de subtil ou plus exactement, où il n'y a pas de présence qui gêne les mouvements sur la scène.

J.-Y. C. Un théâtre esthétique peut-être ?

Fabrice Luchini Non. Moi, ce n'est pas ça mon intérêt. Mon intérêt c'est que le public puisse oublier qu'il est en train de regarder des gens jouer de manière à ce qu'il puisse peut-être jouer avec eux. C'est ça la grande ambition. C'est celle que Bouquet a définie. Les gens ne comprennent pas ça. Les gens, à 80%, croient qu'ils viennent regarder des bons ou des mauvais... Ça n'a aucun intérêt...

J.-Y. C. Travailler alors avec Mnouchkine, Chéreau ou des gens comme ça ?...

- Fabrice Luchini Non, non. Je ne sais pas, mais moi je dis une seule chose, quelle que soit la méthode : ils ne viennent pas pour nous regarder jouer, ils viennent pour jouer avec nous. Et ça c'est immense.
- J.-Y. C. Si le texte a une telle primauté, j'imagine alors que la personnalité, l'écriture d'un auteur revêtent une grande importance dans le choix de votre interprétation et le choix de vos rôles...
- Fabrice Luchini Le choix de mes rôles, c'est les désirs des metteurs en scène aussi.
- J.-Y. C. J'y viendrai, mais est-ce que vous, vous refuseriez un auteur qui vous paraît...
- Fabrice Luchini Ennuyeux ou médiocre ? Oui !
- J.-Y. C. Ou qui ne correspond pas à votre conception du théâtre ?
- Fabrice Luchini Non ! Ah non ! Parce que moi, je n'ai aucune affinité avec Thomas Bernhard. Mais je suis très très alerté par ce qu'il propose comme démarche, comme difficultés qui se résolvent petit à petit chaque soir. Mais Bernhard comme bonhomme, je n'ai aucun point commun avec lui.
- J.-Y. C. C'est quelqu'un qui ne vous attire pas mais qui vous intrigue peut-être...
- Fabrice Luchini Qui m'intrigue. Et puis, il y a eu le désir de Thamin.
- J.-Y. C. Il vous a embarqué...
- Fabrice Luchini Oui, oui, oui... Et tout ça est très intéressant, vraiment...
- J.-Y. C. Est-ce que vous pourriez jouer un théâtre politique ou idéologique qui ne correspond pas à vos idées ?
- Fabrice Luchini Ce n'est pas intéressant un théâtre d'idées. Est-ce que l'on pourrait jouer le rôle d'un homme qui politiquement et humainement est très différent de soi ? Oui, sinon, tu n'es pas un acteur. Évidemment, tu ne joues pas un rôle, tu joues un ensemble, tu joues un contexte. Si le contexte, l'œuvre nécessite que dans cette œuvre il y ait quelqu'un qui ait une idéologie ou des idées qui sont très loin de toi mais qui sont utiles pour la totalité de l'œuvre, tu le joues mais tu joues l'œuvre, tu ne joues pas le rôle. Tu joues l'œuvre, l'œuvre, si elle te semble intéressante. Mais je ne jouerais pas un contexte qui me répugne. Je ne jouerais pas une pièce qui idéologiquement me semblerait effrayante; quoiqu'on ne sache plus ce que ça veut dire, qu'est-ce que tu veux... Ça ne veut plus rien dire du tout, tout ça... Les bonnes pièces, elles ne sont pas idéologiques.
- J.-Y. C. Avez-vous l'occasion de lire des pièces inédites, des manuscrits ? Vous sentez-vous curieux ?
- Fabrice Luchini Non, je lis peu de choses parce que j'ai déjà du mal à assumer tout ce que j'ai à lire.
- J.-Y. C. Vous ne pourriez donc pas être à l'origine d'un projet permettant de monter une pièce d'un auteur méconnu ?...
- Fabrice Luchini Si, si, parce que je fais mon métier.
- J.-Y. C. Avez-vous le temps simplement ?...
- Fabrice Luchini En gros, je lis ce que l'on m'envoie. J'y jette un œil. Si c'est intéressant, je le défends complètement. C'est mon métier.
- J.-Y. C. Pensez-vous que les acteurs, les metteurs en scène sont susceptibles d'influencer l'écriture dramatique actuelle ? Vous sentez-vous un vecteur d'influence de l'écriture d'aujourd'hui ?
- Fabrice Luchini Il y a *La Discrète* qui, paraît-il, a été écrite en pensant à moi. Mais... il y a toujours des gens, des metteurs en scène qui écrivent en pensant à des acteurs. Moi, je ne pense pas du tout être un vecteur ni quoi que ce soit. Et puis, ça ne m'intéresserait pas. Ce qui est intéressant, c'est d'aller à l'encontre...
- J.-Y. C. Estimez-vous que la production théâtrale française est dynamique ou conventionnelle ? Comment percevez-vous le paysage dramatique français, la cohabitation du privé et du subventionné ? Est-ce que ça vous intéresse ? Est-ce que ça vous touche ?
- Fabrice Luchini Je connais très peu de choses. Je n'y connais rien. C'est surtout ça. Je n'ai pas d'opinion. Ce n'est pas mon métier d'être spécialiste de la question : « Comment va le théâtre en ce moment ? »

- J.-Y. C. Est-ce que ça vous préoccupe parfois ? Est-ce que vous avez le loisir d'y penser ? Vous sentez-vous étranger à son mécanisme ?...
- Fabrice Luchini Non, je n'y suis pas du tout étranger, mais ça me regarde. Ce que j'en pense, c'est comme mes indignations, ça ne regarde personne. J'ai une idée très précise de tout ça mais, c'est privé... Parce que... Je ne m'aventurerai pas dans la mesure où ce sont des domaines délicats et que je n'ai pas grand chose à dire là-dessus. Je ne suis pas un homme à enthousiasme sociologique. Je ne suis pas un réformateur. Moi, je suis un enthousiaste du détail, c'est-à-dire que je suis un enthousiaste et un serviteur et un exalté pour servir de manière presque meurtrière l'auteur qu'on a à jouer. Là, je ne laisse rien passer avec moi. Je m'en laisse encore. Je me laisse encore plein de confort et d'espace. Mais j'ai quand même un truc, c'est que, et ça ne veut pas dire grand chose sur le résultat, je suis entièrement pris par ce que je fais. Ça ne veut pas dire que le résultat est bon; peut-être que quelqu'un qui picolerait des bières six heures toute la journée jouerait beaucoup mieux le rôle, mais moi, c'est comme ça que je suis. Je suis quelqu'un qui dans le détail, dans le millimètre, dans la conscience que j'ai de jouer n'a pas d'autre priorité. Je suis impliqué dans ma petite activité qui est d'être acteur de théâtre.
- J.-Y. C. Une activité qui est tout de même dépendante d'un système... Il y a peut-être, à des moments, des choses qui vous révoltent, que vous aimeriez changer ?...
- Fabrice Luchini Le système, je n'ai pas envie de le juger. Ça ne m'intéresse pas.
- J.-Y. C. Vous le prenez tel qu'il est.
- Fabrice Luchini Je ne le prends pas. S'il y a des hommes de bonne volonté qui se réunissent avec un but précis qui est celui de servir complètement un auteur puis, tout modestement, de contacter des gens pour qu'ils viennent regarder ce travail...
- J.-Y. C. Pour permettre la réalisation de ce travail, pour permettre la rencontre de ces personnes, il existe des histoires d'argent... Y êtes-vous sensible ? Est-ce que cela vous chagrine ? Vous ennue ? Est-ce que l'argent est un parasite ?
- Fabrice Luchini Non, moi, je ne suis pas directeur de théâtre, je n'ai pas de subventions, je n'ai donc pas de rapport avec les problèmes matériels. J'ai des problèmes uniquement avec moi et moi dans ma chambre quand je travaille mon rôle.
- J.-Y. C. Quels sont vos rapports avec les metteurs en scène ? Comment concevez-vous leur rôle ?
- Fabrice Luchini Fondamental. C'est tout à fait clair pour moi depuis un an. Fondamental.
- J.-Y. C. Comment avez-vous fait pour jouer Céline ?...
- Fabrice Luchini D'autant plus tu as cette capacité à te mettre en scène, d'autant plus cette disposition existe, d'autant plus si tu n'as pas la conscience de l'immense importance du metteur en scène, tu ne comprends pas bien ce métier. Je dis donc : importance fondamentale du metteur en scène. Il n'y a pas de bons acteurs sans metteur en scène. Mais, le but ce n'est pas d'être un bon acteur. Le but, c'est d'être pris dans un ensemble qui a une conception, qui passe au public... Et c'est quand même le metteur en scène qui dirige les éléments.
- J.-Y. C. Mais un metteur en scène, c'est d'abord quelqu'un qui voit un ensemble ou c'est d'abord un directeur d'acteurs ?
- Fabrice Luchini Un metteur en scène, c'est quelqu'un qui créera la... Il n'y a pas de définition définitive... Un metteur en scène, c'est celui qui a la responsabilité de mettre en scène. C'est tout. Tu comprends tout. Mettre en scène.
- J.-Y. C. Etes-vous docile pour la direction d'acteurs ?
- Fabrice Luchini Extrêmement docile. Extrêmement... Depuis quelques temps. Le metteur en scène a un rôle primordial pour plein de raisons. Un acteur ne veut rien dire s'il n'est pas pris dans une conception, dans un ensemble, si son talent ou ses défauts, ses qualités ou ses limites ne servent pas une globalité. Cette globalité, il n'y a qu'une seule personne qui l'a, c'est le metteur en scène. C'est lui qui mettra en action le sens mystérieux et secret de l'œuvre, qui le découvrira, qui échappera à l'illustration, qui fera surgir avec les matériaux que sont les acteurs le sens des choses. C'est d'une telle importance.
- J.-Y. C. Est-ce que ça n'est pas dangereux ? Est-ce qu'il n'a pas trop de pouvoir ?

- Fabrice Luchini Mais moi, je parle du vrai metteur en scène. Je ne parle pas de celui qui signe sa mise en scène. Quelqu'un qui est au service de l'œuvre...
- J.-Y. C. Un metteur en scène, c'est Vilar ?...
- Fabrice Luchini Non. Il n'y a pas de... Ça devait être quelqu'un. Jovet devait être quelqu'un. Peter Brook doit être quelqu'un. Il y a de grands metteurs en scène. Il y a aussi pleins de metteurs en scène qui ont de très bonnes rencontres. Thamin et Bernhard, Thamin et Genet, ce sont de très très belles rencontres, on le sent. Parce qu'il ne faut pas être trop abstrait non plus. Voilà : importance fondamentale du metteur en scène.
- J.-Y. C. Vous sentez-vous très tributaire de leurs choix (texte, interprétation) ? Est-ce qu'il y a un moment où il y a un décalage ?
- Fabrice Luchini Ça veut dire où on n'est pas d'accord ?... Ça m'est rarement arrivé. Parce que c'est agréable de travailler dans une entente. Si tu n'es pas dans une entente, ça donne Pflanchon et Serrault, il paraît. Si le metteur en scène te donne une sensation...
[Un groupe d'Allemands s'est rapproché de nous, ils conversent allègrement dans le salon jusque-là extrêmement calme. Fabrice Luchini les observe, admiratif et songeur, et prononce à voix basse le commentaire suivant : « C'est magnifique... C'est du théâtre à l'état pur... Moi, c'est ça mon ambition. Aucun acteur ne joue aussi bien qu'eux. C'est du Thomas Bernhard. Ah, si on pouvait jouer comme ça !... Quelle horreur les acteurs qu'on sent qu'ils font du théâtre. Moi le premier... »]
- J.-Y. C. C'est le naturel que vous recherchez ?
- Fabrice Luchini Non, non, non. Parce que le naturel a quelque chose de pas du tout naturel. Regarde ta position : bouge pas ! [Il me fixe alors que je repose mon visage sur ma main gauche largement ouverte, bizarrement recourbé dans mon fauteuil.] Prends conscience. Tu as presque la morphologie, à cette seconde, de quelqu'un qu'on trouve dans les asiles. Comme moi... Ça veut donc dire qu'il n'y a pas de naturel. Enfin, le naturel, il est excessif. Il n'est pas plat. Je n'aime pas le naturalisme. Enfin, je ne sais pas ce que j'aime ou je n'aime pas, je n'ai pas d'idées préconçues.
- J.-Y. C. Le comportement des autres acteurs modifie-t-il votre propre jeu ? Est-ce que cela vous empêche d'aller plus loin pour maintenir une cohésion ? Comment le travail d'équipe est-il possible ?
- Fabrice Luchini Quand tu as affaire à des gens avec qui tu t'entends bien... Les gens avec qui tu joues, c'est la chose la plus importante.
- J.-Y. C. Rencontre-t-on toujours, autour de soi, des gens qui permettent de faire un théâtre audacieux et sincère ?...
- Fabrice Luchini Là encore l'importance du metteur en scène se retrouve dans le choix des acteurs. Il faut qu'il sache comment cela va se passer. Là, je suis vraiment très heureux de travailler avec Éléonore Hirt. Très très heureux, parce que, humainement, je ne sais pas ce que l'on aurait à se raconter, c'est au-delà des mots. Je n'ai rien à lui dire dans la vie, dans les mots, mais j'ai tout à lui dire dans l'essentiel. Elle va vers le même objectif, c'est-à-dire de servir. Et s'il n'y a pas ça chez les acteurs, ils ne sont pas fréquentables... L'amour de l'œuvre, la soumission à l'œuvre, le danger de s'exposer, s'exposer, avoir une conscience de l'œuvre, et non pas se servir. Mais c'est nuancé ce que je dis, parce que, quelqu'un qui ne servirait apparemment pas l'œuvre peut la servir sans le vouloir, alors que quelqu'un qui voudrait servir l'œuvre ne la sert pas en le voulant. Tout est nuance dans ces histoires-là. Et toutes ces histoires qui sont de l'ordre du mystère de la mise en scène et de l'acteur sont des choses fondamentales qui sont hors théorie, bien entendu, donc hors interview. Ça ne s'explique pas tout ça. Il n'y a pas de système avec les mots pour parler du théâtre. Là, je dis que ce qui est important c'est de servir et puis un jour, tu rencontres quelqu'un plein de bonne volonté qui est épouvantable et tu rencontres le lendemain un acteur qui se fout complètement de tous ces mots et qui, instinctivement, est génial. Il n'y a pas de mots. Le théâtre, c'est une expérience vivante, bizarre et le domaine de la théorie est totalement à côté de la plaque.
- J.-Y. C. Mais vous n'êtes pas interchangeable... Si c'était une autre actrice qui jouait La Générale dans *La Société de chasse* à la place d'Éléonore Hirt, votre jeu serait différent ?
- Fabrice Luchini Je ne jouerais pas pareil sensiblement si c'était une autre actrice mais sensiblement, les lignes fondamentales seraient les mêmes.

- J.-Y. C. Aimez-vous le succès, en avez-vous peur ?
- Fabrice Luchini Le succès est un mot, il ne veut pas dire grand chose. Le succès, c'est une espèce de très bonne rumeur et une adhésion, une espèce de manifestation d'intérêt et d'amour et de complicité et de communion. Si c'est ça... le mec qui n'aime pas ça, c'est un cinglé. C'est extraordinaire !
- J.-Y. C. Est-ce dangereux ?
- Fabrice Luchini Non, pas à notre niveau. Le succès n'est pas dangereux. Si tu fais du théâtre puisque le théâtre est une école d'humilité absolue, une école assez dure... On ne peut pas, au théâtre, rester sur une idée de soi très mégalomaniacque.
- J.-Y. C. Est-ce que la relation du public à la pièce n'est pas modifiée par la célébrité ?
- Fabrice Luchini C'est-à-dire que, en gros, le public qui va voir un acteur "un petit peu connu" va le voir lui et plus la pièce. Alors là, la responsabilité de l'acteur c'est d'utiliser ce petit truc qui s'appelle la notoriété...
- J.-Y. C. Préférez-vous parfois ne pas être connu ?...
- Fabrice Luchini Le boulot de l'acteur, c'est que, quelles que soient les motivations pour lesquelles on vient le voir, il doit les transformer en un truc unique qui doit transformer l'instant de la représentation en un moment étrange de fraternité, dans le sens que Juvet lui donne : « il n'y a pas de théâtre sans fraternité ».
- J.-Y. C. Ne craignez-vous pas que la célébrité nuise à l'esprit critique ou à la fraternité ?...
- Fabrice Luchini Non, si c'était ça, c'est qu'il n'y aurait rien de solide en tout. Quand on aime la représentation théâtrale pour ce qu'elle a de possibilités de perfection et si ton obsession c'est de te perfectionner, tu ne t'attardes même pas à tous ces détails. Moi, le seul truc, c'est que je veux être content en sortant et j'y suis rarement. Mais il faut dire que pour être content en sortant de Bernhard... C'est très dur parce que c'est vraiment quelque chose de démoniaque, c'est d'une difficulté... Mais c'est notre cuisine à nous.
- J.-Y. C. Est-il possible de mener de front une carrière cinématographique et théâtrale ?
- Fabrice Luchini Il ne faut pas mener une carrière.... Ce sont des termes... Il faut faire les deux. Mais ça n'est pas toi qui décides tout.
- J.-Y. C. Vous sentez-vous prisonnier des goûts du public ?
- Fabrice Luchini Il faut être courageux. Depardieu en parle très bien. Il dit « je vais avec le public et puis des fois, je vais contre lui. » Mais ça, Depardieu, il peut le faire parce que c'est une vraie grande personnalité, une vraie star. Il a été dans le public : il fait *La Chèvre*. Et puis après, il fait un truc très difficile. C'est un peu tous notre souhait suprême.
- J.-Y. C. Le souhait suprême, ce serait peut-être de faire évoluer les goûts du public vers ce que l'on aime ?
- Fabrice Luchini Le souhait suprême, c'est d'être dans l'instant. Alors maintenant, tout ce que tu racontes sur... "aller vers le public", "aller contre le public", bon... Un acteur a du mal à vivre sans l'adhésion du public mais le public, on peut l'emmener. Quand les œuvres sont absolument exceptionnelles... La preuve : les succès que je connais sont deux succès de choses extrêmement dures... Le Voyage au bout de la nuit est quand même un roman exceptionnel et génial au sens où on peut vraiment dire le mot génial, pour une fois, et non pas pour une paire de baskets avenue de la République... Là, on peut dire que c'est vraiment un livre unique. Le fait de dire ça, tout seul sur une scène... Le texte était tellement évident, puissant et évocateur que ça a été un très gros succès. Je pense même au cinéma : *La Discrète* qui est quand même un énorme succès est un film pas difficile, mais plutôt raffiné, dialogué, subtil, apparemment pas gros public. Et il a fait une recette plus grosse que les recettes gros public. Mais il ne faut pas en faire des systèmes de tout ça.
- J.-Y. C. Auriez-vous aimé que Rohmer connaisse le même succès ?
- Fabrice Luchini Il en a connu... *La Nuit de la pleine Lune* a très très bien marché... Moins que *La Discrète* mais Rohmer a une œuvre tellement gigantesque, il a tellement de films derrière lui qu'il a le plus grand des succès : il a la durée. Ce qui est incomparable aux autres.
- J.-Y. C. Est-ce que le succès est compatible avec la durée ?

- Fabrice Luchini Je ne sais pas. Mais en tout cas, chez Rohmer, on a, comme chez Truffaut, comme chez quelques metteurs en scène, la plus grande chose, c'est-à-dire la durée. La durée, qui est le plus grand des triomphes.
- J.-Y. C. Qui sous-tend le génie...
- Fabrice Luchini Ou tout au moins le fait que ça fait vingt-cinq films et que, entre cent mille ou deux ou trois cent mille entrées, à chaque fois, il continue son œuvre.
- J.-Y. C. Quelle est l'importance du public pendant la représentation ?
- Fabrice Luchini C'est délicat parce qu'il y a des moments où on croit qu'ils ne sont pas là alors qu'ils y sont. On a l'impression qu'ils ne jouent pas avec nous alors qu'ils jouent avec nous à leur manière. Des fois, on sent bien, des fois, on ne sent pas bien. C'est vrai que s'il tousse, s'il bouge, s'il s'ennuie, on le sent.
- J.-Y. C. Les réactions du public entraînent-elles des choses en vous, vous fragilisent-elles, vous donnent-elles de l'audace ? Vous font-elles faire des choses imprévues ?
- Fabrice Luchini Il ne faut pas. Il faut jouer avec eux mais il faut les emmener là où tu dois les emmener.
- J.-Y. C. La critique est-elle importante ?
- Fabrice Luchini Oui, bien sûr.
- J.-Y. C. En êtes-vous tributaire ?
- Fabrice Luchini Tributaire, non. Mais c'est un regard. Beaucoup d'acteurs, beaucoup de mes confrères que je respecte disent qu'ils ne les lisent plus, que l'on n'a pas à dépendre de la subjectivité. Moi, je les lis. Moi, je les lis... Je ne suis pas tributaire, mais, bon...
- J.-Y. C. La critique fait-elle bien son travail ?
- Fabrice Luchini Oui, en général, oui, quand même...
- J.-Y. C. Les critiques ont un rôle positif...
- Fabrice Luchini Certains, oui...
- J.-Y. C. Avez-vous, pour finir, une impression de routine ou une impression de folie ?
- Fabrice Luchini Ni routine, ni folie, ce sont deux choses qui ne veulent rien dire. Routine : on ne peut pas, surtout en jouant du Thomas Bernhard. Folie : la folie n'est pas intéressante justement dans l'art théâtral, puisque la folie c'est l'absence de maîtrise et toute l'activité d'un comédien et tout le secret vers lequel un comédien tend, c'est la maîtrise absolue de la folie.
- J.-Y. C. Un enchantement maîtrisé ?...
- Fabrice Luchini Enchantement !... Il y a certains soirs où c'est l'enchantement, et puis il y en a d'autres, c'est très dur... On va notre bonhomme de chemin...
- J.-Y. C. Mais êtes-vous confiant ou terriblement angoissé ?
- Fabrice Luchini Moi, je ne suis pas quelqu'un de confiant. Non.
- J.-Y. C. On peut aussi être confiant dans l'angoisse; se dire que l'angoisse est un moteur indispensable qui nous mènera là où l'on espère aller ?...
- Fabrice Luchini On ne sait pas du tout où l'on va.
- J.-Y. C. On fait des projets...
- Fabrice Luchini Non, on fait... On fait ce qu'on peut... On fait vraiment ce qu'on peut...

■ entretien 2 ■

Éléonore Hirt, actrice

entretien privé, bar de l'hôtel Saint-Jean, Bordeaux, 30 mars 1991

- J.-Y. C. Pourriez-vous évoquer en quelques mots votre carrière théâtrale ? Qu'en retenir-vous ? Quels noms ? Quels moments ?
- Éléonore Hirt C'est un chemin très long, très complet. On ne peut pas le résumer comme ça en quelques mots ou quelques points d'appui. Tout ça est composé de tellement de choses, de tellement de rencontres, de tellement d'échecs de temps en temps aussi, de réussites. Non, c'est difficile.
- J.-Y. C. Les visages qui vous viennent le plus rapidement à l'esprit, sont-ils ceux de metteurs en scène, d'acteurs, d'auteurs ?
- Éléonore Hirt Pour moi, ce sont beaucoup ceux des auteurs parce que j'ai joué beaucoup d'auteurs contemporains et j'avoue que ce sont toujours les rencontres les plus passionnantes.
- J.-Y. C. Ce qui vous tient le plus à cœur aujourd'hui, est-ce d'avoir rencontré des gens qui produisent des spectacles ou d'avoir rencontré des gens qui les imaginent dans leur tête, un beau jour ?
- Éléonore Hirt Malheureusement, ceux qui produisent me viennent toujours à l'idée en dernier parce qu'ils représentent le côté matériel, et j'ai un grand défaut, c'est de me passionner d'abord pour le travail lui-même, pour l'écriture, pour ce qui, il me semble, devrait être transmis, devrait être aidé à se faire comprendre, c'est-à-dire le langage du poète en général, et surtout du poète de l'époque. Ça, ça m'intéresse particulièrement : les témoignages d'une époque.
- J.-Y. C. Quels sont les noms que vous retenir de cette dernière décennie ?
- Éléonore Hirt Samuel Beckett, Pierre Bourgeade, Victor Haïm, Esther Vilar, Eduardo Manet... Thomas Bernhard est une sorte de destinée puisque c'est le quatrième texte que je joue.
- J.-Y. C. Le théâtre qui vous attire, est donc un théâtre plutôt d'écriture, un théâtre écrit avant d'être spectaculaire...
- Éléonore Hirt Je suis plutôt tirée vers l'écriture, mais théâtralement, il n'y a plus vraiment de formes précises. Ça peut être énormément de choses différentes... Des événements tout à fait

imprévus et imprévisibles peuvent brusquement se révéler sur une scène alors que l'on n'y pensait pas.

J.-Y. C. Vous n'avez pas d'a priori sur le choix. Ce qui peut vous motiver, ça n'est pas forcément seulement le texte, ça peut être aussi le projet particulier d'un metteur en scène, autour d'une idée...

Éléonore Hirt Absolument. Si un metteur en scène entrevoit un certain travail sur un texte, ou pas sur un texte... sur une idée, suivant la façon qu'il a de me le présenter, ça peut me séduire tout de suite, ou alors, je mets beaucoup de temps et puis brusquement...

J.-Y. C. Ce qui vous a séduit quand vous avez rencontré les metteurs en scène assez prestigieux avec lesquels vous avez travaillé, Est-ce leur personnalité, leur démarche artistique ?

Éléonore Hirt Pas toujours, parce qu'au début, quand on commence, on est plutôt choisi... Ça n'est pas vous qui choisissez... J'ai eu la chance, effectivement, de rencontrer beaucoup d'hommes importants dans le métier qui m'ont d'abord appris ce que j'avais à faire et puis, plus tard, c'est devenu une collaboration très étroite et très belle.

J.-Y. C. Les influences sont-elles terriblement importantes ?

Éléonore Hirt De metteurs en scène à acteurs ?... Oui, oui, c'est certain. C'est très très rare que l'on parle vraiment, dès le départ, la même langue. Quelquefois, les détours sont très longs, très longs. Moi, j'ai au départ d'une lecture une intuition très forte et très rapide de ce que j'entrevois et il est évident qu'avec un metteur en scène, on est obligé, non pas de renoncer à cette vue, mais souvent de la modifier. Parfois, on retrouve son propre chemin, même très souvent.

J.-Y. C. Il s'agit de concilier les deux vues...

Éléonore Hirt Oui.

J.-Y. C. Même pour *La Société de chasse*. Vous aviez déjà une idée précise du personnage.

Éléonore Hirt Bernhard, c'est un peu différent. Le premier que j'ai abordé m'est parvenu effectivement uniquement à travers le texte. C'était Le Président, un monument, vraiment, que du jour au lendemain, avec Guy Tréjan, nous avons été obligés de lire à la radio.

J.-Y. C. Guy Tréjan, qui continue, lui aussi, à jouer du Bernhard...

Éléonore Hirt Oui, de nouveau. Et là, on en a pris connaissance vraiment, uniquement à travers l'écriture. Mais, j'avoue que c'est parce que j'ai été passionnée et que je me suis mise en quatre pour essayer d'y intéresser des gens que ça s'est réalisé au théâtre.

J.-Y. C. Pour *La Société de chasse*, c'est plutôt Jean-Louis Thamin qui vous a entraînée...

Éléonore Hirt Oui, il voulait d'abord monter une autre pièce que j'ai jouée, entre-temps, à Paris, et qu'il ne pouvait plus faire à cause de ça. Ce sont deux projets qui se sont télescopés. Et c'est le traducteur, Claude Porcell, qui a attiré mon attention sur celle-là que je ne connaissais pas. Et Jean-Louis s'est passionné pour, immédiatement. Il y a deux ans maintenant.

J.-Y. C. Est-ce que la personnalité et l'écriture des auteurs influencent votre jeu, votre rapport au texte ? Le fait de les rencontrer... Le fait de savoir qu'ils peuvent être dans la salle... Cela a-t-il modifié votre perception ?

Éléonore Hirt Moi, sûrement, parce que, si on peut parler de trac, je crois que mon principal trac vient toujours du fait que j'ai peur de trahir l'auteur. Donc, quand il est là, naturellement, l'émotion est encore plus grande. Il y a des auteurs qui sont capables d'assister au travail, il y en a qui ne supportent pas ça et les metteurs en scène non plus. Mais, quand il assiste au travail, c'est très beau parce qu'il fait le chemin avec nous. Alors sa présence n'est plus tellement inquiétante au bout d'un certain temps.

J.-Y. C. Mais, est-ce que, dans ces cas-là, il pourrait avoir tendance à vous pousser plus loin que ce que vous n'oseriez faire ou est-ce que, au contraire, il vous contient ?

Éléonore Hirt Rarement par ce qu'il explique. L'auteur explique très mal à l'acteur, en général, ce qu'il faut faire. Mais par la connaissance de sa personnalité, de son univers, évidemment, on peut être entraîné encore beaucoup plus par ce contact direct.

J.-Y. C. Sans avoir peur de se tromper, peut-être...

- Éléonore Hirt (*Silence énigmatique...*) Que sait-on ?... Où est cette fameuse vérité ? Même l'auteur la conteste, vous l'entendez bien dans Bernhard...
- J.-Y. C. Elle est peut-être simplement, un jour, dans la satisfaction qui peut se produire devant un spectacle. Elle est peut-être simplement là. Pour un auteur, en tout cas...
- Éléonore Hirt Oui. Mais, c'est drôle, je viens de lire des interviews de Buzzati, qui, lui, prétend qu'un auteur n'écrit jamais ce qu'il croit écrire. C'est toujours autre chose qui sort. Mais lui, il parle en tant que romancier... Il dit donc que l'auteur devrait renoncer, dès le départ, à vouloir imposer une vérité...
- J.-Y. C. Êtes-vous toujours curieuse ? Lisez-vous des pièces inédites, des manuscrits que l'on vous envoie ?
- Éléonore Hirt Oui, oui. Un petit peu moins maintenant parce que, pendant des années, j'ai fait partie d'une commission de l'aide à la création et, alors là... j'en ai lu de telles quantités que ça m'a un petit peu encombré la tête. Mais, j'ai un peu une réputation de lire, et de lire volontiers, et de répondre, ce qui, paraît-il, est assez rare.
- J.-Y. C. Et le fait que ce soit rare vous inquiète ?
- Éléonore Hirt Oui, je trouve que c'est dommage. Je pense que l'on devrait, quand on fait ce métier-là, on devrait se réserver quand même un temps important à la connaissance d'un manuscrit. C'est capital.
- J.-Y. C. Consacrer un temps à la vie contemporaine de l'écriture théâtrale...
- Éléonore Hirt Oui, sans se poser des grands problèmes dès le départ. Simplement, prendre un manuscrit, l'ouvrir et prendre le temps en une heure et demie de le lire.
- J.-Y. C. A-t-on écrit des textes pour vous en particulier ?
- Éléonore Hirt Oui. Une ou deux fois. Par exemple, Le Passeport de Pierre Bourgeade : il l'avait écrit pour moi. Et très curieusement, parce que, de là à jouer une paysanne russe, on peut se poser des questions !... Mais, me connaissant bien, il avait finalement fait un personnage qui, je crois, me convenait très bien.
- J.-Y. C. Votre personnalité avait-elle influencé son écriture ?
- Éléonore Hirt Peut-être, un peu. Il y a aussi un auteur qui s'appelle Edouardo Manet, qui venait de Cuba. Il s'était mis dans la tête de carrément procéder par... Il est venu à la maison, on a eu des entretiens et c'est à partir de ces entretiens qu'il a voulu faire sa pièce... que j'ai fini par jouer au Poche. Une pièce très belle, qui s'appelait Lady strass et que Roger Blin a mis en scène. C'était très très bien.
- J.-Y. C. Est-ce que cela vous gênait un peu ?
- Éléonore Hirt Non, pourquoi ?...
- J.-Y. C. Peut-être que cela aurait pu être impudique...
- Éléonore Hirt Non, ce n'est pas parce que l'on connaît quelqu'un que l'on est impudique.
- J.-Y. C. Ça vous permettait, au contraire, une plus grande proximité à l'œuvre.
- Éléonore Hirt C'est-à-dire que des personnages qui auraient pu ne pas sembler pour moi, pour une question physique ou autre, se sont révélés très proches de ma sensibilité.
- J.-Y. C. Pourriez-vous, aujourd'hui encore, être à l'origine d'un projet permettant le montage d'une pièce d'un auteur inconnu ?
- Éléonore Hirt Oh oui, pourquoi ? Si l'occasion se présente.
- J.-Y. C. Je ne sais pas si vous êtes si nombreux dans ce métier ?...
- Éléonore Hirt Ça dépend un petit peu des plates-formes où l'on est arrivé. Il y a des plates-formes où il est difficile de ne pas maintenir une certaine efficacité par rapport à un public et par rapport à sa propre situation. Mais, une fois que l'on a dépassé cela et que l'on est encore plus haut... Par exemple, il y a des vedettes qui sont fantastiques, parce que, même ayant un très grand nom, elles prêtent constamment leur concours à des jeunes, à des débutants.
- J.-Y. C. Vous voulez dire que sans la célébrité, on ne peut pas prendre de risques ?...

- Éléonore Hirt Oh si... Au contraire, dans la célébrité, c'est plus difficile de prendre des risques. C'est l'inverse. Dans la célébrité, prendre des risques, c'est dangereux parce qu'on peut démolir son image de marque ou se casser la gueule dans une chose où on vous attaque alors que, en principe, arrivé à un stade x, il ne faut plus qu'on vous attaque.
- J.-Y. C. On devrait être intouchable et on ne l'est pas...
- Éléonore Hirt Non, mais c'est très bien.
- J.-Y. C. Avez-vous eu peur, un jour, de devenir prisonnière d'une image ou prisonnière d'une notoriété telle que vous ne puissiez plus prendre de risques.
- Éléonore Hirt Non, je n'ai jamais eu peur parce que j'ai toujours, d'une part par choix mais aussi quelquefois à cause du hasard, joué des choses excessivement différentes, mais vraiment très très différentes, très opposées. Et je crois qu'on n'a jamais pu me coller vraiment une étiquette, ce qui est un désavantage sur le plan de la notoriété et un grand avantage dans le domaine de la joie personnelle.
- J.-Y. C. Auriez-vous aimé disposer d'une notoriété plus grande encore ?
- Éléonore Hirt Oh... Oui, oui, parce que ça permet quelquefois d'imposer des choses. Mais, je crois que la vie que ça implique... J'aurais eu du mal à la maintenir parce que je suis trop sauvage, trop solitaire. Je ne crois pas que j'aurais pu mener vraiment...
- J.-Y. C. Vous l'avez donc quand même choisi si cela ne vous correspond pas...
- Éléonore Hirt C'est une chose de nature.
- J.-Y. C. Estimez-vous actuellement que le théâtre est plutôt dynamique ou plutôt conventionnel ? Prend-il suffisamment de risques ?
- Éléonore Hirt LE théâtre, je ne sais pas. Il y a des moments où je ne sais plus tellement où est LE théâtre. N'étant plus dans les commissions d'aide à la création, je n'ai plus la totalité de l'éventail sous les yeux pour savoir, vraiment, tout ce qui s'écrit. Là, je reçois des choses plutôt au compte-gouttes. J'ai tout de même la sensation que c'est devenu une sorte de refuge où tout est permis pour des générations déboussolées.
- J.-Y. C. Déboussolées ?
- Éléonore Hirt Oui. Et qui manquent plus spécialement de vis-à-vis. Je ne sais pas comment vous dire ça. Il y a une phrase de Beckett... Une des pièces que j'ai jouées se termine sur « Suis-je seulement vue ? » Et il m'a semblé, dans les dix, quinze dernières années, que c'est une des quêtes fondamentales des gens qui font du théâtre. Que de créer l'obligation d'être regardé, vu.
- J.-Y. C. Le spectaculaire ?
- Éléonore Hirt Non. Aperçu, comme être humain. Pour ne pas traverser le monde et la vie, comme ça, pfuitt, entre des murs sans yeux et sans oreilles.
- J.-Y. C. Vous voulez dire que des gens ont voulu laisser des choses très personnelles...
- Éléonore Hirt Ont voulu exister. C'est une lutte de l'existence, il m'a souvent semblé. Mais, là, peut-être que c'est plus juste de dire ça des acteurs que des auteurs.
- J.-Y. C. Dans cette quête, pensez-vous que le théâtre a les moyens de prendre des risques, d'être créateur, novateur ?
- Éléonore Hirt Oui, je pense.
- J.-Y. C. On se pose toujours le problème du théâtre privé qui, dans les années cinquante osait tant de choses et qui, aujourd'hui n'a comme seul horizon que l'assurance d'un succès...
- Éléonore Hirt D'abord parce que je crois que la création-production est devenue tellement multiple... Il y a une surproduction théâtrale. C'est vraiment comme un besoin acharné de se réfugier derrière cette profession pour prendre corps. Mais, je répète que c'est plus dans le domaine des interprètes que des écrivains.
- J.-Y. C. Et peut-être aussi des metteurs en scène...
- Éléonore Hirt Là, je pense que c'est plus complexe parce que leur tâche est tellement globale, devrait l'être, que je ne crois pas qu'ils puissent espérer seulement s'exprimer eux-mêmes. Ils ne devraient pas en tout cas.

- J.-Y. C. Est-ce que jouer à Bordeaux, créer une pièce dans le cadre de la décentralisation, dans un jeune CDN, c'est important ?
- Éléonore Hirt Oui. Créer une pièce où que ce soit est important. Dans un tout petit cadre, dans un grand, en province. A partir du moment où ça touche des oreilles et des sensibilités, le but est atteint, si on veut.
- J.-Y. C. Vous préoccupez-vous du profil du public, de sa composition ? Seriez-vous plus motivée pour un projet qui essaie de contacter un public assez large ou cela vous est-il indifférent ?
- Éléonore Hirt Ça m'est indifférent. Parce que, même en tant qu'actrice, je sais que j'ai joué des choses très difficiles, notamment une pièce à laquelle je pense, qui est d'ailleurs la seule que j'ai jamais faite où j'étais seule en scène. Je l'ai jouée devant une personne. C'était au Lucernaire, dans ses débuts, où il commençait à être connu mais pas encore beaucoup. Et vraiment, un soir, le régisseur est venu me dire : « Il n'y a personne ». J'ai dit « Bon ». Alors il m'a dit : « Mais il y a Untel dans le fond du couloir ». C'était un camarade de théâtre que j'aimais beaucoup, un ami. J'ai dit « Bon, je jouerai... » Et j'ai joué pour lui et c'était magnifique. Une personne est déjà importante. Mais, sur le plan de la vie du théâtre, c'est inacceptable ce que je dis là. Il faut que ça marche, il faut qu'il y ait du monde.
- J.-Y. C. Ça vous préoccupe quand même...
- Éléonore Hirt Quand j'étais à la direction d'un théâtre, ça me préoccupait énormément. En tant que comédienne, je vous dis, ça m'est égal.
- J.-Y. C. C'est un peu le cas de tous les acteurs...
- Éléonore Hirt Non, non. Il y a des acteurs qui refusent de jouer quand il y a trois personnes.
- J.-Y. C. Oui, mais je veux dire que cette préoccupation de la participation du public est assez loin de votre préoccupation première qui est celle de votre sphère artistique...
- Éléonore Hirt Pour moi, oui. Cela dit, un des premiers moteurs, peut-être, qui m'a fait aller vers ce métier, c'est quand même une notion du magnétisme qui existe entre une salle et vous. Mais, pour moi, personnellement, c'est presque toujours en tant que médium. Je suis l'intermédiaire entre celui qui parle et celui qui écoute. Si vous voulez, je ne fais pas du théâtre pour me défouler sur un plateau
- J.-Y. C. Vous vous mettez au service de.
- Éléonore Hirt Je ne mets pas : je le suis. Enfin... j'espère l'être.
- J.-Y. C. Etes-vous, aujourd'hui encore, tributaire des choix des metteurs en scène?
- Éléonore Hirt Je peux dire non si ça ne me convient pas.
- J.-Y. C. Trouvez-vous qu'on ne vient pas assez souvent vous proposer quelque chose d'un peu original, nouveau ? N'en souffrez-vous pas ?
- Éléonore Hirt Non, non. Parce que quand je ne joue pas, je ne souffre pas. J'aime bien que ce soit espacé. Je n'aime même pas jouer tous les soirs. Mais pas parce que c'est difficile. Ce n'est pas la difficulté qui me retient. J'ai besoin d'air.
- J.-Y. C. La routine ?
- Éléonore Hirt Non, mais c'est un peu une violation, en fait, de la liberté qu'il faudrait avoir.
- J.-Y. C. Mais vous ne vous dites jamais, à propos des metteurs en scène : « ils montent trop de classiques » ?
- Éléonore Hirt Non, comme je joue très peu de classiques, ça ne m'a jamais inquiétée.
- J.-Y. C. Mais, justement, vous ne vous dites jamais : « celui-là, il monte encore un auteur classique, il ferait mieux de m'appeler pour monter un auteur moderne » ?...
- Éléonore Hirt Non. Non. Je me dis : « oui, et bien, il monte un classique, il aurait peut-être mieux fait de monter un actuel... »
- J.-Y. C. Vous vous dites ça quand même...
- Éléonore Hirt Mais pas pour moi. Effectivement je me dis aussi : pourquoi est-ce que l'on monte six pièces de Thomas Bernhard en une saison alors qu'il y a quand même aussi des auteurs

français ?... Il y a des engouements... Non, là, c'est merveilleux, ça tombe sur un grand bonhomme. On va l'épuiser et puis...

J.-Y. C. Le danger, c'est peut-être la saturation.

Éléonore Hirt Surtout Paris, peut-être pas la province, mais Paris, d'ici deux ans, ils en auront marre !

J.-Y. C. Aimez-vous le succès ou en avez-vous peur ?

Éléonore Hirt Peur ? Non, c'est formidable. C'est très important parce que ça exalte. Ça exalte tout, ça exalte celui qui le procure et celui qui en devient l'objet.

J.-Y. C. Vous n'avez jamais peur d'être embrasée dans un feu que vous rejetteriez si vous aviez la tête plus froide ?...

Éléonore Hirt Ça dépend avec quoi on est parti au départ. Si ce qu'on aime au départ devient un succès, c'est fabuleux. Si ce qu'on déteste au départ devient un succès, c'est embêtant. On se dit que ça ne valait pas le coup.

J.-Y. C. Vous en connaissez des acteurs qui sont pris dans un tel piège ?

Éléonore Hirt Je pense qu'ils sont pris dans un piège matériel parce que pour assumer certaines situations, il faut être costaud.

J.-Y. C. C'est-à-dire... Quelles situations ?

Éléonore Hirt Une très grande vedette qui tourne toute la journée, qui joue le soir, qui fait je ne sais quoi dans différents pays, qui prend un avion pour aller tourner là-bas, qui revient pour... Il faut être solide.

J.-Y. C. Vous pensez que ça ne correspond pas à ce que réclame une démarche artistique ?

Éléonore Hirt Ça peut l'être. Simplement, ça s'adresse à des êtres très solides. Tout le monde ne peut pas faire ça.

J.-Y. C. Comment ressentiriez-vous l'insuccès d'une pièce ? Accuseriez-vous d'abord le public, votre travail, la mise en scène ?

Éléonore Hirt Non, moi, j'accuserais peut-être d'abord la critique. Parce que je pense que la critique rend souvent de très très mauvais services. Elle doit exister mais... C'est le point compliqué du métier parce que, quoi qu'on en dise, même si les gens n'écoutent plus tellement ou ne lisent plus tellement parce qu'il y a trop de choses, même s'ils oublient le lendemain ce qu'ils ont lu, si c'est mauvais, ça peut faire énormément de mal. Enormément.

J.-Y. C. Mais vous pensez que la critique a tout de même un rôle toujours important ?

Éléonore Hirt On dit que maintenant les gens y font moins attention mais je crois que c'est aussi pour une raison de surproduction : ils n'arrivent plus à lire tout ce qu'on écrit. Quand vous regardez un *Pariscope*, vous avez envie de rester chez vous. C'est effrayant. Il y a cent cinquante pièces tous les soirs et je ne sais combien de premières au mois de septembre et de générales au mois d'octobre... C'est épouvantable. Les gens n'ont même plus le temps de lire. Moi-même, il m'est arrivé d'avoir eu des articles très durs, et le lendemain, quelqu'un me dit : « Ah, j'ai lu un merveilleux article... » Ils ne savent même plus ce qu'ils lisent.

J.-Y. C. La critique n'a donc plus tellement de poids...

Éléonore Hirt C'est très complexe. Elle l'a quand même. Elle l'a quand même mais le contraire est vrai aussi. Une chose qui est démolie, tout d'un coup le public y va... On ne sait pas pourquoi. Généralement, ça se produit quand même plus dans les choses faciles, parce qu'ils aiment ça...

J.-Y. C. Par manque d'esprit critique, par manque de formation ?

Éléonore Hirt Je n'en sais rien.

J.-Y. C. Ça vous chagrine ?

Éléonore Hirt Oh, il y a des moments, oui, où on se dit que le nivellement commence à devenir inquiétant. Mais, je pense qu'il y a toujours des gens pour le rehausser.

J.-Y. C. Il y a des jours où vous vous dites qu'il y aurait peut-être des choses à faire... qu'il y a des aspects scandaleux...

Éléonore Hirt Oui, mais alors, là, on entre dans des problèmes professionnels très difficiles à expliquer. Qui sont faits de tellement de rapports vicieux et viciés. On ne peut presque jamais répondre d'une façon claire et simple aux questions parce qu'il y a constamment des pour, des contre... Mais ce qui est intéressant, c'est ce qui passe le soir même, dans les deux heures qui se déroulent, ce n'est ni ce qu'on dit avant, ni ce qu'on dit après, ni le résultat final.

J.-Y. C. Mais si ce qu'on dit avant ou ce qu'on dit après permet que ces deux heures existent justement, elles deviennent importantes ces paroles... Je veux dire que ce qui tourne autour de l'instant de la représentation, je pense à la critique par exemple, a tout de même son importance...

Éléonore Hirt Oui, bien sûr, mais...

J.-Y. C. Il vaut mieux oublier tout ce qu'il y a autour et se concentrer sur...

Éléonore Hirt Sur le moment même, oui.

J.-Y. C. Vous sentez-vous tout de même un peu tributaire des goûts de la critique? Vous dites-vous, certains jours : « s'ils n'étaient pas là, on pourrait faire ça, on pourrait au moins le tenter... » ?

Éléonore Hirt Mais je crois qu'on le fait. On ne renonce pas à quelque chose à cause de la critique, ça, sûrement pas. On renonce parce qu'on n'a pas les moyens...

J.-Y. C. Même quand on est directeur de théâtre...

Éléonore Hirt On peut être un directeur de théâtre qui n'a pas les moyens...

J.-Y. C. Est-ce que sincèrement le choix de pièces, pour une saison où on a un peu peur, n'est pas décidé en fonction...

Éléonore Hirt Oui, mais ça, vous demanderez à Thamin...

J.-Y. C. Je vous pose la question parce que vous avez connu cette expérience-là également.

Éléonore Hirt Oui, bien sûr, mais on a si bien fait... qu'on a duré trois ans ! Évidemment, dans les trois ans, on a fait la création de *Godot*, on a sorti pas mal de choses importantes, mais... on n'a quand même pas duré plus de trois ans. Oui, au Babylone c'était important.

J.-Y. C. C'était même capital, non ?

Éléonore Hirt Oui, oui. Parce qu'on a eu un homme tout à fait étonnant qui était à la pointe de ça qui était Jean-Marie Serreau, qui est vraiment un pionnier. Oui, là, évidemment, on regardait les recettes.

J.-Y. C. J'ai toujours l'impression, personnellement, de ne pas avoir pu vivre une époque qui nous manque aujourd'hui. Est-ce que vous ne vous dites pas, également, parfois, qu'il manque de ces hommes terriblement audacieux, follement audacieux.

Éléonore Hirt Ça, un Serreau, ça ne se trouve pas tous les jours, c'est évident. Parce que c'est aussi un homme qui, sur tous les plans, avait une imagination folle et un talent extraordinaire... Quand il décidait que dans un hangar il allait faire du théâtre à la Cartoucherie, il n'avait pas les moyens d'Ariane Mnouchkine... Il n'avait rien. Rien, et il a fait... Ça existe encore aujourd'hui La Tempête. Alors évidemment, quelqu'un qui va s'installer dans un hangar où il pleut pendant six mois, et au bout d'un an il ne pleut plus... Ça c'est exceptionnel, c'est sûr.

J.-Y. C. Croyez-vous que c'est dû à l'époque ou à lui en particulier ?

Éléonore Hirt A lui. Oui, je pense qu'il aurait vécu aujourd'hui, il n'aurait pas été malade, il se serait adapté aux circonstances. Il aurait toujours trouvé les moyens... J'en suis persuadée.

J.-Y. C. Il aurait pu faire aujourd'hui ce qu'il a fait il y a quarante ans ?

Éléonore Hirt Non, pas la même chose, pas de la même façon. Mais probablement avec la même audace.

J.-Y. C. Malgré l'époque...

- Éléonore Hirt Oui, parce que c'est quelqu'un qui, dans son époque, savait où était la demande, où était le besoin. C'est lui qui m'a appris cette phrase merveilleuse : « le public est toujours en avance sur nous. » Il détectait avec une assurance tout à fait étonnante les vraies voix de son époque. Et il changeait aussi rapidement que le temps.
- J.-Y. C. C'est ce qui nous manque aujourd'hui ?
- Éléonore Hirt Qui pourrait avoir ça aujourd'hui ?...
- J.-Y. C. Est-ce que ça n'est pas une surabondance de moyens qui entraîne cela ?
- Éléonore Hirt Non. Un peu quand même la tendance de ne plus vouloir faire les choses si l'on n'a pas le million sous le paillason. La demande devance l'élan. Très souvent. C'est un peu embêtant. C'est normal, c'est compréhensible, mais c'est... Et puis, ce n'est pas général. Il y a quand même beaucoup de jeunes qu'on ignore et puis chaque génération reproduit des natures... Heureusement.
- J.-Y. C. Est-ce que l'utopie de Vilar au TNP vous bouscule encore ?
- Éléonore Hirt Je suis sûre qu'il a été d'une importance capitale, mais je n'ai jamais travaillé avec lui. J'ai été au TNP après.
- J.-Y. C. Vous le regrettez ?
- Éléonore Hirt Oui, je pense que je l'aurais beaucoup aimé. C'était un homme qui a certainement fait une brèche capitale dans la routine théâtrale.
- J.-Y. C. Avec peut-être la notion de troupe derrière ?
- Éléonore Hirt Ça, je ne sais pas. Oui, sûrement aussi, mais...
- J.-Y. C. Aujourd'hui une troupe qu'est-ce que c'est ?
- Éléonore Hirt Chaque fois que l'on fait une pièce, il y a troupe. Ça n'est pas la question du nombre. Dans *La Société de chasse*, ce qu'ils font, là, ceux qui ne parlent pas, c'est de la troupe. C'est d'une importance inappréciable.
- J.-Y. C. Avez-vous noté, au cours de ces représentations une évolution particulière des réactions du public ?
- Éléonore Hirt Non. C'était différent, il y avait des soirs très attentifs, d'autres plus chaleureux, d'autres où il rigolait, ce qui est bien. Très différent.
- J.-Y. C. C'était dû à vous, à eux ?
- Éléonore Hirt Oh, ça, on ne sait pas. C'est cette alchimie...
- J.-Y. C. J'ai cru percevoir cette différence jusque dans vos jeux mêmes ?
- Éléonore Hirt Oui, aussi, bien sûr. Bien sûr.
- J.-Y. C. C'est tout le contraire d'une mécanique...
- Éléonore Hirt Oui.

■ entretien 3 ■

Pierre Arditi, acteur

entretien privé, bar de l'hôtel Burdigala, Bordeaux, 17 avril 1991

- J.-Y. C. Quels sont les noms qui, à propos de votre carrière théâtrale, vous reviennent immédiatement en mémoire ?
- Pierre Arditi Wilson, Barrault, Maréchal, Murat. Cela en fait déjà quatre importants...
- J.-Y. C. Ce sont donc d'abord des noms de metteurs en scène...
- Pierre Arditi Vous vouliez dire "des noms comme ça..."
- J.-Y. C. Oui. Ce ne sont pas des noms d'auteurs mais des noms de metteurs en scène...
- Pierre Arditi Cela dépend... Oui, c'est vrai, c'est moi qui ai pris la question dans ce sens. De toute façon, je pense que ce sont eux qui sont les plus importants.
- J.-Y. C. Comment définiriez-vous le théâtre vers lequel vous êtes spontanément attiré ?
- Pierre Arditi C'est un mélange entre un théâtre qui dit quelque chose et qui le dit à travers des formes qui sont accessibles. La tendance actuelle est à propulser des textes qui sont quelque peu abscons. Ce qui ne veut pas dire que ce théâtre ne doit pas exister : c'est un théâtre de recherche, mais...
- J.-Y. C. Ce n'est pas celui vers lequel vous êtes spontanément attiré.
- Pierre Arditi Je ne suis pas spontanément attiré par ce théâtre-là. Je ne dis pas qu'il ne m'intéresse pas. De temps en temps, je veux bien. Je crois que Molière, ce grand homme de théâtre qui traverse le temps, est quelqu'un qui a trouvé une manière moderne de dire les choses puisqu'on les dit encore aujourd'hui et qui ne s'est jamais coupé d'une compréhension possible avec le public ou avec le peuple. Et pour moi, le théâtre qui réussit, c'est quelque chose comme ça. Un théâtre qui dit des choses, qui pose des questions et qui peut distraire aussi, pourquoi pas...
- J.-Y. C. Pourquoi pas ?
- Pierre Arditi Mais, moi, je n'ai pas d'a priori. Ce que je rejette, c'est la vulgarité, le non-talent, la prétention. Je rejette ce qui est à la mode et qui n'est pas moderne. Je rejette une série de choses qui, au fond, sont véritablement coupées des gens et qui ne racontent rien. Et il y en a ! ce n'est pas parce qu'un spectacle ne fait personne que c'est forcément un chef-d'œuvre méconnu et ce n'est pas parce qu'un spectacle fait un triomphe que c'est une merde boulevardière. Je pense qu'il y a des normes à trouver là-dedans.

- J.-Y. C. Pensez-vous que Wilson, Barrault, Maréchal, Murat, sont des gens qui ont su trouver une adéquation entre un théâtre qui dit quelque chose et un théâtre qui divertit, un théâtre du plaisir et de la vie ?
- Pierre Arditi Un théâtre du plaisir et de la jubilation, de la pensée aussi et du texte. Et un théâtre qui jamais ne se coupe de ceux auxquels il s'adresse. Pour moi, la première forme de fascisme est de s'amener avec des matériaux qui ne convergent plus véritablement vers le but précis qui est de toucher les autres.
- J.-Y. C. Toujours toucher le public.
- Pierre Arditi Oui. Il faut parfois du temps. Il y a des textes qui ont besoin de plus de temps parce que les formes varient. Je pense à Ionesco, à Beckett, à de grands auteurs, très importants. Evidemment, je ne les mets pas dans cette catégorie, vous comprenez. Mais je crois que la première forme de racisme ou de fascisme ou de ségrégationnisme, c'est de monter des choses sans jamais penser à ceux auxquels cela s'adresse. Cela ne veut pas dire qu'il faut niveler par le bas, je pense qu'il faut niveler par le haut. Et justement, si l'on doit niveler par le haut, les deux facteurs doivent être réunis. Ils peuvent l'être. Ils l'ont été dans une grande partie des cas.
- J.-Y. C. Êtes-vous curieux ? Lisez-vous des pièces inédites, des manuscrits ?
- Pierre Arditi Bien sûr. Je lis 300 pièces par an.
- J.-Y. C. Vous me dites « bien sûr » mais je ne suis pas certain que ce soit le cas de tout le monde dans cette profession...
- Pierre Arditi Les autres font ce qu'ils veulent. C'est à moi que vous posez la question : je vous réponds pour moi.
- J.-Y. C. Vous êtes donc toujours curieux...
- Pierre Arditi Oui, parce que je ne voudrais pas passer à côté d'un auteur intéressant. Donc, je lis... Mais il y a beaucoup de déchet.
- J.-Y. C. Vous auriez lu Beckett en 53, pensez-vous que vous auriez su apprécier son génie ?
- Pierre Arditi Je ne pourrai rien vous en dire parce que j'avais cinq ans !...
- J.-Y. C. Bien sûr, mais, parvenez-vous à avoir toujours le recul nécessaire ?
- Pierre Arditi Je n'en sais rien. Sûrement pas toujours. Je passe forcément, moi aussi, à côté de certaines choses. Par exemple, j'ai un souvenir très précis de la première pièce de Yasmina Reza (que j'ai jouée au cinéma d'ailleurs et qui n'est jamais sortie...) qui, depuis, a fait ce qu'elle a fait : je ne suis pas resté à côté. Je suis la première personne à avoir véritablement parlé de Yasmina Reza en France.
- J.-Y. C. Et à l'avoir encouragée d'une certaine manière.
- Pierre Arditi Complètement. Pas d'une certaine manière. Je l'ai véritablement aidée et j'ai bien fait parce que c'est un grand auteur, un vrai auteur.
- J.-Y. C. Voilà un choix dont vous êtes fier.
- Pierre Arditi Je n'en suis pas fier. Je suis content de ne pas être passé à côté. C'est un plaisir pour moi de me dire que j'ai eu cette chance d'être un des premiers à découvrir cela. Je ne suis pas fier, je suis heureux.
- J.-Y. C. Cela veut donc dire que vous sentez l'innovation nécessaire au théâtre ?
- Pierre Arditi Bien sûr, je suis pour l'innovation. Mais je me méfie des gens qui innovent en tentant d'échapper aux véritables difficultés. Il y a des gens qui savent innover, on aime ou on n'aime pas ce qu'ils font. Je prendrai l'exemple de Chéreau : c'est un vrai grand metteur en scène avec un univers magnifique, avec un point de vue toujours passionnant. Cet homme-là a toujours un point de vue, une idée très précise de ce qu'il raconte, des raisons pour lesquelles il le raconte, de la manière qu'il a choisie de le raconter. Il a un propos.
- J.-Y. C. Il est auteur.
- Pierre Arditi D'une certaine manière, c'est aussi un auteur mais qui ne broie jamais l'auteur qu'il représente. Jamais. On peut être d'accord ou ne pas être d'accord avec ce qu'il fait mais il ne broie pas ! Il ne prend pas l'auteur pour de la merde en marchant dessus. Jamais. Jamais il n'a fait ça. Il y a des gens qui ont l'air de faire la même chose et qui

ne le font pas. Tout simplement parce que, comme ils n'ont pas de point de vue sur la pièce et l'histoire qu'ils racontent, ils noient ça dans des sauces absolument invraisemblables desquelles les pièces sortent intactes parce qu'elles sont trop fortes pour ces petits jeunes gens ou ces petits vieillards qui n'ont rien compris, ou bien desquelles elles ne sortent pas parce qu'elles ne sont pas assez fortes, et ils leur font alors grand mal. Mais, de toute façon, le résultat est là : ce sont des gens qui ne s'attaquent pas à la véritable difficulté, c'est-à-dire quelle histoire, pourquoi on la raconte et pourquoi de cette manière ? C'est ça le théâtre. On peut toujours faire entrer Arnolphe en patins à roulettes avec un walkman sur les oreilles, on s'en fout, quoi !...

J.-Y. C. Pensez-vous que cela correspond à une mode ?

Pierre Arditi Non, cela ne correspond pas à une mode. Il y a toujours eu des gens qui pensaient faire du neuf simplement en se servant de gadgets qui ne traverseront jamais le temps parce que ce sont des gadgets. Les choses et les gens qui traversent le temps, ce sont des choses et des gens qui traversent les idées, la pensée, qui, 200 ou 300 ans après, continuent de parler aux hommes. Si ce n'est pas cela, ça ne sert à rien. D'ailleurs, en général, ces gens-là sont balayés par le temps, très vite, parce qu'au fond, ils sont amusants un petit moment... Alors cela peut être la mode, éventuellement.

J.-Y. C. Mais, est-ce difficile, quand on est comédien et que l'on a donc à choisir, de discerner ces gens qui ont l'air de faire du neuf en ne produisant rien de profond, rien de sincère, rien d'éternel ?

Pierre Arditi Ce n'est pas si difficile que cela. A un moment donné, quand on rencontre un metteur en scène, il faut bien qu'il vous parle de ce qu'il veut faire. Or, s'il ne peut vous parler que de gadgets et d'images superficielles par rapport à un propos plus important, on voit assez vite à qui on a affaire. Dans ces cas-là, il ne faut pas se laisser avaler. Il faut poliment aller ailleurs, voilà. Je ne crois pas que c'est si difficile que cela de discerner. Je ne crois pas.

J.-Y. C. Vous aidez-vous des spectacles que vous avez vus, de votre rencontre ?

Pierre Arditi Quelquefois je me décide à l'aide des spectacles vus, quelquefois à l'aide de la rencontre, quelquefois des deux. Il n'y a pas de règle. Et il ne faudrait pas faire un système de ce que je dis. Il y a des spectacles de Planchon que je n'ai pas aimés et des spectacles que j'ai adorés. Quelquefois Planchon tombe dans des travers que je n'aime pas, moi. Mais c'est un grand bonhomme de théâtre. Il a quand même inventé des choses absolument extraordinaires - à mon avis, il les a le plus inventées quand, au fond, il les inventait avec la pensée et non avec quelque chose d'extérieur à cela... mais il a le droit de faire autrement. Ce n'est jamais indifférent, Planchon, c'est toujours attachant, toujours intéressant. Quelquefois, on se dit : « mais pourquoi il cède à ça ?... Il vaut mieux que cela ! » C'est tout de même un grand bonhomme. C'est quelqu'un qui a suffisamment démontré dans sa vie de metteur en scène qu'il avait une pensée.

J.-Y. C. Nous parlons de gens reconnus et pour cause... mais, pour les autres, les conditions économiques de la production théâtrale vous préoccupent-elles ?

Pierre Arditi Dans quel sens ?

J.-Y. C. Pensez-vous qu'il existe un théâtre subventionné qui a installé des gens qui produisent des choses qui ne sont pas dénuées d'intérêt, mais qu'à côté de ce sérail, il existe un vivier de personnalités qui tentent de s'exprimer en ayant beaucoup de mal ?

Pierre Arditi Il est évident que le budget théâtral ne peut couvrir toutes les demandes, tous les besoins et toutes les envies. Alors, des choix s'opèrent. Il y en a avec lesquels on peut être d'accord, d'autres avec lesquels on l'est moins, mais c'est comme ça, on n'y peut rien...

J.-Y. C. Est-ce que cela vous préoccupe en tant que comédien ?

Pierre Arditi Oui, bien sûr. Il y a des gens que l'on aimerait bien voir à d'autres places. Il y a des gens qui font un travail digne d'estime et qui n'ont pas tout à fait la place qu'ils devraient avoir. D'autres dont on peut penser qu'ils ont une place sinon usurpée, du moins importante par rapport à ce qu'ils sont capables de produire. Mais, moi, je ne suis pas un flic.

J.-Y. C. Bien sûr, mais seriez-vous capable de faire des sacrifices au niveau de votre cachet par exemple ?...

- Pierre Arditi Pour aller jouer dans des endroits sans moyens ? Oui, je l'ai fait.
- J.-Y. C. Le feriez-vous toujours ?
- Pierre Arditi Oui, si je suis en face d'un projet qui m'intéresse et où il y a moins d'argent, je le ferai.
- J.-Y. C. Dans le système tel qu'il est actuellement, on peut donc encore avoir des coups de cœur généreux ?
- Pierre Arditi Oui, je le fais, vous savez. Quand je vais en province pour jouer, quand je vais chez Maréchal à La Criée... Je ne touche pas ce que je touche ailleurs. Mais je le fais parce que j'en ai besoin.
- J.-Y. C. Vous en avez besoin ?
- Pierre Arditi Oui, sinon on est foutu. Si on ne peut plus faire ça, on est foutu !
- J.-Y. C. N'y en a-t-il pas qui le sont ?
- Pierre Arditi Foutus ?
- J.-Y. C. Oui.
- Pierre Arditi Oui, il y a toujours des gens foutus. Bien sûr.
- J.-Y. C. Mais ceux-là ne font-ils pas peur ? Je veux dire : ne réagit-on pas en fonction de ces pièges que l'on sent et dont on constate ici ou là les effets ?
- Pierre Arditi Vous savez, on ne peut en vouloir à personne de se laisser piéger. C'est un métier tellement difficile, tellement complexe, il faut tellement de temps pour se faire un minimum de statut social. Quand je dis statut social, ce n'est même pas un statut de vedette mais simplement un statut de quelqu'un qui peut choisir ce qu'il fait. Rien que cela, c'est colossal. Il faut des années pour ça. Quelquefois, on n'y arrive jamais. Tout d'un coup, quand quelqu'un est arrivé à s'installer dans une situation comme celle-là, il n'a pas toujours envie de prendre des risques pour la perdre. Il a mis tellement de temps à y arriver qu'il n'a pas envie. Voilà. Il a le droit. Personne ne peut le condamner. Chacun fait ce qu'il veut dans la vie. Moi, je me méfie des commissaires politiques.
- J.-Y. C. Je crois en effet qu'il n'y a personne ni à condamner, ni à louer, il s'agit juste d'essayer de comprendre...
- Pierre Arditi On peut discuter mais il n'y a pas à condamner. D'ailleurs je pense que le théâtre souffre de ça... Le théâtre souffre des clans. Les clans ne sont jamais une bonne chose pour une discipline qui devrait être totalement unitaire et qui devrait vivre en bonne intelligence. Elle ne le fait pas : le privé méprise cordialement le subventionné, le subventionné chie à bras raccourcis sur le privé et ils ont tort.
- J.-Y. C. Et vous, vous jonglez entre les deux ?
- Pierre Arditi Moi, je ne jongle pas entre les deux : je fais les deux parce que je considère que je suis un acteur du théâtre et de tous les théâtres. Il n'y a que le théâtre qui m'intéresse, les clans ne m'intéressent pas. C'est comme ça. D'abord parce que c'est d'une grande perversité : des deux côtés les raisins sont trop verts... Les gens du privé voudraient tout de même bien aller faire un petit tour du côté des "intellos" et les "intellos" chient à la gueule des vedettes en se disant, en même temps, que s'ils pouvaient en devenir une, ce ne serait pas si mal... Tout cela est donc d'une formidable hypocrisie et surtout d'une formidable bêtise. Il y a des choses que je n'aime pas des deux côtés. Il y a des choses dans le privé que je n'aime pas et des choses dans le subventionné que je n'aime pas. Je n'aime pas le sectarisme. Ça ne me plaît pas. Je continuerai de passer ma vie en allant de l'un à l'autre parce que je considère que je vais du théâtre au théâtre.
- J.-Y. C. Mais cela est-il bien vu dans la profession ?
- Pierre Arditi Je m'en fous complètement.
- J.-Y. C. Parce que vous en avez la possibilité !
- Pierre Arditi Non. Parce qu'il suffit de décider qu'on en a la possibilité pour l'avoir. Je n'ai rien à foutre de la rumeur publique. Je suis un homme... libre je ne le suis pas, personne n'est libre... mais je suis en tout cas un homme autonome ou presque et ce que je décide de faire, je le fais. Cela plaît ou cela ne plaît pas : c'est le problème des autres mais ce n'est pas le mien. Ce que je fais, j'ai décidé de le faire donc je le fais.

- J.-Y. C. Mais la liberté peut avoir un prix...
- Pierre Arditi Tout a un prix dans la vie, tout. C'est ma vie à moi et elle est comme ça. Il y a des gens qui la jugent d'ailleurs et quelquefois mal. Mais tout cela les regarde eux, moi je m'en fous.
- J.-Y. C. Cela vous empêche-t-il de travailler avec des gens ?
- Pierre Arditi Oui, sûrement. Comme tout le monde. Il y a sûrement des gens qui n'ont pas envie de travailler avec moi et il y a, moi aussi, des gens avec lesquels je n'ai pas envie de travailler.
- J.-Y. C. Est-ce que le TNP évoque encore quelque chose pour vous ?
- Pierre Arditi Il n'évoque pas encore quelque chose, il évoque purement et simplement quelque chose. Le TNP, c'est une éthique particulière qu'elle soit artistique morale ou politique même. C'est une morale politique ou une politique morale, c'est une politique morale artistique ou une politique artistique morale, comme vous voulez.
- J.-Y. C. Vous vous y retrouvez ?
- Pierre Arditi Dans le travail qui a été fait par Vilar ?
- J.-Y. C. Dans les conceptions qui s'y rattachent, dans le "Populaire" de TNP tel que Vilar le concevait ?
- Pierre Arditi Vilar considérait, et je ne fais au fond qu'être un singe de ce qu'il racontait et en moins bien, que le théâtre ne devait pas être coupé des masses auxquelles il s'adressait. Il a donc toujours fait en sorte de ne pas se couper de ces masses sans pour cela niveler par le bas et sans pour cela embrigader les gens dans une forme de pensée et une seule. C'est un homme qui a créé beaucoup de choses, montré beaucoup de choses, monté beaucoup de choses sur lesquelles des gens, en 1968, ont d'ailleurs craché à bras raccourcis là aussi. Des gens qui ont essayé de le broyer et qui, depuis, ont disparu de la circulation du fait de leur vilénie et d'autres, dont je ne citerai pas les noms, qui n'ont pas été rayés de la carte, qui sont toujours là et qui sont assez importants. Et, bien qu'ils aient craché sur la gueule de Vilar, ils s'en réclament aujourd'hui... Ces gens... ils ne sont pas très brillants ! Je pense que le TNP était une aventure formidable, une belle éthique pour le théâtre.
- J.-Y. C. Cette éthique-là manque-t-elle aujourd'hui ?
- Pierre Arditi Non, il y a des gens qui la poursuivent. Même si l'on n'est pas d'accord avec eux, il y a des gens qui la poursuivent. Je pense que Maréchal la poursuit. Je pense que, et cela fera hurler, à sa manière, Savary la poursuit... Il est ce qu'il est. Il fait des choses qu'on peut peut-être juger plus faciles; moi, je ne crois pas que c'est si facile que cela. Il cherche un public populaire, sans niveler par le bas. Sans faire forcément des choses faciles. Quelquefois des choses "grand public" et il a raison, quelquefois des choses moins "grand public". Je pense que Planchon continue ce travail. Je pense que Chéreau continue ce travail. Des tas de gens poursuivent cela, autrement, en fonction de l'évolution de notre société. Cela n'est donc pas forcément la même chose mais il y a une volonté de poursuivre cette idée-là du théâtre.
- J.-Y. C. Avec la même volonté de démocratisation ?
- Pierre Arditi Oui. En tout cas, au moins dans le subventionné. Dans le privé, c'est plus compliqué parce que ce sont des capitaux privés et on ne peut pas leur demander d'avoir une telle éthique. Je crois que le théâtre privé a là un problème. Même si je l'aime bien et si je le défends puisque j'en fais, ce théâtre oublie qu'il est plus important à un certain moment de mettre plus de temps à amortir le prix d'une pièce et de créer un fond de public qui reprend le chemin du théâtre que d'amortir très vite sur un coup ponctuel sans créer cette masse de public dont il a besoin pour vivre. Là, je crois que le théâtre privé se trompe.
- J.-Y. C. Il vit à court terme.
- Pierre Arditi Il vit à très court terme et il a tort. C'est-à-dire qu'il se base sur un succès et peu importe après qui alimente ce succès. Je crois que là, il y a une notion sociale qui manque, pas toujours, mais assez souvent au théâtre privé. Ce qui est d'autant plus embêtant que la quasi-totalité des grands auteurs contemporains ont été créés au théâtre privé et pas au théâtre subventionné. Ce qui est d'ailleurs contradictoire.

- J.-Y. C. J'allais évidemment venir au théâtre privé des années cinquante et aux nouveaux auteurs de cette époque.
- Pierre Arditi C'est le privé qui les a créés. Arrabal, Pinget, Ionesco, Beckett, Grumberg. C'est le privé. Le subventionné a très très peu créé d'auteurs contemporains. Il les a remontés après.
- J.-Y. C. Et cela continue avec Reza par exemple...
- Pierre Arditi Oui, absolument. Alors, on parlait de Vilar, il faut aussi parler de Lavelli qui fait un travail tout à fait remarquable à La Colline. Il fait un travail unique à Paris. C'est un homme qui crée véritablement le théâtre contemporain d'aujourd'hui, on aime ce théâtre ou on ne l'aime pas mais il est là, il existe et il a un lieu pour s'exprimer. Alors, lui, il est vraiment très très proche de cette idée-là.
- J.-Y. C. Êtes-vous tributaire des choix des metteurs en scène en matière de répertoire ?
- Pierre Arditi C'est-à-dire ?...
- J.-Y. C. Est-ce que vous souffrez que l'on ne vienne pas assez souvent vous proposer de créer des pièces nouvelles ?
- Pierre Arditi Non, on m'en propose toute l'année.
- J.-Y. C. L'échantillon des pièces que choisissent de monter les metteurs en scène vous convient... Vous n'êtes pas tributaire de leurs choix ?
- Pierre Arditi Non, je suis tributaire de mon choix à moi. Quand ils me proposent des choses qui ne m'intéressent pas, je ne les fais pas, quand ils me proposent des choses qui m'intéressent, je les fais.
- J.-Y. C. Vous ne pensez donc pas que les metteurs en scène éludent une partie du répertoire disponible...
- Pierre Arditi Vous savez, le metteur en scène ne peut proposer que ce qu'il a sous la main. Quand on se lamente du fait qu'il n'existe pas beaucoup d'auteurs français contemporains, on a malheureusement un peu raison. C'est vrai qu'il n'y en a pas beaucoup, il y a un déficit énorme dans ce qu'on lit. Neuf fois sur dix, les gens vous disent : « mais comment, il y a des auteurs », mais ce n'est pas vrai, il n'y en a pas beaucoup. C'est plus compliqué de former un bon auteur qu'un bon acteur, visiblement. On ne trouve pas Duras à tous les coins de rue, ni Reza, ni Grumberg. C'est plus compliqué.
- J.-Y. C. Dans la situation où vous êtes, choisissez-vous vos metteurs en scène en fonction de leur carrière, de leur notoriété ?
- Pierre Arditi Je choisis les metteurs en scène par rapport à ce qu'ils sont capables de proposer par rapport à une pièce. Alors, il y a des gens dont la carrière est suffisamment éloquente pour qu'on n'ait plus de questions à leur poser. Si on reprend les noms que je vous ai cités, que ce soit Chéreau, Lavelli, Wilson, Barrault... On sait qu'ils ont un univers, on n'a plus de questions à leur poser.
- J.-Y. C. Et ceux qui n'ont rien fait ?
- Pierre Arditi Ceux qui n'ont rien fait, il faut se contenter de ce qu'ils vous en racontent. Si cela vous séduit, vous y allez. Si cela ne vous séduit pas, vous n'y allez pas. Je pense quand même que le metteur en scène est un élément capital d'un spectacle. Que ce soit au théâtre ou au cinéma d'ailleurs. Au cinéma c'est encore pire, mais, au théâtre c'est également très important. Au fond, les metteurs en scène font passer des auditions aux acteurs mais je pense qu'il y a des moments où un acteur devrait faire passer une audition à un metteur en scène, il n'y a pas de raison !
- J.-Y. C. Pensez-vous que la célébrité puisse mettre en péril l'esprit critique du public ?
- Pierre Arditi C'est-à-dire...
- J.-Y. C. Avez-vous peur de n'avoir un jour que des succès d'estime quels que soient votre performance, votre talent ?
- Pierre Arditi Une pièce a le succès qu'elle peut avoir. Quelquefois elle a un succès d'estime et de critique et elle ne marche pas sur les gens; quelquefois, elle a un gros succès public et commercial sans avoir de succès de critique ni d'estime véritable... Ce n'est pas le propos. Le propos, c'est un problème de désir. Quand on choisit de faire quelque chose, on le choisit parce qu'on a envie de le faire, si son envie est rassasiée, on a bien

fait, si son envie est déçue, on s'est trompé. C'est tout. J'ai joué des pièces qui n'ont pas marché et auxquelles j'ai beaucoup tenu, j'ai joué des pièces qui ont marché, que je n'étais pas mécontent d'avoir faites puisque je les avais choisies mais auxquelles j'étais moins attaché, cela n'a pas d'importance. L'essentiel, c'est d'être cohérent avec ses choix. Quand je choisis une chose c'est que je veux la faire. Si je veux la faire, je la fais et je l'assume, qu'elle marche ou qu'elle ne marche pas. Le reste ne me regarde plus. C'est toujours mieux quand le public vous suit, quand il ne vous suit pas, il ne vous suit pas.

- J.-Y. C. Lorsqu'en cours de répétitions, vous vous rendez compte que vous vous êtes trompé...
- Pierre Arditi Trompé sur quoi ? Sur la pièce, sûrement pas... On ne peut pas. Sur le metteur en scène ? Dans ce cas-là, il faut essayer de sauver les meubles comme on peut. On n'a pas le choix.
- J.-Y. C. Cela vous est-il arrivé ?
- Pierre Arditi Au théâtre, pas vraiment. Au cinéma, oui, mais pas au théâtre.
- J.-Y. C. C'est une situation difficile à vivre...
- Pierre Arditi C'est très emmerdant. On s'est trompé, quoi. On est en face de quelqu'un qui n'a rien à vous dire. On s'est trompé. Ça m'est arrivé quatre, cinq fois. Tout passe par l'œil du metteur en scène et s'il est aveugle, il ne passe rien. S'il ne filme pas ce qu'il faut filmer au moment où il faut le filmer, ça ne sert à rien.
- J.-Y. C. Quelle est l'importance du public pendant la représentation ?
- Pierre Arditi Elle est capitale. C'est le quatrième mur. Tout est fait pour aller vers lui; s'il n'est pas là, évidemment, il y a quelque chose que l'on n'atteint pas. Ce n'est pas un plaisir solitaire, le théâtre, c'est un plaisir partagé. C'est pour cela que j'aime ça : on vit l'histoire ensemble, pas forcément de la même façon d'ailleurs, mais on la vit ensemble. Si l'on ne touche pas ce qui est en face, il y a quelque chose que l'on ne touche pas à l'intérieur de soi-même. On rate quelque chose et c'est triste. C'est toujours triste. Et cela arrive tout le temps. Il y a toujours des jours où on ne les touche pas.
- J.-Y. C. Etes-vous parfois tenté d'aller plus loin que vous ne le voudriez, entraîné par les réactions du public ?
- Pierre Arditi Non. Je crois que c'est Jouvet qui disait : « il ne faut jamais aller là où le public vous emmène, c'est exactement là où il ne faut pas aller... ». Il faut aller là où on a décidé, d'un commun accord, pendant des semaines de répétitions, d'aller. Quoiqu'il arrive et malgré le public. Et le public doit venir.
- J.-Y. C. « Malgré le public »...
- Pierre Arditi Quelquefois malgré, quelquefois avec, heureusement. Quelquefois malgré... C'est tout. Il faut être très courageux parce qu'il y a des moments où on céderait volontiers à la facilité mais il ne faut pas le faire. C'est difficile mais c'est aussi un plaisir de résister à une tentation qui n'est pas bonne. C'est un piège.
- J.-Y. C. La critique joue-t-elle, à votre avis, un rôle important ?
- Pierre Arditi Chez moi, oui, mais il y a des tas de gens pour lesquels elle n'en joue plus. Moi, je n'ai jamais pu me débarrasser de cela. Parce que je suis fragile, parce qu'il suffit qu'un critique dise quelque chose qui me touche... L'effet d'une bonne critique est dérisoire par rapport à l'effet d'une mauvaise. On peut dire que je suis un acteur génial, je trouve cela très agréable pendant dix minutes et puis après j'oublie... Si on me dit que je suis une catastrophe, que je cabotine, que je me suis trompé et que je me gâte, je me trimbale cela pendant des mois, quelquefois même des années. C'est idiot parce qu'au fond la critique, c'est quoi, c'est quoi ? Pourquoi peuvent-ils parler de nous comme cela, sur ce ton-là ? Qu'est-ce qui les y autorise ? Personne au fond, si ce n'est eux-mêmes. C'est donc idiot, mais c'est comme ça, je ne peux pas m'en départir. Je suis encore fragile par rapport à tout cela et je crois que je le serai toute ma vie, mais ce n'est pas grave.
- J.-Y. C. Quel rapport entretenez-vous avec les critiques ?
- Pierre Arditi Je n'ai pas beaucoup de rapports avec les critiques. J'en connais quelques-uns. Il y en a que j'aime bien, il y en a que je n'aime pas. Je crois que le rôle d'un acteur n'est pas d'avoir des liens avec la critique. Ce sont deux mondes différents.

J.-Y. C. Trop différents ?

Pierre Arditi Je trouve que la critique prend aujourd'hui un ton méprisable. Elle fait, elle défait, elle jette. Elle méprise surtout, elle méprise le travail, elle méprise ce que nous faisons et pour de mauvaises raisons et souvent sans connaissances. Car au fond, la critique, elle ne sait rien du travail de l'acteur et du metteur en scène. Elle n'y connaît rien. Elle est incapable de juger un bon acteur dans une mauvaise pièce et un acteur moyen dans une pièce qui le sauve. Elle ne sait rien, la critique, ou presque rien.

J.-Y. C. C'est pour cela que je vous pose la question : n'est-ce pas la faute de la profession artistique qui ne lui permet pas d'apprendre ?

Pierre Arditi Je pense que la profession lui a donné trop de pouvoir. La critique que j'ai connue à une certaine époque - des gens comme Jacques Lemarchand, comme Lermnier - était une critique littéraire de fond. Une critique faisait deux pages et on était dans un acte littéraire. Aujourd'hui: « c'est de la merde, c'est ceci, c'est cela ». Le sommet étant la bile déversée par des journaux très à la mode comme *Libération*, qui, par ailleurs, sont lisibles sur d'autres plans, mais qui là, sont des tombereaux de mépris... Le drame de la critique, c'est qu'elle est toujours là à l'arrivée mais qu'elle n'est jamais là au départ. Comment voulez-vous qu'elle parle de quelque chose ?!...

J.-Y. C. N'est-ce pas justement parce qu'elle n'a pas suffisamment de liens avec le théâtre ?

Pierre Arditi Mais elle n'a pas envie d'en avoir. Très souvent, en tout cas dans les jeunes générations, les gens qui font de la critique sont des gens qui n'aiment pas le théâtre. On ne sait pas pourquoi ils en parlent puisqu'ils n'aiment pas cela. On n'a donc pas envie qu'ils en parlent. Moi, si je n'aime pas un truc, je ne le fréquente pas, ça ne m'intéresse pas.

J.-Y. C. Etes-vous tributaire de ses goûts ?

Pierre Arditi Non, pas du tout. Pas du tout. Je m'en fous complètement. Je n'ai rien à faire du goût de la critique. D'ailleurs la critique est pratiquement passée à côté de tout le monde dans son histoire. Il faudrait qu'on le leur rappelle... Elle est passée à côté de Ionesco, de Beckett, de tout le monde.

J.-Y. C. Sauf les quelques critiques que l'on citait précédemment...

Pierre Arditi Sauf les deux ou trois grands critiques de l'époque. Quelqu'un comme Sandier qui était un critique d'humeur et qui était un homme d'une culture extrême...

J.-Y. C. Très proche du théâtre, lui...

Pierre Arditi Totalement proche du théâtre. C'était même un allumé du théâtre, un homme qui aimait le théâtre. Quelquefois il le vilipendait quand cela ne lui plaisait pas, mais en amoureux frustré. Je ne parle pas de Lemarchand qui était un grand bonhomme ou de Lermnier, ou de Marcabru encore aujourd'hui, qui me semble être un homme qui aime encore le théâtre. Le reste, les petits jeunots qui écrivent par-ci, par-là, quand on les rencontre, on se fend la gueule. Il faut qu'ils aillent aux bains-douches, mais il ne faut pas qu'ils parlent de théâtre. Ils n'ont absolument aucune culture. Ils ne savent pas ce que c'est le théâtre : il ne faudrait pas qu'ils en parlent.

J.-Y. C. Cette situation fait du mal au théâtre ?

Pierre Arditi Cela ne lui en fait plus tellement. Cela fait du mal à un théâtre qui aurait des difficultés à émerger. Mais sur un spectacle qui, de toute façon, marchera, ils ne peuvent rien. Ils peuvent bavarder dessus... C'est tout. Ils bavardent d'ailleurs en général parce que ça marche !

J.-Y. C. Pensez-vous que l'idée d'éducation du public est importante ?

Pierre Arditi Oui, mais pas n'importe comment. L'éducation, la pédagogie du théâtre : non ! Le théâtre n'a pas besoin d'instituteurs. Il n'en a jamais eu besoin, il n'en aura jamais besoin et il ne faut surtout pas que les instituteurs du théâtre le massacrent une fois de plus. Moi, j'ai des souvenirs cauchemardesques de théâtre au lycée. Ça, c'est à vous écœurer du théâtre pour le restant de vos jours. Que l'on introduise l'activité théâtrale au lycée avec des acteurs, des metteurs en scène, je suis complètement pour. Ne serait-ce même que comme hygiène de vie... Pour s'extravertir. Mais les instituteurs du théâtre, c'est une catastrophe, une horreur.

J.-Y. C. Mais, finalement, votre emploi du temps étant énormément chargé, avez-vous parfois une impression de routine dans votre métier ?

Pierre Arditi De routine ? Si j'avais une impression de routine, j'en ferais un autre !

J.-Y. C. Le fait d'aller d'une chose à une autre sans cesse ?...

Pierre Arditi Je vais sans cesse d'une partie de ma vie à une autre. Je suis là pour ça. Quand je serai mort, je n'aurai plus rien à faire. A dormir. Je ne vais pas dormir pendant que je vis. Je vais avoir toute la mort pour me reposer.

■ entretien 4 ■

Bernard Murat, metteur en scène et acteur

entretien privé, bar de L'hôtel Burdigala, Bordeaux, 19 avril 1991

- J.-Y. C. Quels sont les noms qui, dans votre carrière théâtrale, vous reviennent à l'esprit ?
- Bernard Murat Sans chercher trop loin : Michel Simon, Julien Bertheau, Berthe Boyv, pour ceux que j'ai côtoyés. Et puis il y a le Panthéon...
- J.-Y. C. Ce sont plutôt des noms d'acteurs ou des noms d'auteurs qui forgent une mémoire ?
- Bernard Murat Ce qui est important, ce sont les rencontres avec les textes; ça passe bien sûr par des rencontres physiques avec les auteurs - au début, à travers des professeurs. Quant aux textes, c'est assez banal : Molière, Shakespeare, voilà...
- J.-Y. C. Comment définiriez-vous le théâtre vers lequel vous êtes spontanément attiré ?
- Bernard Murat Je parlerais de théâtre d'émotion, ce qui est un pléonasme à mes yeux, mais je pense que c'est bon de le dire aujourd'hui. C'était difficile de l'affirmer durant un certain nombre de décennies qui viennent de s'écouler. C'est un pléonasme car je crois que le théâtre, comme la musique, est une façon "d'émotionner des intellectualités" dirait Valéry.
- J.-Y. C. Qu'est-ce qui vous a fait peur dans les décennies qui viennent de s'écouler ? L'esthétique poussée à l'extrême ?
- Bernard Murat Non, pas du tout. Je trouve qu'il y a quelque chose de tout à fait fondamental dans la pensée française et dans la littérature française qui s'inscrit dans son théâtre, contrairement aux théâtres étrangers (à part Shakespeare et Lope de Vega sans doute), et qui nous vient en droite ligne comme une tradition, du théâtre grec : c'est le sens de la philosophie dans le récit. Cette place de la philosophie dans le théâtre est un joyau. C'est une philosophie gaie, une philosophie philosophe...
- J.-Y. C. Epicurienne...
- Bernard Murat Une philosophie épicurienne qui englobe la « totalité de l'aventure de vie » comme dirait Sartre : du début jusqu'à la fin et quand on dit la fin, c'est au-delà même de la fin car, si l'homme finit, la vie, elle, ne finit pas. A partir de là, un des maux français a peut-être été de ne pas croire en soi et d'avoir eu une espèce de complexe d'infériorité intellectuelle dans les trente dernières années et de s'être laissé germaniser ou russifier.

J.-Y. C. Brechtianiser ?

Bernard Murat Non, pas seulement par rapport à Brecht. Brecht, lui-même (qui disait, et non pas du tout comme une boutade, que Claudel était l'un des plus grands dramaturges), était quelqu'un d'éminemment amoureux de la vie. Non, je pense que le stalinisme a étendu ses méfaits pas simplement sur les corps mais sur les âmes, sur les esprits. Et nos intellectuels, toujours prêts à bondir sur les fausses valeurs, ont succombé. Et cela a attristé le théâtre, il me semble. Certains diront mentalisé ou intellectualisé, c'est leur faire trop d'honneurs. Il faut bien dire que le théâtre majoritaire vers lequel le gros public allait dans les années cinquante, était un théâtre véritablement difficile à regarder. Il était donc normal que les années soixante aient voulu dépoussiérer tout ça. Mais on a un peu tordu le bâton dans l'autre sens et, partant de là, on a assujéti la pensée française à autre chose et on n'a plus monté des auteurs comme Jules Renard, par exemple, que j'ai monté cette année, ou Feydeau qui était au ban de la société de cette jeune génération. Et c'est bien dommage, parce que le théâtre français révèle une véritable tradition d'écriture. Si on prend des auteurs comme Bourdet, Bataille, Bernstein, bien sûr, ce sont des auteurs qui ont un sens de la construction dramatique qui leur vient en droite ligne de Molière et de la tradition du théâtre français.

J.-Y. C. On a eu peur de monter des auteurs frivoles ?

Bernard Murat On disait au XVIII^e que le peuple français était le plus spirituel du monde mais, le rire, aujourd'hui en France, est mis de côté, il n'a pas droit de cité. Et cela, bien que 99% de la population en consomme et ne veuille consommer que cela, mais il reste le 1%... Vous savez, pour en revenir au stalinisme, c'est comme à la C.G.T. : on dit « il n'y a pas beaucoup de communistes à la C.G.T. », c'est vrai qu'il n'y a que 2% de communistes, mais, dans les instances de direction, il y en a 87% ! Je n'ai rien contre les communistes, je m'empresse de le dire, mais c'est toujours le problème des proportions. Vous avez une intelligentsia théâtrale qui fait que l'on prend toujours l'avis du public pour quelque chose qui n'est pas à considérer. Je pense qu'il ne faut s'assujétir à rien et qu'un artiste doit être libre de toutes les écoles, de toutes les cabales, de toutes les lignes esthétiques et y compris du public, mais on ne peut pas dire tout et son contraire. On ne peut pas dire que quand le public aime quelque chose c'est, automatiquement et de façon quasi-légale ou scientifique, mauvais... Il faudrait retrouver un petit peu de bon sens dans tout cela, et faire en sorte que le théâtre soit joyeux.

J.-Y. C. Comment choisissez-vous les auteurs que vous montez ? Mises à part l'écriture, la sensibilité développée, êtes-vous sensible à leur notoriété, à leurs opinions politiques ?

Bernard Murat Non, parce que je pense que le théâtre doit échapper à cela. Je pense même plus : l'art doit échapper à tous les schémas de la politique. Ce qui ne veut pas dire pour autant, et on rentre là dans une discussion qui est loin d'être achevée, qui reste suspendue, que la politique doit être absente du théâtre. J'ai longtemps pensé, comme Trotski, que l'art pouvait libérer la société et que la Révolution devait libérer l'art. Mais l'art doit être indépendant ou sinon, comme le proclamait le manifeste des surréalistes, il ne sera rien : « L'indépendance de l'art pour la révolution et la révolution pour l'indépendance de l'art. » Mais, pour être plus modeste et pour revenir à un peu plus de calme, il me semble que l'art et notamment le théâtre, aujourd'hui, a besoin de s'isoler. Les gens, en France, qui pratiquent le théâtre sont trop dans l'establishment. Ce que je dis là peut surprendre parce que je ne suis pas du tout un révolutionnaire en esthétique - je laisse cela à d'autres - mais je suis tout à fait curieux de ce que les autres peuvent trouver. Moi, j'aime bien toucher les gens, alors je fais un théâtre qui est plus un théâtre qui cherche à les joindre et pas forcément à les bouleverser dans le sens de les renverser. Mais toutes les formes de théâtre doivent exister. Ce qu'il faut surtout, c'est que le public puisse avoir un regard critique sur la société et si possible, pour mon goût, ironique ou tendre.

J.-Y. C. Lisez-vous des pièces inédites, êtes-vous curieux ?

Bernard Murat Tout à fait. Je suis même plus que curieux, je suis aux aguets, mais un problème se pose. Il a deux facteurs. D'une part, la littérature théâtrale française est très copieuse, variée, d'un très haut niveau, quelles que soient les pièces. D'autre part, il y a eu une cessation d'écriture qui est venue bien sûr avec le cinéma, avec un changement de mode d'expression, avec une désaffection du public à un moment donné pour le théâtre. Cela est en train de changer : le public revient plus vite au théâtre que les écrivains ! Et c'est un peu le drame actuellement... Le public fréquente beaucoup plus le théâtre que le cinéma ou la télévision, en proportion bien sûr. C'est bien et normal. On

aurait pu le prévoir et certains le prévoient d'ailleurs, dans la mesure où le théâtre reste un événement dans la vie de quelqu'un - aller au théâtre ce n'est pas quand même pas une chose que l'on fait tous les soirs, regarder la télévision, on peut le faire toute la journée, aller au cinéma, c'est relativement facile aussi. Le théâtre est un événement. A partir du moment où les événements n'existent plus dans la société, les arts qui présentent une forme d'événement deviennent privilégiés et le seront dans leurs rapports avec la société. Le théâtre se porte donc bien et pour longtemps. Il reste notre problème : c'est un mode d'expression qui a disparu des mœurs de création, que les gens qui manient la langue, c'est-à-dire des gens qui travaillent avec les mots et avec la pensée, ont oublié. C'est très difficile parce qu'il n'y a pas d'école. C'est un mode d'expression qui est vraiment passé, à un moment donné, et qui ne revient pas vite. Si bien que ce que nous recevons, les uns et les autres - je pense qu'on lit tous à peu près la même chose, (pas forcément au même moment, et c'est d'ailleurs normal car les auteurs cherchent à être joués) et nous recevons énormément de pièces (j'en lis vraiment beaucoup) -, est malheureusement d'une qualité très inférieure à ce qui s'est fait dans les trois derniers cinquantenaires.

J.-Y. C. Quels sont les critères qui vous permettent de juger de la qualité d'une pièce ? Est-ce facile ?

Bernard Murat Oui. Il y a quand même une chose : le théâtre, c'est l'art du dialogue mais, le dialogue, soit sur des situations fortes, soit sur des pensées ou des idées fortes. Ce n'est pas la peine de déranger les gens si ce n'est pas pour leur montrer quelque chose qui vaille le coup... Je ne parle pas des pièces de distraction qui doivent exister aussi, je suis très tolérant là-dessus : c'est autre chose. Moi, je ne monte pas des pièces de distraction. Les pièces que l'on reçoit sont souvent bavardes, la phrase y est lourde et le contenu de pensée assez médiocre ou assez réduit. C'est un avis schématique, global, et dans le tas, il y a des choses qui sont tout à fait prometteuses. Il y a souvent des problèmes de construction... Il me semble également qu'on ne trouve pas beaucoup de personnalités : les pièces que nous lisons se ressemblent beaucoup. Il y a une méconnaissance de l'écriture théâtrale, souvent, donc une inculture sur ce qui s'est fait avant. Je ne parle pas de Molière, on ne va pas écraser les gens avec Molière, mais enfin...

J.-Y. C. Disons les auteurs de ce siècle...

Bernard Murat Il y a beaucoup de pièces qui ont vieilli : si on prend, par exemple, le théâtre de Marcel Achard ou le théâtre d'André Roussin, on ne peut sauver qu'une ou deux pièces sur la trentaine qu'ils ont écrite. Mais, en général, on s'aperçoit que ça a vieilli du point de vue du contenu ou des préoccupations de l'époque, rarement du point de vue de la construction, de l'écriture. Parce qu'il y a là, chez ces auteurs qui ont été très joués, fêtés, qui ont été les grands auteurs de leur époque, une tradition, une filiation, un inventaire, je dirai, contenu en eux qu'on retrouve chez Capus, qu'on retrouve chez Meilhac, qu'on retrouve chez Feydeau, chez Guitry bien sûr : le sens de la construction dramatique, de l'évolution d'une scène, du rythme d'une scène.

J.-Y. C. Une technique efficace.

Bernard Murat Très efficace. Et puis un sens du théâtre, tout simplement, mais que vous retrouverez chez Giraudoux, chez Claudel. C'est affreux ce que je vais dire, ça ferait bondir les professeurs de littérature et ils auraient raison, mais il faut bien me comprendre : c'est écrit de la même manière. Si on prend Schnitzler ou si on prend Tchekhov, ce n'est pas écrit de la même manière. C'est une autre forme d'écriture. Ce n'est pas écrit exactement de la même manière : les scènes ne sont pas construites chez Schnitzler comme elles le sont chez Jules Renard et ils ont pourtant écrit à la même époque. Même chose chez Ibsen. On retrouve des éléments qui sont vraiment des particularités françaises, qui sont très riches, et je suis toujours en admiration devant des pièces qui, pourtant, ne sont pas géantes. Avec Bourdet, par exemple : vous lisez, vous avez envie de savoir ce qui va se passer. Il y a un coup de théâtre, en même temps, au détour d'une scène, vous découvrez une phrase qui est tout à fait réflexive, tout à fait forte sur l'existence. Voilà, c'est ça le théâtre, c'est quelque chose qui vous fait vibrer.

J.-Y. C. N'existe-t-il pas, tout de même, une réticence à monter des auteurs inconnus du fait des conditions économiques du théâtre privé ?

Bernard Murat Non. En ce qui concerne les pièces, très honnêtement, non. Si les pièces sont bonnes, si l'on trouve un acteur célèbre ou une actrice célèbre pour les jouer, le théâtre peut prendre ces risques-là. Ce ne sont pas tellement les auteurs qui ont à pâtir du star-

system. Bien sûr, nous pâtissons tous quelque part du star-system parce que nous sommes assujettis au bon vouloir de quelques acteurs que le public a désignés de ses suffrages. Mais, pour les auteurs, il n'y a pas d'obstacles ; honnêtement, en tout cas moi, ce n'est pas cela qui m'arrête. J'ai une ou deux pièces qui sont tout à fait intéressantes, elles ne sont pas parfaites, elles ont besoin d'être retravaillées, mais elles sont vraiment prometteuses. On peut les monter, ce n'est pas le problème. Le problème, c'est de trouver la distribution, la date, etc. Et on les montera. Et ces pièces finiront par être jouées. A condition que les nouveaux auteurs, même s'ils ne sont pas jeunes, acceptent aussi les conseils qu'on peut leur donner sur la construction, sur le fait de couper telle scène ou de l'arranger, etc. Souvent, il y a des gens qui vous amènent un manuscrit et puis qui ne veulent plus y toucher parce qu'ils se prennent déjà pour... Quelquefois, c'est difficile... On peut se tromper, mais, au bout d'un certain nombre d'années, on sait quand même un certain nombre de choses. Les auteurs doivent rester humbles.

J.-Y. C. Mais vous, êtes-vous prêt à travailler avec un auteur ?

Bernard Murat Totalement. A condition qu'il ait déjà une base, parce qu'il est évident que je ne peux pas faire cela avec tout le monde.

J.-Y. C. Considérez-vous que l'innovation pour la vie du théâtre reste essentielle ?

Bernard Murat Bien sûr, je suis obligé de répondre oui. Mais je pense qu'il y a aussi la tradition. C'est-à-dire qu'il me semble que les deux sont absolument indispensables. Le maintien de la tradition pour amener des couches nouvelles au théâtre, sans les effrayer, est véritablement indispensable et à côté ou en avant de cela, il doit y avoir des expériences novatrices, d'inventions. Mais la tradition doit suivre comme une grosse armée suit une avant-garde. Je ne me considère pas dans l'avant-garde parce que je n'en ressens ni le besoin, ni la possibilité... Quoique j'aie fait quelques incursions, notamment sur une pièce de Pinter. Mais, si je me mets à réfléchir et à répondre à votre question avec beaucoup d'honnêteté, si je laisse le côté le maintien de la tradition, c'est-à-dire de monter de beaux spectacles avec de beaux acteurs - par exemple, *L'Idée fixe* ♦ est le maintien de la tradition, cela n'a rien de révolutionnaire -, trouver des formes nouvelles qui puissent exciter la population, même une partie infime de la population qui serait le public d'avant-garde : cela me pose des problèmes. Parce que notre société a terriblement changé. Le siècle qui vient de s'écouler a plus changé notre société en cent ans qu'en deux mille ans de civilisation, et cela, les contemporains en ont peu conscience. C'est-à-dire qu'il y avait peu de différence entre un bourgeois de 1880 et un autre de 1780 et un autre de 1680, alors qu'il y a une différence fondamentale entre un bourgeois de 1920 et un bourgeois de 1990. C'est une transformation radicale de la société quel que soit l'endroit sur la planète. Alors, aujourd'hui, qu'est-ce qu'on peut faire pour sauvegarder l'aspect événementiel du théâtre, son aspect écologique dans le sens primaire du terme, c'est-à-dire cette chose absolument inattendue qui fait que, bien qu'on soit en complet-veston, il y a du théâtre dans la rue, il se passe quelque chose qui n'est plus la réalité ? J'ai vu deux choses qui m'ont vraiment bouleversé sur le plan théâtral. Qui m'ont ébranlé. Si je prends dans la tradition, j'ai vu un spectacle de Strelher qui s'appelait *Campietto* de Goldoni, qui, avec *La Tempête*, est la plus belle mise en scène que j'ai vue de lui. *Campietto* est un théâtre tout à fait traditionnel, mais, dans le cadre du théâtre traditionnel, il a réinventé la mise en scène grâce à des trouvailles, des idées... comme du miel : on boit ça, c'est un délice. A côté de cela, après 68 et avant qu'on ne démolisse les halles de Baltard à Paris, Luca Ronconi avait fait une mise en scène d'*Orlando furioso* qui était absolument admirable. Mais admirable ! Cela se passait au milieu des gens, nous étions tous debout, nous étions cinq cents ou mille et la pièce avait lieu sur des plateaux portés par des acteurs. La scène n'existait pas, les acteurs s'apostrophaient sur leur plateau, à cinquante ou cent mètres les uns des autres. C'était quelque chose de recréer l'événement avec un jeu de lumières, pour raconter l'histoire terrifiante de Roland furieux ! Cela m'a profondément ébranlé dans mes convictions théâtrales. Enfin, convictions... Je n'ai jamais rien opposé, ni aucune ligne esthétique à une autre, etc. Parce que je pense qu'il ne peut y avoir progrès en art, comme disait Léonard de Vinci, ni opposition. Tout peut vivre en parallèle et en reflets de glace. Ce sont des choses qui m'ont fait réfléchir sur le fait que, à un moment donné, le théâtre c'était cela aussi : cette possibilité de créer quelque chose de totalement

■ ■ ■ ■

♦ *L'Idée fixe* de Paul Valéry, mise en scène Bernard Murat, avec Pierre Arditi et Bernard Murat

inattendu, de totalement événementiel. Il y a l'événement quotidien qui consiste à mettre mon pardessus pour m'asseoir dans un fauteuil rouge devant un rideau rouge, ça c'est la tradition, c'est très bien, c'est très beau, et puis il y a l'événement inattendu. C'est aussi formidable. Mais il faut que les deux existent parce qu'il y a d'une part l'avant-garde et derrière, le gros des troupes qui ramasse tous ceux qui restent sur le bord de la route pour les amener vers la culture.

J.-Y. C. Pensez-vous que le théâtre subventionné parvient depuis quelques années à créer cette avant-garde ?

Bernard Murat Non. Alors là, je suis très franc. C'est ma position, elle n'engage que moi et je n'attaque personne mais je trouve que depuis dix ans, tout s'essouffle. C'est normal d'ailleurs, on ne peut pas leur en vouloir. Je trouve magnifique, sans flagornerie ni fausse modestie, les carrières de Mnouchkine, de Chéreau, qui ont véritablement réinventé des images, qui sont des grands metteurs en scène d'images. Beaucoup plus, à mon sens, d'après ce que je sais de l'histoire ou de ce que j'ai pu en comprendre, que Copeau, Baty ou Dullin. J'ai étudié un peu les mises en scènes des uns et des autres : si vous montez aujourd'hui *Les Caprices de Marianne* dans la mise en scène de Baty, tout le monde va être déçu.

J.-Y. C. C'était une autre époque...

Bernard Murat C'était une autre époque, c'est vrai. Il y a donc eu une période, qui a perduré très longtemps, que l'on retrouve jusque dans l'écriture de pièces d'Achard. Si on prend *Malbrough s'en va-t-en guerre* qu'Anouilh a repris également à son compte, il y a des images d'Epinal en scène, c'est-à-dire un théâtre de carton-pâte qui était le bienvenu, un théâtre anti-réaliste. On a ainsi quitté le réalisme des années Antoine. Ensuite, il y a eu cette période de 68 qui a réinventé des images, qui, elle, a marié le réalisme et l'onirisme. Je me souviens du décor du premier Marivaux, *Les Surprises de l'amour*, monté par Chéreau, c'était un décor d'un réalisme absolument incroyable et en même temps, le lieu décrit était complètement irréel, mais cet irréel était décrit de façon réaliste. Il y avait donc un mélange, un jeu de glaces formidable.

J.-Y. C. Les conditions économiques de la création dramatique vous préoccupent-elles ? En êtes-vous tributaire ?

Bernard Murat Je ne suis pas un bon exemple pour vous répondre - c'est très prétentieux ce que je vais vous dire : nos rêves sont toujours en butte à des conditions économiques, c'est le propre de la société marchande, mais pas forcément comme on le croit d'ailleurs -, je ne suis pas bien placé dans la mesure où je fais à peu près ce que je veux. J'ai tout à fait conscience d'être un privilégié. Ça durera le temps que ça durera.

J.-Y. C. Faites-vous vraiment ce que vous voulez ?

Bernard Murat Je fais pratiquement ce que je veux ; mais je suis un garçon raisonnable, alors... Je sais faire avec...

J.-Y. C. Ne faites-vous pas ce que vous voulez parce que, ce que vous voulez tient compte, inconsciemment ou non, des réalités économiques ?

Bernard Murat Bien sûr. Je bute sur deux choses. Je bute sur le fait qu'il y a des pièces dont je sais que l'audience est véritablement difficile. Dans le cadre du théâtre privé, il est donc impossible de les monter sans être sûr de faire courir un risque terrible au producteur, ce qui n'est jamais souhaitable. Là, je regrette par moments de ne pas aller monter cela dans le théâtre subventionné. Le reste du temps, on est toujours dans l'obligation de créer l'événement. Pour avoir les moyens de le créer, il faut être débarrassé de l'anonymat. Il faut donc aller chercher quelque chose qui vous met sous les projecteurs de l'actualité. On rentre ainsi dans le cadre du star-system. C'est un mot, une espèce de monstre du Loch Ness, l'Hydre aux sept têtes. Qu'est-ce que c'est ? C'est le fait qu'il existe un certain nombre d'acteurs que le public aime ; c'est le produit d'une carrière lente, d'une accumulation de rôles, etc. Ces gens-là nous permettent, à un moment donné, de monter des pièces et d'avoir, je vais être tout à fait net, le journal de 20 heures. cela se résume à ça. Qu'est-ce qui fait donc le star-system ? les médias. C'est tout. Si on prend Pierre Arditi - je mets les questions de talent et d'amitié de côté -, on sait que les journalistes se tourneront vers nous... Maintenant, je suis très à l'aise là-dessus puisque je trouve qu'il y a peu, en France, de carrières usurpées. En général, les gens qui sont en haut de l'affiche méritent d'y être. Mon rôle, dans la coulisse, c'est de persuader les producteurs de prendre des risques sur des gens nouveaux pour fabriquer des

vedettes. C'est-à-dire les imposer au public. Ce sont des discussions amicales, qui se passent dans le sourire, mais un sourire narquois... Les gens veulent bien payer pour faire des vedettes, parce qu'ils savent qu'ils en ont besoin, et qu'on ne peut pas monter toutes les pièces que l'on monte avec quatre acteurs. Mais ça coûte cher.

J.-Y. C. Pierre Arditi me disait que le théâtre privé vivait à très court terme... C'est-à-dire qu'il n'osait pas investir dans quelque chose qui lui rapporterait plus tard, le temps qu'un auteur, qu'un acteur se fasse connaître.

Bernard Murat Pierre Arditi, il me fait marrer. Il n'y connaît rien et ce n'est pas lui qui produit, alors forcément... C'est un vieux sujet de polémique entre lui et moi : il a toujours un grand numéro de démagogie là-dessus mais si je lui demande de mettre 100.000 F dans un spectacle, il ne les mettra pas. Il me fait rire. Moi, j'ai affaire à des gens qui mettent 5 millions dans des spectacles. Vous en connaissez beaucoup, vous, des gens qui sont prêts à mettre 5 millions dans le théâtre en France ?...

J.-Y. C. La rentabilité...

Bernard Murat Même sans rentabilité. Si je prends l'exemple de *La Dame de chez Maxim's* que je viens de monter, qui est un exemple extrême car c'est une pièce très lourde, avec trente personnes en scène : c'est un spectacle qui coûte, en montage pur, 4 millions. Il a fallu trouver la production. Bien sûr, par rapport aux sommes qui sont investies dans le cinéma, c'est peu de choses, mais le théâtre est encore artisanal, il n'est pas industriel. Il faut tout de même trouver des partenaires privés qui mettent leur argent, car ce n'est l'argent de personne d'autre ! Leur argent personnel ! Ils ne vont pas s'acheter une maison, jouer aux courses ou le mettre dans l'immobilier : ils le mettent dans le théâtre. Et la seule chose qu'ils demandent, c'est de ne pas le perdre. J'entends toujours la même phrase : tous les producteurs que j'ai autour de moi, et j'en ai beaucoup, enfin... pas mal, disent : « si on peut récupérer notre mise, c'est bien ». Ils sont très contents quand ils gagnent de l'argent, mais gagner de l'argent au théâtre... Le problème, c'est que le théâtre privé ne vit que de cela.

J.-Y. C. Est-ce qu'ils ne pourraient pas, d'un côté, en gagner beaucoup avec un spectacle sûr et, d'un autre, en perdre un peu avec un spectacle risqué ? C'est-à-dire compenser...

Bernard Murat Le problème au théâtre, c'est très simple, c'est qu'on joue tous les soirs. Si une pièce doit faire 45.000 F tous les jours, à 150 F le prix de la place, cela fait 300 payants tous les jours. 300 personnes qui payent tous les jours pour voir un spectacle, c'est déjà une petite émulation... Si vous ne faites pas 45.000 F mais 20.000 F, vous perdez 25.000 F tous les jours. 25.000 F sur 100 jours, ça fait 2,5 millions ! C'est simple. Les comptes sont vite faits !... Quand vous perdez 10.000 F par jour, vous perdez 250.000 F par mois, 750.000 F en trois mois, 1,5 millions en six. Quand un producteur commence à perdre 5000 F par jour...

J.-Y. C. Les conditions économiques sont donc très importantes dans le théâtre privé...

Bernard Murat Oui, bien sûr. C'est pour cela qu'il y a un théâtre subventionné en France. C'est le seul pays où il y a autant de subventions versées au théâtre.

J.-Y. C. Est-ce que le fait d'être contraint de travailler avec des vedettes ne modifie pas votre démarche ? Est-ce que vous pouvez leur demander la même chose qu'aux acteurs moins célèbres ?

Bernard Murat Très honnêtement, je crois que cela ne joue pas. Pour un metteur en scène, vous avez deux catégories d'acteurs, enfin, en ce qui me concerne : il y a les bons et les mauvais. Et il y a des sous-catégories qui sont les jeunes et les plus âgés. Les jeunes, bien évidemment sont peu connus. Quand vous atteignez vingt ou trente ans de carrière et que vous n'êtes pas très connu... il y a un pépin. Il faut donc parvenir à travailler avec les gens sur une base d'accord dès le départ. J'ai eu, pour ma part, deux ou trois déceptions, mais sur la vingtaine de mises en scène que j'ai faite, ce n'est pas terrible. Deux ou trois déceptions d'acteurs avec lesquels je me suis aperçu tardivement, en cours de répétitions, que je ne pouvais pas obtenir ce que je voulais. Mais c'est assez rare...

J.-Y. C. Mais si vous présentez un projet à une vedette dans lequel la mise en scène est risquée ou aventureuse, ce risque ne provoque-t-il pas son refus ?

Bernard Murat Non, je ne crois pas. Vous avez effectivement des vedettes qui veulent savoir comment les choses vont se passer. Mais, cela se joue plus sur la réputation, en ce qui me concerne bien sûr. Au début, c'était un peu différent : j'ai travaillé surtout avec des amis.

Vu le nombre de pièces que j'ai faites, vu modestement, le nombre de succès que j'ai eus, les gens ont envie ou pas de travailler avec moi. Ils ont vu une mise en scène, ils se décident et à partir de ce moment-là, un acteur, une fois qu'il est en salle de répétition, est un instrument de travail.

J.-Y. C. Il doit être docile...

Bernard Murat Pas docile. Je suis quelqu'un qui travaille beaucoup. Je répète énormément. Je suis très dirigiste avec les acteurs, mais, en même temps, je n'attends qu'une chose : c'est d'être en face d'acteurs qui composent. Je ne suis pas du tout quelqu'un qui empêche un acteur de faire ce qu'il aurait envie de faire : je le laisse faire. Si je n'aime pas, je ne lui dis pas tout de suite d'ailleurs. Je laisse les choses sortir et s'émousser.

J.-Y. C. Les conditions économiques vous contraignent-elles à raccourcir les temps de répétition ?

Bernard Murat Non, parce qu'au théâtre privé, les répétitions sont très peu payées. Quelque part, c'est un bien pour le metteur en scène parce qu'au moins, il n'est pas limité dans la durée des répétitions. Moi, je n'ai jamais été limité pour les répétitions.

J.-Y. C. Il m'est pourtant arrivé de voir des pièces se rôder en tournée...

Bernard Murat C'est autre chose. Ce n'est pas un mauvais système de production d'aller jouer les pièces en province et puis de revenir à Paris après. Jusqu'à présent, je ne l'ai pas fait.

J.-Y. C. Il me semble pourtant que ce système aurait plutôt tendance à faire perdre du public au théâtre dans la mesure où le public de province se rend bien compte qu'il est en train de voir un sous-produit en préparation, une pièce qui n'a pas encore toutes ses marques...

Bernard Murat Au contraire, cela permet justement à la pièce de trouver ses marques pour Paris. Les acteurs ne sont jamais aussi bien qu'à la cinquantième. Tout mon travail consiste justement à les faire jouer comme s'ils jouaient la cinquantième.

J.-Y. C. Ça suppose donc un temps de répétition très important avant la première...

Bernard Murat Moi, je répète beaucoup : je répète huit heures par jour et longtemps, au minimum cinq à six semaines, voire quelquefois plus selon les pièces.

J.-Y. C. La critique a-t-elle beaucoup d'importance pour vous ?

Bernard Murat Non, parce que, je vais être très dur, je crois qu'elle n'existe plus telle qu'elle pourrait exister. Je ne rêve pas de la critique, je ne l'aime pas beaucoup. Elle est un des apanages de la démocratie, il faut donc qu'elle existe, mais elle est mal exercée. Elle fait plus de tort au théâtre qu'elle ne lui fait du bien. On va dire que je dis ça parce que j'ai parfois de mauvaises critiques. Non, je crois qu'elle est le reflet des maladies françaises. La critique n'aime pas trop le succès, elle n'aime pas les choses qui marchent : à priori, c'est suspect. Il me semble aussi que les critiques sont souvent incompetents. C'est-à-dire qu'ils ne savent pas être autre chose que des spectateurs - c'est une conception de la critique que de s'asseoir dans un fauteuil de théâtre et de ne jamais se soucier de la manière dont sont faites les choses - mais, ils ont un tout autre discours qui ne correspond pas à ça... Ils font tout : des avant-premières, des interviews, et en même temps des critiques. Ils prétendent donc être des spécialistes du théâtre. Ou bien ils sont effectivement des spécialistes du théâtre en tant que bâtiment, c'est-à-dire de tous les endroits du théâtre, et alors ils peuvent s'exprimer sans limites, ou bien ils sont spécialistes du fauteuil d'orchestre et ils s'en tiennent au jugement du spectateur. Je préférerais qu'ils soient des spécialistes de la totalité du théâtre, or, ce n'est pas le cas... J'ai souvent envie d'inviter les critiques à la première lecture et puis, ensuite, qu'ils viennent à la première. j'ai pris en flagrant délit d'incompétence totale des critiques que je ne citerai pas (pour ne pas avoir de représailles), et sur des choses qu'il leur était facile de dénicher. Sur le spectacle de Pinter que j'ai monté avec la Comédie-Française à Avignon, une critique (qui par ailleurs m'a accordé de très bons papiers) m'a fait, à moi personnellement, à propos de ma mise en scène, une très mauvaise critique alors qu'elle avait aimé le spectacle. Elle parlait d'ailleurs de deux ou trois endroits de la pièce qui l'avaient frappée tant ils étaient magnifiques. Or, c'était en fait des choses que j'avais totalement inventées, avec l'accord de Pinter, et qui n'étaient donc pas dans le texte original qui était vendu dans la salle. Si elle avait pris le texte en sortant, elle se serait aperçu que ces images n'étaient pas de Pinter mais de Bernard Murat... Voilà ce que j'appelle l'incompétence la plus totale. On est jugé, comme disait

Mesguich, par des gens dont on ne voudrait pas pour être l'assistant de l'assistant. C'est tout. Ce n'est pas la peine de s'étendre plus longtemps sur la critique.

J.-Y. C. N'est-ce pas aussi un peu parce que vous ne leur offrez pas les moyens de mieux connaître le théâtre ?

Bernard Murat Je n'ai jamais de critique qui me demande des interviews... Mon travail ne les intéresse absolument pas. S'ils veulent venir un jour, je les ferai venir, je ne demande pas mieux, mais personne ne me demande mon avis...

J.-Y. C. Quels rapports entretenez-vous avec les hommes politiques ?

Bernard Murat Aucun ! Enfin... des rapports amicaux avec ceux qui sont mes amis, mais il n'y en a pas beaucoup.

J.-Y. C. Aimeriez-vous travailler dans le cadre du théâtre subventionné ?

Bernard Murat Je ne sais pas. la situation idéale, c'est de mettre en scène dans le théâtre subventionné parce qu'on est, c'est vrai, totalement libre. Parce que je pourrais y faire des choses plus difficiles. J'ai une ou deux pièces que je ne pourrai pas réussir à monter dans le théâtre privé pour des raisons d'écriture. Notamment une où il n'y a pas de rôle principal. C'est typiquement fait pour le théâtre subventionné. Peut-être quelqu'un d'autre la montera, bon... Mais, avoir un théâtre... J'ai la possibilité d'en avoir dans le théâtre privé. Je pense que si je posais ma candidature pour un théâtre subventionné, on finirait par m'en donner un. Mais j'ai envie de me sentir libre. Je n'ai pas envie de m'attacher à un lieu. C'est vrai que je ne crois pas beaucoup à la mission, etc. Ce sont des questions de goût. Je respecte les choix des autres, on respecte donc mon choix là-dessus. Je sais que c'est nécessaire mais je crois qu'il y a des gens qui sont vraiment faits pour cela. Moi, j'ai plus envie de raconter des histoires que d'aller chercher des gens pour les leur raconter. Ce qui m'intéresse, c'est vraiment la mise en scène. Prendre un théâtre aujourd'hui ?... Le problème, c'est que la plupart du temps, les metteurs en scène sont obligés d'être nommés quelque part, et donc de se coltiner les problèmes des heures supplémentaires, du syndicat... Moi, ça me gonfle ! Franchement. Peut-être que ça viendra. Et puis, derrière cela, ce qui me fait avoir un regard critique sur notre profession, c'est qu'il y a une volonté de reconnaissance et de médailles, de petits rubans rouges à la boutonnière. Quand je vois les Molières, je suis effondré parce que je me rends compte que cette profession a besoin de reconnaissance, a besoin de devenir des mandarins. Ça m'emmerde ! Tout en ayant une réputation de quelqu'un qui a réussi au théâtre privé, je me sens plus saltimbanque que les autres. Je me sens plus libre. Je n'ai pas envie d'être Monsieur le Directeur, décoré et tout et tout...

J.-Y. C. Avez-vous vraiment l'impression qu'ils souffrent de ce manque de reconnaissance ?

Bernard Murat Je ne sais pas s'ils en souffrent. J'admire le courage et la force de caractère de quelqu'un comme Chéreau qui, à un moment donné, s'en va après avoir fait cela...

J.-Y. C. Ou de Maréchal, peut-être ?...

Bernard Murat Maréchal, c'est un petit peu différent parce qu'il a réussi dans tous les sens du terme. C'est un très grand metteur en scène, un très bel acteur et en plus, il fait de l'argent avec son théâtre. Il fait du public et il fait de l'argent. C'est pour cela qu'il n'est pas très bien vu de tous les gens de la décentralisation parce qu'il prouve que c'est possible de faire venir le public, de faire de l'argent tout en maintenant une qualité exceptionnelle. Bon, bravo Maréchal ! C'est une exception. Ce que je pense profondément c'est qu'on a cherché à combattre la sélection naturelle. On a voulu ne pas laisser le public choisir. Très bien, d'accord, mais cela a atteint des proportions... Je vais avoir l'air de parler contre les subventions, ce n'est pourtant pas tout à fait mon propos mais je trouve que, quelque part, il y a trop de spectacles... Cela ne me dérange pas mais si j'observe avec philosophie, avec un peu de recul, je me rends compte qu'il y a trop de spectacles et que, du coup, cela noie tout le monde. Comme disait Cocteau, « le monde vit et souffre du nombre ». Il y a tellement de spectacles, comment voulez-vous qu'ils trouvent tous du public ?!... Il y a certainement des spectacles formidables que personne ne va voir parce qu'il y en a trop... Si vous prenez Paris, il y en a 300 ou 400 entre la danse, les expositions, le théâtre... C'est terrible ! C'est invraisemblable ! C'est peut-être très bien, c'est peut-être l'image d'une grande démocratie, mais quelque part c'est un fouillis terrible. Et la moindre petite troupe, si on ne lui donne pas une subvention, fait une pétition, la grève de la faim et finit par en avoir une... Et qu'est-ce qu'on leur donne ? 50.000 F ! C'est-à-dire de quoi faire des dettes, emprunter de l'ar-

- gent au cousin pharmacien de Clermont-Ferrand à qui ils ne les rendront jamais... C'est de la production de malheur, ça.
- J.-Y. C. C'est le revers de la médaille, le revers de cet accroissement du nombre de passionnés de théâtre...
- Bernard Murat C'est l'opulence. Vive la cinquième de ce point de vue. Vive le 1% pour la culture ! Mais je trouve qu'il y a beaucoup, beaucoup de choses. On ne s'y retrouve plus... Et comme à la télévision, il y a tellement d'émissions qu'on finit par ne plus rien regarder.
- J.-Y. C. Et en retour, pour faire de l'audience, les producteurs deviennent de plus en plus exigeants !...
- Bernard Murat C'est un système qu'il faut bien analyser, je ne sais pas si c'est cela que vous allez faire. En fin de compte, alors que tout cela a prétendu combattre le star-system et le théâtre de boulevard, il ne fait que le recréer car on est obligé d'avoir un coup de pé-tard extraordinaire, l'événement, pour sortir de l'ombre. C'est ça le problème et c'est très compliqué. C'est un processus que les gens n'analysent pas, ça fait longtemps que je sens ça. J'ai été traversé par tous les courants. J'ai commencé au théâtre de boulevard, après j'ai travaillé en troupe... J'ai fait de tout dans ce métier. J'ai commencé à prendre des cours de théâtre en 56, cela remonte quand même loin. Je suis donc, de ce point de vue, de l'ancien temps, c'est-à-dire que j'ai été formé par des maîtres qui étaient d'avant-guerre. J'ai commencé jeune, c'est donc cet univers qui m'a nourri au départ. J'ai vu ensuite arriver la victoire de Vilar... J'ai vu aussi les différentes modes. Aujourd'hui, le balancier de l'histoire est en train de revenir dans l'autre sens. Mais j'espère qu'on ne va pas revenir à la France d'avant 14 !...
- J.-Y. C. N'y a-t-il pas une époque qui paraît aujourd'hui idyllique qui est celle des années 50 où existaient un théâtre subventionné qui osait des choses, qui avait une éthique particulière, et en même temps un théâtre privé qui produisait des spectacles d'avant-garde ?
- Bernard Murat Oui, dans les années 50, le théâtre privé était tout à fait combatif. Quand j'ai commencé à faire de la mise en scène au théâtre privé, et c'est vraiment là une profession de foi, j'ai été bercé, nourri, par la ligne esthétique du Théâtre de Poche, du Studio des Champs-Élysées, du Théâtre de Lutèce, du Babylone, même Hébertot, le Théâtre de l'Atelier avec Barsacq, etc. Je trouvais que le théâtre privé, en fin de compte, avait eu une place extraordinaire dans la création, et c'est vrai ! Là-dessus est arrivé non pas Vilar car on met tout sur Vilar mais Vilar était presque seul... A part Sarrazin à Toulouse, Gignoux... Quelques-uns comme ça... Ils en ont sué des ronds-de-chapeaux ! Et puis, après, il y a eu Planchon, Maréchal. Et ensuite, une institutionnalisation : c'est devenu le "Prisunic" de la subvention. C'est-à-dire que d'un seul coup, c'est la grande surface qui s'est installée. Cela a un aspect grande surface ! On y trouve tout ! Du coup, les aventures qui étaient très anarchisantes, très nobles et très dures se sont éteintes. Je me souviens très bien des spectacles que montait Michel Vitold au Théâtre Hébertot pendant une certaine période. Ils ne sont pas restés dans l'histoire de l'art, mais c'était des pièces difficiles, intéressantes. Il y avait Arout, des gens comme ça... C'était le théâtre privé. Bien sûr, à côté, il y avait *Patate* de Marcel Achard. Mais cela cohabitait très bien ! Ce qu'il y a de drôle, c'est que je vois arriver des jeunes gens comme vous, depuis deux, trois ans, qui commencent à avoir la nostalgie de cette époque. Parce que j'ai l'impression que nos jeunes camarades, car ils sont plus jeunes que moi, ne parviennent pas à enflammer pareillement leur temps. Il faut bien voir que la machine dévore tout et qu'on ne peut plus revenir en arrière, il ne faut donc pas avoir la nostalgie de cette période, il faut agir maintenant. Mais comment ? Si j'étais ministre de la culture, je serais très emmerdé ; j'en ai d'ailleurs parlé avec lui. Je trouve qu'il y a trop de subventions et surtout trop de troupes subventionnées. Je suis très sévère... Je crois qu'il faudrait subventionner moins mais plus ! Moins de troupes mais plus d'argent... On ne peut pas donner 100.000 F à une troupe pour monter un spectacle même si c'est leur premier. Ce n'est pas honnête. Je serais pour des contrats de trois ans avec peut-être des sas, des antichambres...
- J.-Y. C. Il y a déjà les commissions...
- Bernard Murat Oui, mais, à l'heure actuelle, qui est juge et partie ? La critique. Ils sont à la fois critiques et au ministère pour dire qui doit recevoir les subventions. Ce sont des commissaires politiques plus des critiques. Qu'est-ce que ça veut dire ?! Ce n'est pas possible. Ce

n'est pas juste. Les institutions sont trop nombreuses. Pour un pays de 55 millions d'habitants, nous avons cinq théâtres nationaux ! C'est quand même énorme.

J.-Y. C. Et qui coûtent très cher...

Bernard Murat Et qui coûtent très très cher. Je ne parle même pas de l'Opéra. Et pendant ce temps, il y a certainement des jeunes qui auraient vraiment besoin, non pas de 100 000 F - s'ils entendaient cela, les pauvres, ils diraient : « 100 000 F, on les prend !... », bien sûr, je les comprends - mais d'avoir au moins 900 000 F sur l'année pour monter deux spectacles. Et là, on pourra voir ce qu'ils valent véritablement. Mais, 100 000 F, c'est nul ! On ne peut pas donner 100 000 F à quelqu'un pour monter un spectacle. On sait très bien que le moindre spectacle coûte au minimum 250-300 000 F Ce n'est pas sérieux ! Il y a trop de saupoudrage. Il faut dire non au saupoudrage ! Pour essayer de trouver les nouveaux Chéreau, les nouveaux Vincent, les nouveaux Lavelli. En plus, je ne veux pas critiquer les confrères (je trouve formidables sur le plan de la programmation - je ne juge pas de l'esthétique des uns et des autres, du moins pas là - les choix de Lavelli à La Colline qui, lui, fait un vrai travail de nouveaux auteurs, etc.), mais il y a certains théâtres subventionnés qui montent des pièces de Molière avec des vedettes... Est-ce que c'est véritablement la tâche d'un théâtre national subventionné et avec des subventions pareilles, de monter une pièce de Molière archi-connue avec des vedettes ?

J.-Y. C. Aucune prise de risques...

Bernard Murat Et oui ! Moi, je le fais avec *La Double inconstance* au théâtre privé avec Auteuil et Béart mais l'argent vient d'où ? C'est le public qui paye en venant voir la pièce un soir et personne d'autre. Ce n'est pas le contribuable !

J.-Y. C. Il y a peut-être une répartition des rôles qu'il faudrait redéfinir.

Bernard Murat Oui, mais en même temps, comme le mot d'ordre c'est « toute licence en art »... A juste titre d'ailleurs. Le ministre a raison, je trouve cela très bien... Mais, à un moment donné, il faudrait un cahier des charges. On met les gens là mais pour faire quoi ? Quel est le programme ? A l'heure actuelle, on nomme des gens mais on ne leur demande pas, avant de les nommer, ce qu'ils ont l'intention de faire. Il ne faut donc pas s'étonner des résultats.

J.-Y. C. Je suis sûr que certaines de ces personnes vous répondraient que leur cahier des charges est au contraire très important et étouffant. Et qui accuseraient un manque de moyens. Ici, à Bordeaux, par exemple...

Bernard Murat Mais il y a des gens qui n'ont pas assez de moyens. Si je prends le cas de Bordeaux, je trouve que la subvention d'un milliard de centimes pour le théâtre de Jean-Louis Thamin, ce n'est pas assez. Parce que cela fait vingt-cinq ans qu'il fait de la mise en scène, qu'il a prouvé son talent et qu'il mérite mieux, lui et la ville de Bordeaux d'ailleurs. Quand on pense qu'un spectacle professionnel coûte au bas mot et de montage (enfin, dans le privé, on est moins cher que dans le subventionné...) 150 à 200 millions de centimes !... Si vous prenez 60% de la subvention d'un milliard qui part dans le fonctionnement de l'administratif, il vous reste 400 millions de centimes pour monter vos spectacles. C'est très peu d'argent, ça ! Parce qu'en plus, pour monter un spectacle à Bordeaux, vous prenez des acteurs qui habitent peut-être Paris, d'où des frais, des charges supplémentaires... Il est évident qu'une ville comme Bordeaux mériterait d'avoir une subvention pour son théâtre qui fasse au moins le double. Au moins le double ! Au minimum. A Marseille, ils ont dix fois cela... Ce n'est pas normal. Tout cela est mal pensé. Il devrait y avoir un équilibre entre les régions. S'il y a cinq théâtres nationaux, il faudrait qu'ils soient mieux répartis.

J.-Y. C. En allant plus loin. Pourquoi tout cela vous semble mal pensé ? Par copinage ?...

Bernard Murat Non, je ne crois pas. Il me semble que le réveil de la pensée ne se fait pas toujours de façon homogène et que nous vivons toujours assujettis idéologiquement aux idées de 68. Or, le monde va beaucoup plus vite que l'idéologie. Lénine et Marx l'ont expliqué avant moi... Les intellectuels français et ceux qui ont en charge le théâtre n'ont pas encore très bien réalisé ce qui venait de se passer dans les deux dernières années. Cela veut dire quoi dans ma bouche ? Cela veut dire que le vent de liberté ne souffle pas simplement sur les pays de l'Est mais cela n'implique pas forcément le retour de la droite. Ce serait idiot de penser cela. D'ailleurs, j'estime qu'en matière d'art, en matière de culture, la position du parti communiste français depuis quarante ans est une

position de droite. J'ai toujours pensé qu'elle était même d'extrême-droite. Tout ceci ne m'impressionne donc pas du tout. J'ai toujours été dans la minorité, je crois que c'est le propre d'un artiste. Les gens ne le savent peut-être pas, j'ai peut-être une autre image... Il y a eu des purgatoires d'auteurs, des purgatoires d'hommes de théâtre, il y a des exils intérieurs y compris dans nos banlieues, dans nos provinces, dans nos municipalités dites de gauche depuis quarante ans, qui sont absolument monstrueux, qui sont des crimes contre la pensée. Le vent de la liberté commence à souffler, ce n'est pas pour ramener Drieu La Rochelle ou Brasillach, mais entre cela et un Brecht mal compris et mal digéré, il y a de la marge. Heureusement la vie est plus large que les esprits qui, eux, sont souvent étriqués. Je pense que l'on vit donc dans ces schémas-là et qu'il y a en plus un culte de l'Etat dans le domaine théâtral qui me semble tout à fait dangereux. Ça devient effrayant. Qu'on laisse donc l'initiative privée vivre sa vie. Elle ne fait pas que des choses sans intérêt, ce n'est pas vrai, pas du tout. Bien sûr, on nous dit après coup : *L'idée fixe* avec Bernard Murat et surtout Pierre Arditi, ce n'était pas un risque. Ce n'est pas vrai. C'était un petit risque parce que j'ai fait un spectacle pas cher, mais ce n'était peut-être pas au théâtre privé de monter Valéry ! Il n'a été monté que dans le théâtre privé, jamais dans le subventionné.

J.-Y. C. C'est vrai que Valéry, même s'il est célèbre, n'est pas un auteur réputé attirant... Même si son texte est profondément séduisant.

Bernard Murat C'était donc très risqué. On fait un gros succès sur Bordeaux cette semaine, mais je lis le journal tout à l'heure et je découvre un petit entrefilet un peu felleux disant « c'est ennuyeux mais c'est plein ».

J.-Y. C. Ennuyeux ?

Bernard Murat Oui. C'est dommage pour la personne qui a écrit ça. Il vaut mieux le lire que l'écrire, ce genre de choses. Dire que Valéry est ennuyeux, ce n'est pas une preuve d'intelligence. Il vaudrait mieux que le journaliste se taise plutôt que d'écrire cela. Même s'il le pense, il y a des choses qu'il vaut mieux ne pas écrire sous peine de ridicule. Ce n'était donc pas si facile que cela de monter ce spectacle. C'est le Théâtre Hébertot, Félix Ascot, Pierre Franck qui ont décidé de produire ce spectacle.

J.-Y. C. Le risque était effectivement dans l'auteur qui n'est pas réputé facile.

Bernard Murat Et dans le propos : le principe de faire un dialogue philosophique au théâtre, ce n'est pas évident. Ce n'est pas le théâtre subventionné qui l'a fait... Le théâtre subventionné, pendant ce temps, monte *Les Fourberies de Scapin*... Moi, je vais chercher deux pièces de Jules Renard qui n'avaient jamais été jouées au théâtre privé. Quand j'ai monté un Marivaux au théâtre, on l'a joué 350 fois ! C'est la première fois de sa vie littéraire que Marivaux a été joué 350 fois consécutives, comme un auteur de boulevard !... Il a eu le même public, la même notoriété que Marcel Achard ou André Roussin.

J.-Y. C. Ça vous semble être le rôle du théâtre privé que d'amener le public à de grandes œuvres grâce à la notoriété de leurs interprètes.

Bernard Murat En plus, quoi qu'en disent certains acteurs, le théâtre privé a fait beaucoup d'efforts pour faire venir les jeunes, pour faire en sorte que les places soient moins chères. C'est vrai que c'est un gros problème. Des efforts pourraient encore être consentis. Mais, en même temps, si c'est au prix de l'attribution d'une subvention, du fait, qu'à un moment donné, les responsables soient nommés, etc. Non. Ce qu'il y a de bien au théâtre privé, après tout, c'est que les responsables sont choisis par le succès. Georges Wilson me disait à ce propos : « quand tu es mauvais tu n'es pas payé ». C'est une boutade mais je comprends ce qu'il veut dire.

J.-Y. C. Mais en même temps, on pourrait dire aussi : « Tant que tu es à la mode, tu es payé.. »

Bernard Murat Non, parce qu'on n'est pas à la mode longtemps si on est mauvais. Il faut arrêter de dire que les gens qui réussissent ne sont pas bons. C'est sans aucune fausse modestie que je dis cela. On ne dure pas longtemps quand on n'est pas bon. Si les spectacles de Robert Hossein amènent autant de monde, même si cela ne plaît pas à untel ou untel, c'est que cela correspond à quelque chose. Je suis peut-être une des rares personnes à ne pas avoir aimé ni compris *Le Grand bleu*. Mes fils adorent ça... Onze millions d'entrées : je suis quand même obligé de considérer que c'est un phénomène de société. C'est donc certainement moi qui ai un problème par rapport à l'œuvre et pas l'œuvre par rapport à moi.

J.-Y. C. Il est véritablement très difficile de distinguer la valeur artistique et le fait social...

- Bernard Murat Bien sûr. Deux mille ans après, on pense qu'Euripide, Sophocle sont de grands auteurs, mais, à l'époque, ils étaient déjà à la mode. Et puis, il y a eu des périodes entières dans l'histoire où on ne les a plus joués du tout. Le problème du subventionné c'est justement que ce n'est plus le public qui tranche. On met les créateurs dans du coton. On leur dit : « vous avez soixante représentations et de toute façon, ce sera plein. Il y aura peut-être de mauvaises critiques mais vous aurez soixante fois cinq cents ou mille personnes qui viendront. » Là, les types ne comprennent plus rien du tout. Si vous les lâchiez dans le cadre du privé, si cela leur arrivait (mais cela ne leur arrive pas bien sûr), ce serait l'épreuve de vérité la plus terrible. Vous ouvrez la porte du théâtre le soir, vous attendez que les gens entrent... Bon, j'exagère un peu, je suis un peu démagog en disant cela parce qu'il est évident qu'il y a la publicité, etc. Mais quelque part c'est ça.
- J.-Y. C. La reconnaissance passe d'abord par le succès.
- Bernard Murat Le théâtre est éphémère. C'est le soir même le public d'aujourd'hui. Quand on me dit « cette pièce ne trouve pas son public, elle le trouvera dans cent ans », tant mieux pour elle mais en attendant elle a manqué son rendez-vous. Elle n'a pas pu correspondre à quelque chose. C'est pour cela que le théâtre ne sera jamais un art majeur. Il restera pour moi toujours un art mineur. Dans la mesure où il a ce rapport au public qui est indispensable, il est réduit à un rapport humain, à un rapport social, à un rapport culturel immédiat. Tandis que la musique, la peinture peuvent être vues, entendues dans cinq siècles...
- J.-Y. C. Aucun moyen de communication, même moderne, ne pourra permettre d'élargir la résonance du théâtre, son audience.
- Bernard Murat Et puis, il y a tellement de choses à voir que vous ne pouvez pas demander aux gens d'aller au théâtre tous les soirs. Cela reste un événement. Ce que je dis n'est pas très fouillé, cela mérite certainement d'être revu mais je crois quand même qu'il y a une activité théâtrale intense au point d'engendrer le désordre et de ne pas permettre l'éclosion de choses aussi spectaculaires qu'en matière de danse par exemple. Dans la danse, il y a eu du renouveau.
- J.-Y. C. C'est pour cette raison que dans la démarche que je construis, j'en viens à penser que la première pierre de l'édifice théâtral doit être l'éducation (mais dans un sens qui ne ferait pas bondir Pierre Arditi) pour permettre au public de vivre le théâtre de manière moins événementielle, moins superficielle, moins artificielle.
- Bernard Murat Cela mériterait encore des heures de discussion. La société a évolué. Le théâtre n'a plus la place qu'il avait il y a 100 ou 150 ans. Que voulez-vous y faire ? C'est comme ça. C'est forcément devenu un événement. Auparavant, il était de la vie de tous les jours. J'ai beaucoup étudié le théâtre sous la Révolution, je me suis rendu compte qu'à cette époque, tout se passait dans les salles de spectacles.
- J.-Y. C. Je ne suis pas certain qu'en observant notre époque, on ne puisse pas présager d'un retour vers des choses plus humaines.
- Bernard Murat Oui, mais l'information ne passe plus par les théâtres. Il ne faut plus aller dans un théâtre de Paris pour dire que le Roi a demandé aux armées étrangères d'encercler la capitale. Maintenant il y a la télévision. Le théâtre ne joue plus du tout le même rôle. Ce que je vais dire fera bondir mais le théâtre va aller vers le divertissement. Quelle peut être sa place autre que celle d'un divertissement... culturel, le plus culturel possible ? Auparavant, il avait une autre fonction.
- J.-Y. C. En acceptant cela, on tue toute notion d'écriture.
- Bernard Murat Non. Regardez la pièce que nous jouons actuellement : elle est très difficile au niveau de l'écriture, les gens y prennent du plaisir, c'est quand même un théâtre de divertissement. On se divertit à écouter Valéry. Quand on étudie le théâtre dans son histoire, on voit ce à quoi il a servi pendant la révolution, pendant la Commune de Paris, pendant les journées de 1830... Les gens modifiaient les répliques des acteurs. Où verrait-on cela aujourd'hui ?! Ils interdisaient aux acteurs de prononcer des répliques. On n'avait plus le droit de prononcer le mot "roi". On devait dire "tyran" dans les tragédies de Racine à la place de "seigneur"... Il y avait cinq cents personnes dans le théâtre mais il y en avait cinq mille dehors qui criaient... On n'est plus à cette époque-là. C'est fini. Le théâtre doit trouver sa place. Et il ne la trouve pas. "Au théâtre ce soir" trouve

toujours sa place et encore, cela a bien diminué... Quand vous voyez le nombre de one man shows qui se font...

J.-Y. C. Je ne suis tout de même pas persuadé que l'atout essentiel du théâtre qui est cette proximité physique ne modifiera pas ce rapport de forces dans une société où tout est de plus en plus lisse, distant, synthétique...

Bernard Murat Mais cela prend des formes qu'il faut être capable de reconnaître. Cela devient protéiforme. Coluche est une forme. Moi, j'ai vu Coluche en scène, c'est un phénomène social ! Parce qu'il parlait de choses concrètes. De même que Dario Fo en Italie, quand il faisait *Mistero Buffo*, intégrait des improvisations politiques. Les gens étaient autour de lui, il n'avait rien, il était en noir, il y avait une chaise et il parlait pendant trois heures. Cela dit, vous touchez cinq cents personnes. L'événement médiatique de large audience, c'est la télévision, vous ne pouvez rien y faire. En plus, il y a le direct. Comment pouvez-vous faire autre chose qu'un art de réflexion et de divertissement, dans le sens noble du terme, quand vous voyez l'exécution de Ceaucescu à la télévision ? On ne peut rien faire contre cela. Vous pouvez ramener toutes les pièces de théâtre, elles ne vous donneront jamais la réalité de ces images-là. Il faut bien que le théâtre se trouve une autre place. Avant, Shakespeare aurait raconté l'exécution de Ceaucescu. Comme on ne voyait rien et que les nouvelles mettaient quinze jours à parvenir, lui, il portait tout cela en scène.

J.-Y. C. Les images télévisuelles nous ont déjà prouvé qu'elles pouvaient mentir...

Bernard Murat Peu importe car dans son esprit, le spectateur, ce soir-là, croyait fermement que c'était vrai. Ça, c'est Shakespeare ! C'est ce qu'il faisait il y a cinq siècles... Il était dans la tradition des conteurs : on rapporte l'événement, on le transfigure, on est un poète en le racontant à sa façon. C'est Eschyle, c'est Sophocle, c'est Euripide.

J.-Y. C. C'est le théâtre épique.

Bernard Murat Maintenant, on est dans une autre période. Cela donne alors naissance au café-théâtre, au monologue, aussi en 60 à Pinter, au théâtre du non-dit, qui est, pour moi, une vraie et franche rupture avec le théâtre de Shakespeare. Il faut que le théâtre trouve instinctivement sa place. Sans trop y réfléchir parce que quand on réfléchit trop, on assèche les choses.

J.-Y. C. Le théâtre a-t-il encore un instinct, entouré qu'il est de tout un système qui l'étouffe ?

Bernard Murat J'ai été frappé cette année par cette image des Molières où j'ai vu cette profession en mal de reconnaissance. Je me suis dit : « mais où sont les Coluche ? »... Quand je vois Bob Wilson, pour qui j'ai une admiration extraordinaire, faire cette connerie d'hommage à Michel Guy, il n'a plus le sens du ridicule ! Tout le monde rigolait sous cape mais personne n'a osé être autre chose que sérieux alors que Coluche aurait été là, il se serait levé en faisant un énorme pet, en disant qu'il emmerdait Michel Guy et qu'il emmerdait Jack Lang et qu'il emmerdait tout le monde !... Les artistes n'emmerdent plus personne. Bien sûr, pour moi qui ne prétends pas être un artiste anarchisant, c'est facile de le dénoncer, mais ceux qui prétendent l'être, je les trouve bien sages, bien rentrés dans le rang. Je me souviens quand même d'une année 68 où on a, dans une assemblée générale, coupé le micro à notre vieux maître Robert Manuel parce qu'il voulait maintenir les concours de sortie du Conservatoire. On s'est battu en 68 contre lui. Autour de moi, il y avait des Rosner, etc. Tous ces gens qui aujourd'hui ne rêvent que d'une chose : monter sur l'estrade pour recevoir leurs prix... Qui a changé ?...

■ entretien 5 ■

Victor Lanoux, acteur, auteur et metteur en scèneentretien privé, Paris XVI^e, 28 mai 1991

- J.-Y. C. Quelles sont les rencontres qui vous ont marqué ? Vous disiez dans les années 70 que vous ne seriez pas l'acteur que vous êtes devenu sans Planchon et Georges Wilson. Qu'en pensez-vous à présent ?
- Victor Lanoux Ce sont des gens qui ont toujours leur valeur. Je suis moins impressionné par eux maintenant parce que je me suis fait, petit à petit, mon idée sur les choses. Ce sont des gens qui ont marqué ma carrière.
- J.-Y. C. Y pensez-vous toujours ou est-ce du passé ?
- Victor Lanoux Ce ne sont pas des références.
- J.-Y. C. Ils l'ont pourtant été...
- Victor Lanoux Non. Ils ont marqué ma carrière de manière totalement différente. Wilson, parce qu'il m'a mis véritablement le pied à l'étrier par rapport à ma carrière proprement dite, c'est-à-dire que j'ai travaillé au TNP à Paris pendant quatre saisons. Et puis, le TNP de Chaillot, c'était un théâtre rare, exceptionnel, qui demandait des qualités, une technique tout à fait différentes de ce que l'on peut trouver aujourd'hui : une scène immense avec 27 mètres d'ouverture, on ne trouve plus ça. Je ne parle pas du Chaillot d'aujourd'hui... Et puis Planchon, il m'a beaucoup apporté grâce à son sens de la rigueur, son sens de la mise en scène, son sens du mouvement scénique, ce qui est plutôt rare chez un metteur en scène. Il m'a fait réfléchir sur certaines choses.
- J.-Y. C. Vous sentez-vous loin de ces gens-là aujourd'hui ? Faites-vous le même métier qu'eux ?
- Victor Lanoux Non. Je n'ai jamais fait vraiment le même métier que Planchon. Planchon est un homme de la décentralisation. Moi, même si j'y ai travaillé pendant un temps, ce n'est pas ma tasse de thé...
- J.-Y. C. Comment définiriez-vous le théâtre que vous avez envie de faire, que vous faites ?
- Victor Lanoux Moi, je cherche à faire un théâtre médium. Dans l'histoire du jazz, il y a eu le middle jazz : pour moi ce serait le middle theatre. C'est-à-dire quelque chose qui n'est pas totalement du théâtre idiot, dit de boulevard, et qui n'est pas non plus du théâtre en-

nuyeux, dit du théâtre de périphérie... Pour situer géographiquement... Je cherche à faire, à travers ce que j'écris et à travers ce que je joue, un théâtre finalement populaire, mais vraiment, au vrai sens du terme.

J.-Y. C. Comme l'imaginait Vilar ?

Victor Lanoux Oui. Sauf que Vilar, lui, prenait des textes déjà existants, il avait une super-vedette qui était Gérard Philipe et il amenait les gens dans son théâtre comme ça. Toutes les midinettes venaient voir Gérard Philipe. Il n'y avait pratiquement pas de mise en scène, pas de décors et on disait le texte de Racine, et c'était Gérard Philipe, Vilar, Darras, Noiret et toute une équipe de gens qui étaient des stars, des vedettes du théâtre. A partir de là, il a donné au grand public accès à ces textes par le biais d'un système qu'il a beaucoup exploité, c'est-à-dire l'abonnement. C'était monté d'une manière très primaire : il n'y avait pas de relecture du Cid chez Vilar. Ce que je reproche aux metteurs en scène du théâtre subventionné - on peut citer des noms : Strelher, Chéreau... -, c'est qu'ils se croient obligés de faire des relectures. Il n'y a pas de relecture d'une pièce, il y a une pièce, c'est tout. Si Shakespeare demain était là, ou Corneille ou Racine, vous vous rendez compte si on lui disait : « monsieur, j'ai fait une relecture de votre pièce. Ce que vous avez écrit n'était pas du tout ce que l'on croyait... » Il va rigoler...

J.-Y. C. Est-ce la différence essentielle aujourd'hui entre le subventionné et le privé ? C'est-à-dire que d'un côté il y a un metteur en scène qui veut et qui prétend être un auteur et de l'autre...

Victor Lanoux Je pense qu'il y a eu là un détournement. Il y a des phénomènes comme ça qui sont à la limite de l'honnêteté intellectuelle et qui sont finalement des détournements. Des détournements d'esprit, des détournements de pensée, même des détournements de public. Très sincèrement, je ne trouve pas ça très honnête. Dès qu'on me dit « j'ai fait une relecture », je sors mon revolver. Je pense que ça peut être une des différences entre les deux. Ce n'est pas la seule, bien entendu. Il y a d'abord des questions pécuniaires. Mais c'est une des différences : au théâtre privé, on va rarement monter une relecture d'une pièce, par contre on va créer de jeunes auteurs.

J.-Y. C. Ou on y monte des adaptations de textes oubliés. Je pense à ce que fait Georges Wilson à l'Œuvre.

Victor Lanoux Quand il monte O'Neill ou O'Casey, c'est typiquement le théâtre irlandais dont il est féru et dont il se targue d'être un des descendants.

J.-Y. C. Wilson est donc proche de votre conception.

Victor Lanoux Il est dans ma ligne, oui, tout à fait.

J.-Y. C. Lui, au contraire de ce que vous mentionniez, n'a pas du tout suivi l'évolution des metteurs en scène intellectuels, il a continué...

Victor Lanoux Il a continué ce qu'il faisait à Chaillot. Il prend des bons textes et il essaie de les monter de façon accessible, le plus proprement possible, sans démagogie. Il a une démarche tout à fait honnête.

J.-Y. C. Est-ce que vous-même, vous ne vous êtes pas mis à l'abri du défaut que vous signaliez - être auteur à la place de l'auteur - en écrivant vous-même ?...

Victor Lanoux Ce n'est pas pour ça que j'écris. J'écris parce que j'ai envie d'écrire. Ma réflexion sur ces metteurs en scène m'est venue à la suite de mon insertion dans l'écriture théâtrale. Je n'aurais peut-être pas parlé comme ça il y a vingt ans. Aujourd'hui je parle comme ça parce que je sais ce que c'est qu'écrire, que créer une pièce. Le temps qu'on passe à choisir les mots... Ce n'est pas pour les voir réécrits ou éclairés d'une manière différente.

J.-Y. C. C'est en fait l'auteur qui réagit.

Victor Lanoux Fortement, oui.

J.-Y. C. Quand vous avez commencé à écrire vous n'étiez pas très connu. Vos débuts, ça a été *Le Tourniquet*...

Victor Lanoux Mes vrais débuts, ça a été le cabaret.

J.-Y. C. Avec Pierre Richard.

- Victor Lanoux Avec Pierre Richard. C'est là que j'ai commencé à écrire des sketches drolatiques. Et après ça a été *Le Tourniquet*, effectivement.
- J.-Y. C. Et le tournant. *Le Tourniquet*, l'avez-vous écrit sans penser qu'il aurait du succès ?
- Victor Lanoux Je l'ai écrit sans penser au succès et sans même penser à le faire jouer. Et jamais, en plus, je ne pensais que je le jouerais. Je n'avais pas du tout l'intention de le jouer. J'ai écrit parce que j'avais envie d'écrire. C'est toujours le cas. Il y a des choses que j'ai écrites et que je n'ai jamais montrées.
- J.-Y. C. Est-ce que la démarche qui vous a conduit à écrire *Le Tourniquet*, est toujours celle qui vous conduit à écrire aujourd'hui ou y a-t-il d'autres choses qui rentrent en ligne de compte ?
- Victor Lanoux Non. J'ai essayé de me préserver au maximum de toute influence. Je ne vais pas au théâtre. Je ne lis pas ce que l'on écrit sur les autres. J'essaie de sauvegarder au maximum cette forme de vérité, j'irai même jusqu'à dire de virginité dans l'esprit. J'écris comme j'écris. Je ne suis pas les modes, je ne suis pas les courants, je me fous complètement de ce que l'on va dire ou sur le style ou sur la langue. Quoique ça me fasse plaisir quand on me fait des compliments... Mais ce qui est très important pour moi, c'est de rester fidèle d'une part à un style de théâtre dans la société - ce middle theatre -, d'autre part à ma tournure d'esprit que je ne veux pas changer.
- J.-Y. C. Il y a quand même la machine théâtrale qui est là. Quand vous avez écrit *Le Tourniquet*, vous n'étiez pas encore très connu. Est-ce que le succès depuis a modifié quelque chose ? On vous attendait au tournant. Est-ce que vous vous êtes dit : « là il faut que j'écrive de telle manière, avec tel type de scène... » ?
- Victor Lanoux Non, non, pas du tout. Je ne tiens compte d'aucune de ces contingences-là.
- J.-Y. C. C'est possible, ça ?
- Victor Lanoux Oui, il suffit d'avoir suffisamment de détachement. Si vous avez suffisamment de détachement par rapport à vous-même ou par rapport à l'environnement... Encore une fois, je n'écris pas pour le théâtre, j'écris pour moi. Ma meilleure manière de m'exprimer, de m'auto-analyser, c'est d'écrire des dialogues. D'écrire une phrase et d'y répondre, de me répondre à moi-même. C'est ça le dialogue. Et comme je suis toujours en contradiction avec moi-même, ce sont des dialogues contradictoires. Et il n'y a rien de plus fort au théâtre que la contradiction, c'est le moteur.
- J.-Y. C. Mais, s'il vous vient sous la plume des choses pas très drôles, voire morbides...
- Victor Lanoux C'est toujours morbides ce que j'écris, mais c'est toujours drôle...
- J.-Y. C. Est-ce que vous y ajoutez un rire qui permet de faire passer le morbide ?
- Victor Lanoux Oui, tout à fait. Mais c'est ça mon style, ce que j'appelle mon style de théâtre. Les deux ou trois problèmes essentiels qui me préoccupent et qui m'ont toujours préoccupé, ce n'est pas nouveau - dans *Le Tourniquet*, c'était déjà ça et avant, j'avais écrit une pièce que je n'ai jamais montrée à personne où c'était la même chose -, ce sont la mort, l'identité, la notion du temps, les rapports de force. Ce sont des thèmes qui reviennent. *Le Péril bleu*, c'est la même chose. On écrit toujours les mêmes thèmes. Actuellement, je suis en train d'écrire une pièce qui a l'air d'un vaudeville, et finalement c'est une pièce terrible sur la mort, sur la solitude, sur l'exclusion. Mais, mon travail d'auteur consiste à faire passer mon message à travers des propos anodins, drolatiques, burlesques. C'est ça la difficulté de l'écriture. Et c'est ce à quoi je m'emploie.
- J.-Y. C. Le goût du public, les pièces qui ont du succès ne vous influencent pas ?
- Victor Lanoux Mais non, je n'ai jamais calculé. Je ne comprends pas pourquoi vous insistez ou pourquoi vous voulez absolument... Ecoutez, j'ai écrit trois pièces... enfin j'ai montré trois pièces : *Le Tourniquet*, *Le Péril bleu* et *La Ritournelle*. Elles ont toutes les trois connu un énorme succès, pourquoi voulez-vous que je change ma manière d'écrire ?... Il est prouvé que la manière dont je parle de ces thèmes plaît... C'est une chance extraordinaire, pourquoi est-ce que je devrais brusquement avoir envie de changer ?
- J.-Y. C. C'était juste pour savoir si vous avez la sensation d'être sensible à certaines choses...
- Victor Lanoux Non. Je ne suis sensible qu'à une chose : à moi-même et éventuellement à la réaction de certaines personnes quand je commence à monter ma pièce. Par exemple, pour *Le Péril bleu*, on a commencé à répéter pendant huit jours, j'ai dit : « on arrête, je crois

que je me suis trompé, on arrête, on se revoit dans quinze jours et d'ici là je réécris. » J'ai réécrit la moitié de la pièce. En quinze jours, j'ai réécrit 45 pages. On a repris les répétitions et là, j'étais satisfait.

J.-Y. C. Ce sont les acteurs qui vous ont amené à penser ça ?

Victor Lanoux Les choses se passaient mal. C'est ce qu'on appelle le travail à l'avant-scène. Mais ça n'a, encore une fois, aucun rapport ni avec le public ni avec le directeur du théâtre, ni avec le fric, ni avec la mode, ni avec quoi que ce soit, c'est purement et simplement un travail créatif qui vous fait dire, comme pour un peintre : « Non, cette toile, c'est pas possible, je recommence, je garde mon schéma et je recommence. »

J.-Y. C. C'est sensible.

Victor Lanoux C'est sensible, et ça, c'est un travail que je peux faire.

J.-Y. C. Venons-en aux conditions matérielles de la création dans le théâtre privé. La pièce que vous jouez avec Marie-Christine Barrault mise en scène par Roger Vadim, vous avez pu répéter suffisamment de temps ?

Victor Lanoux On a répété six semaines.

J.-Y. C. C'est peut-être un des problèmes du théâtre privé aujourd'hui, les temps de répétitions compressés, non ?

Victor Lanoux Non, pas du tout. Quand je monte mes pièces, si je veux deux mois de répétitions, j'ai deux mois de répétition.

J.-Y. C. Est-ce que le théâtre en général, subventionné et privé, a globalement les moyens de prendre des risques ?

Victor Lanoux Il faut vraiment faire le distinguo entre le théâtre privé et le théâtre subventionné. Le but secret de chaque directeur ou administrateur d'un théâtre subventionné, c'est d'essayer de ne pas faire de bénéfices de façon à pouvoir demander des subventions de plus en plus importantes. C'est un but à peine inavoué, et très souvent avoué, en tout cas en coulisses. C'est la différence qui existe entre Antenne 2 et TF1. Il y en a qui sont là pour faire du fric... enfin, pas pour faire du fric mais ils savent que pour que ça marche, il faut qu'ils fassent du fric. Et puis, il y en a d'autres qui disent : « nous, de toute façon, le fric, on l'a, à partir de là... essayons de démontrer qu'on ne nous en donne jamais assez. » Moi, je ne rentre pas dans ces schémas-là. C'est une des raisons pour lesquelles je suis un farouche adversaire de ce théâtre.

J.-Y. C. Jamais vous n'irez travailler dans le théâtre subventionné ?

Victor Lanoux Non. Je n'en ai pas envie. J'y ai été, ça m'est arrivé, mais...

J.-Y. C. Même chez quelqu'un comme Maréchal...

Victor Lanoux Non, pas pour le moment en tout cas. Maréchal, encore, c'est un peu spécial... Par contre le théâtre privé, lui, il doit faire de l'argent. C'est une entreprise purement privée. C'est de l'argent privé. Il y a le fonds de soutien. Il y a des aides mais, globalement, c'est le théâtre qui doit gérer son budget. Les aides, si la pièce marche, il doit les rembourser. C'est une démarche différente, une démarche que j'aime. C'est véritablement pour cette raison que ma préférence va au privé : il n'a pour seul critère, dans ses choix, que l'argent. Et j'estime que, en matière de créativité, l'argent, c'est le mieux, c'est ce qu'il y a de plus propre. Je m'explique : un directeur de théâtre se fout que le metteur en scène soit de droite ou de gauche, que la pièce défende telle ou telle idée. Il s'en fout complètement. Lui, il voit le budget et qui va être la vedette. Il dit : « la pièce me plaît bien, c'est un peu anar, bon, pourquoi pas finalement... ». Son seul critère, ce sont ses comptes. Quand un auteur entre dans un théâtre subventionné, ce n'est plus du tout la même chose, là il y a d'autres critères, et ce sont ceux-là que je refuse. Quand j'ai écrit *Le Péril bleu*, il y avait un monsieur qui venait d'être nommé à la tête de Chaillot, qui s'appelait André-Louis Périnetti : je suis allé le voir, il m'a dit qu'il était ravi, je lui ai proposé de monter *Le Péril bleu* à Chaillot. Il m'a alors demandé de me laisser ma pièce pour la lire avant de me donner sa réponse. Je lui ai répondu : « non, je ne vous demande pas de lire ma pièce, votre avis ne m'intéresse pas, ce que je veux c'est votre théâtre. » Il me fait : « mais comment ?... Je suis le directeur du théâtre, il faut bien que je... ». « Non, monsieur, je lui ai dit, vous êtes là pour gérer un théâtre subventionné qui appartient à tout le monde et j'estime que ce n'est pas à vous de porter un jugement sur ma pièce pour dire si oui ou non, elle a droit à vos faveurs. Mon

idée, ma position intellectuelle par rapport à cette pièce est certainement meilleure que la vôtre étant donné que moi je sais de quoi je parle et pas vous. »

J.-Y. C. Vous refusiez son regard.

Victor Lanoux Oui, parce qu'avec lui, je ne peux pas avoir de dialogue parce qu'il va me dire « j'ai un théâtre subventionné, j'ai des comptes à rendre à l'Etat, etc. ». Alors qu'au moins, le directeur d'un théâtre privé, il a des vraies raisons de me dire oui ou non, sa seule vraie raison c'est l'argent.

J.-Y. C. C'est l'intuition qu'il peut avoir de la rentabilité de la pièce. André-Louis Périnetti n'a donc jamais lu le texte.

Victor Lanoux Je n'ai pas voulu qu'il le lise. Je paie des impôts, très fortement, pour qu'on donne de l'argent au théâtre subventionné, et je trouve ça très bien, et je dis : « n'importe qui a le droit de monter une pièce dans ces théâtres. ». Il n'y a aucune raison que ce soit monsieur Maréchal qui monte toutes ses pièces et qui les joue à Marseille. Il n'y a aucune raison. A moins qu'il soit prouvé que Marcel Maréchal est l'homme de théâtre idéal, qu'il ait la science infuse et qu'il n'y ait pas meilleur talent que lui.

J.-Y. C. Vous considérez donc le théâtre privé plus ouvert... mais peut-être parce que vous avez un nom qui sonne...

Victor Lanoux Il est ouvert à ce genre de théâtre. Il est ouvert aux noms qui sonnent. C'est un autre problème le nom, c'est le vedettariat. C'est autre chose, ça fait partie du théâtre. Encore que, aujourd'hui, les gens comme Maréchal ou Planchon, ils n'hésitent pas à faire supporter leur spectacle par des vedettes. Et d'ailleurs, Planchon, ça fait longtemps qu'il le fait.

J.-Y. C. La question reste donc posée. Est-ce que le théâtre peut prendre des risques ?

Victor Lanoux Le théâtre privé ne peut pas en prendre. Le théâtre subventionné, oui.

J.-Y. C. En prend-il vraiment ?

Victor Lanoux Non, parce qu'il y a une autre notion qui est celle de la compétitivité au niveau de la reconnaissance, purement et simplement. Le metteur en scène ou le directeur de théâtre subventionné, il a besoin d'être reconnu et il rentre en fait dans le même schéma, pas au niveau du fric, mais au niveau de la popularité : il a envie d'être populaire, il a envie d'avoir son nom aussi gros que les autres. Il y a là une antinomie. En plus, qu'est-ce qu'il espère ? Venir faire jouer ses spectacles à Paris ! Peut-être même dans un théâtre privé. Lequel théâtre va lui dire : « Qui avez-vous comme vedette ? Moi, je suis désolé : Maréchal, chez moi, ça fait pas un rond. Est-ce que vous avez Annie Cordy ou Jacqueline Maillan, ou Arditi, ou Lanoux éventuellement ? »

J.-Y. C. Arditi joue effectivement à la fois dans le théâtre privé et dans le théâtre public, chez Maréchal. Le théâtre subventionné a donc besoin de vedettes.

Victor Lanoux Non, le théâtre subventionné n'a théoriquement pas besoin de vedettes pour exister. C'est le metteur en scène, c'est la mégalomanie qui a besoin de vedettes. Ces gens ne peuvent pas supporter d'être dans l'ombre. C'est ça leur paradoxe. Ils pourraient très bien se passer de vedettes puisqu'on ne leur demande pas de faire de recettes. On leur demande d'innover, on leur demande d'être des créateurs, on leur demande de créer du théâtre d'avant-garde, on leur demande de faire chier le monde avec des auteurs inconnus. Oui, on leur demande. Et c'est comme ça qu'on fait avancer le théâtre, et je suis d'accord. Là où je ne suis pas d'accord, c'est que brusquement, ils se veulent les égaux de ceux qui font marcher la machine à fric. Parce que tout ça, c'est le fric.

J.-Y. C. Ça me semble la clé de voûte de tout.

Victor Lanoux De tout.

J.-Y. C. Est-ce que le vedettariat, indispensable au théâtre privé, ne l'empêche pas d'aller là où il aurait peut-être envie d'aller ?

Victor Lanoux Je suis désolé, mais moi, j'estime que mes pièces, ce ne sont pas des pièces de boulevard, ce sont des pièces qui ont une autre valeur, et le public vient... Il y a là un phénomène dont les directeurs de théâtre devraient davantage tenir compte. Ils devraient se dire : « attention, on n'est pas obligés automatiquement de monter des caleçonnades pour amener le public. On peut monter des choses plus intelligentes, plus recherchées, plus fouillées, mieux travaillées. On peut se dégager, si on le souhaite, du théâtre de

- Camoletti. » Cela dit, il y a un autre paramètre que vous ne pouvez pas ignorer parce que ce serait l'insulter : le public aime le théâtre de Camoletti. Et on ne peut pas injurier le public. On ne peut pas dire : « tous ceux qui vont voir le théâtre de Camoletti sont des cons. » De quel droit on dirait ça ?
- J.-Y. C. Mais, le souci de la qualité, ça existe.
- Victor Lanoux La qualité... laquelle ?
- J.-Y. C. Le seul critère, c'est peut-être déjà l'honnêteté, la sincérité.
- Victor Lanoux Oui, je pense. Je vais vous donner un exemple qui concerne le cinéma. J'ai fait des films plus ou moins amusants, certains très très drôles. Je me souviens - c'est un exemple que je cite toujours - : Gérard Oury, qui est peut-être le réalisateur ayant le plus beau palmarès sur le plan du box-office, me demande de tourner *La Carapate* avec Pierre Richard. Je lis le scénario... bon... film d'Oury, quoi, c'était pas ma cup of tea... au départ... J'avais envie de faire d'autres choses, j'avais d'autres ambitions... Mais, finalement, c'était avec Pierre... Je trouvais ça marrant. On tournait, et puis un matin, il vient nous voir, comme ça lui arrivait fréquemment, et je me souviens très bien, ce matin-là, il nous dit : « oh ! cette nuit je riais tout seul dans mon lit. J'ai pensé à un gag... » et il nous raconte son gag... qui ne me fait absolument pas rire. J'en parle avec Pierre qui trouvait ça pas trop mal, bon... Je me laisse convaincre, je fais le gag, qui effectivement était très drôle... Et au fond, je me suis toujours fait cette réflexion : qu'est-ce qui avait motivé Oury ? Rien d'autre que sa grande honnêteté. Il a pensé à quelque chose qui l'a fait hurler de rire. Et qu'est-ce qui fait le succès d'Oury ? C'est que, finalement, voilà un homme parfaitement honnête, qui se marre, et qui, naturellement se met au diapason du public. Sans le rechercher. Il est comme eux, il se marre aux mêmes choses. Il ne se force pas. Jamais je ne l'ai entendu dire : « Tiens, on va faire ça, ça va les faire rire, ils adorent ça ces cons... » Il fait parce qu'il aime. Et si les films d'Oury ont marché, c'est parce qu'il aimait ce genre de comique et parce qu'il a rencontré une majorité de public qui recherche ce comique-là. Il y a eu là une vraie osmose. L'honnêteté est là. En aucun cas on ne peut écrire, jouer, peindre en disant : « ça le public va aimer, ça le public ne va pas aimer. » On est ce qu'on est et puis, il y a rencontre ou il n'y a pas rencontre.
- J.-Y. C. Mais il y a bien, dans le théâtre, des gens qui présentent des choses auxquelles ils ne croient pas vraiment, tout en sachant que ça va marcher auprès du public.
- Victor Lanoux Chez des acteurs, oui, ça peut exister. Il y en a beaucoup qui s'en foutent un peu. Ils disent « c'est combien ? » et puis ils signent. Si on veut être un petit cynique, vous savez, il y a tellement de choses que l'on croyait exceptionnelles et qui finalement, se sont fait descendre par la presse et qui n'ont pas trouvé de public... et, inversement, on a fait des choses que l'on croyait nulles et qui se sont avérées pas mal, quelquefois, on laisse son jugement de côté et on ne pense qu'au chèque... Ça peut arriver.
- J.-Y. C. Mais croyez-vous que le succès est toujours synonyme de qualité ? Est-ce qu'il faut toujours regarder la fréquentation d'un spectacle pour juger de sa qualité ?
- Victor Lanoux Non, ça revient encore une fois à l'idée d'Oury. C'est avant tout la rencontre : vous correspondez ou non dans vos choix à ce qu'attend le public. Si vous cherchez à plaire, vous allez faire un peu n'importe quoi, vous allez sans arrêt vous chercher. Moi, j'ai fait une cinquantaine de films, ce dont je suis sûr, c'est que je n'ai jamais fait un film qui ne me plaisait pas. C'est clair.
- J.-Y. C. Vous n'avez jamais rien fait par obligation.
- Victor Lanoux Ah non ! Jamais. Jamais, jamais, jamais. J'ai eu des problèmes comme tout le monde, des problèmes de fric, des problèmes d'impôts, le percepteur au cul... Non, je préfère vendre ma baraque plutôt que de faire quelque chose qui me déplairait. J'ai toujours eu cette attitude. Ce n'est pas héroïque. C'est simplement d'être en accord avec soi-même.
- J.-Y. C. On rencontre pourtant parfois en tournée des gens qui jouent mais qui, à ce moment-là, préféreraient faire autre chose.
- Victor Lanoux Il y a parfois la nécessité de vivre. A un moment, votre carrière peut aller plus ou moins bien. Les gens à qui ça arrive, moi, je ne leur jette pas la pierre. J'estime, moi, être un favorisé dans ce métier. Quand je ne joue pas ou quand je ne tourne pas, j'écris pour le théâtre, pour la télé... je suis à l'abri de tout ça. Mais je connais quelquefois des amis qui sont dans des difficultés et qui se voient obligés de faire des choses qu'ils

- n'ont pas très envie de faire. Mais, il faut y aller, il faut faire rentrer de l'argent : ils ont des responsabilités, des enfants, une voiture à payer, une femme malade, je sais pas, moi...
- J.-Y. C. C'est difficile à concilier avec une démarche artistique.
- Victor Lanoux Oui, c'est vrai, c'est inconciliable. Mais on ne peut pas leur en vouloir.
- J.-Y. C. Est-ce qu'il existe des auteurs dont vous vous sentez proche dans la démarche ? Des auteurs joués dans le privé qui ont écrit autre chose que du boulevard...
- Victor Lanoux Il y a des auteurs dont je me sens proche quoique n'écrivant pas comme eux, mais qui sont des auteurs de ma génération ou un peu plus vieux... de ceux qu'on appelait et que l'on peut continuer à appeler - parce qu'il n'y a pas tellement de relève - les nouveaux auteurs... ceux d'il y a quinze-vingt ans : Dubillard, Forlani, Billetdoux.
- J.-Y. C. C'est loin déjà... Dans les dix dernières années, il n'y a personne...
- Victor Lanoux Il n'y en a pas eu de nouveaux.
- J.-Y. C. Il n'y en a pas selon vous parce que c'est le système qui engendre cette situation, parce qu'il n'y a pas de place pour eux ou...
- Victor Lanoux Non. Je peux vous assurer que moi, je lis des pièces, on m'en envoie et bien, non.. Il n'y a rien d'intéressant. Je peux vous dire qu'il n'y a pas un jeune auteur qui me fasse dire : « oh ! c'est génial ! »
- J.-Y. C. C'est la société, l'époque qui n'inspire pas ?
- Victor Lanoux Les gens qui ont des talents d'auteur, ils ne se dirigent pas automatiquement vers le théâtre. C'est ardu le théâtre... Il faut monter sa pièce, il faut aller voir des directeurs... Alors que les chaînes de télé demandent sans arrêt des auteurs, des dialoguistes. Ils se branchent sur une série qui va durer trois ans, ils ont un salaire pendant ce temps-là, plus les rediffusions... Ces gens-là, du coup, n'écrivent pas pour le théâtre. Ils ne vont pas prendre le risque d'écrire une pièce que peut-être personne ne va monter. Ils ne vont pas prendre le risque d'aller chercher une vedette, de trouver un directeur de théâtre.
- J.-Y. C. Il suffirait que les directeurs de théâtre commandent des pièces aux auteurs.
- Victor Lanoux Ça, ça arrive quelquefois... mais je n'y crois pas trop. Caillaud qui dirige les Mathurins, s'est fait le chantre de cette démarche. Je ne suis pas certain qu'il la mette toujours à exécution...
- J.-Y. C. Est-ce que cette désaffection pourrait être due au fait que ça rapporte moins d'être auteur dramatique qu'auteur de scénario ou de dialogues pour la télé ?
- Victor Lanoux Ce n'est pas vrai. Ça ne rapporte rien si on n'arrive pas à monter sa pièce, et alors, on a travaillé pour rien. Mais quand ça marche très fort, on peut gagner beaucoup d'argent.
- J.-Y. C. Surtout quand on est traduit dans 17 langues, comme ça a été votre cas pour *Le Tourniquet*...
- Victor Lanoux *Le Tourniquet* m'a rapporté beaucoup d'argent, mais *La Ritournelle* m'en a rapporté encore plus. Beaucoup plus qu'un film ou que n'importe quoi d'autre. Mais ça n'arrive pas tout le temps.
- J.-Y. C. Comment jugez-vous la façon dont la critique tient son rôle ?
- Victor Lanoux Aujourd'hui la critique, qu'est-ce que c'est ? C'est quelques écrivains incultes, issus soit des cours d'art dramatique - donc acteurs ratés - soit du journalisme... qui passent leur temps dans des émissions télévisées ou radiophoniques à faire assaut d'esprit et d'humour pour se donner en spectacle. C'est ça la critique aujourd'hui. C'est l'émission de Christine Bravo où on les voit tous venir pérorer, se mettre en valeur, ou on les entend au "Masque et la plume" faire leur grand numéro... parce qu'ils sont là pour faire leur grand numéro, pour faire rire le public. Et malheureusement, on sait bien qu'on ne fait pas rire en disant du bien mais en disant du mal... Donc, ils sont négatifs. C'est clair. Comme je ne pense pas qu'ils apportent grand chose aux spectateurs potentiels de théâtre, je vois ces gens comme une sorte de verrue de notre société créative théâtre-cinématographique.
- J.-Y. C. Mais considérez-vous qu'ils auraient un rôle à jouer ?

- Victor Lanoux J'ai toujours considéré que les critiques devaient surtout jouer leur rôle non pas au moment où on sort la pièce mais avant. Et ça, on ne peut pas demander aux gens de travailler dans l'ombre et de débattre. On ne peut pas avoir des gens comme en avaient les peintres ou les sculpteurs, des gens qui se réunissaient, qui tenaient salon, qui parlaient de leur projet, de leur produit, chacun apportant sa note créative, critique... qui confortaient l'artiste dans son idée ou bien lui donnaient à réfléchir... Ça, c'est constructif, ça, c'est positif ! Mais comment voulez-vous que des gens qui viennent s'asseoir tous les soirs dans un fauteuil de théâtre, qui s'emmerdent, soient positifs ?!... Ils arrivent au théâtre, ils ne sont même pas spectateurs, ils sont critiques, ils viennent faire leur boulot, ils vont au boulot, ils ont presque leur gamelle dans leur sac... Comment voulez-vous que ces gens soient objectifs ?
- J.-Y. C. Vous les rencontrez parfois ? Ils viennent vous voir ?
- Victor Lanoux Oh non ! Non, non. Jamais. S'il y a vraiment quelqu'un qu'ils ne viendraient pas voir, c'est moi. Ils iront peut-être en voir d'autres, mais pas moi.
- J.-Y. C. Mais vous donnez tout de même des interviews.
- Victor Lanoux Des interviews, j'en donne. Je suis obligé de vendre mes produits et de faire parler de moi.
- J.-Y. C. Mais lisez-vous ce qu'écrivent les critiques ?
- Victor Lanoux Non. Je ne les lis plus depuis très longtemps.
- J.-Y. C. Pourtant, elle ne vous a jamais éreinté, la critique...
- Victor Lanoux Ah, non. En plus, moi, je n'ai même pas à me plaindre... Je n'ai jamais été malmené, sauf, là, pour la dernière pièce que je suis en train de jouer, avec Vadim : je n'ai rien lu mais on m'en a parlé... Mais ça, c'est parce qu'il y a eu un rejet lié au phénomène extra-théâtral qui était le couple Vadim-Barrault, leur mariage... Ils ont fait tellement de foin que ça a mis la presse mal à l'aise... Il y a eu une levée de boucliers...
- J.-Y. C. Vous croyez qu'il y a des choses comme celle-là qui rentre en ligne de compte.
- Victor Lanoux Oh là, là... Oui, ça, par exemple... Voilà. Mais même si la critique a été formidable avec moi, je dis non. Je considère que c'est de l'anti-culture : à partir du moment où l'on dit aux gens « allez voir ça », c'est la moitié de leur culture qui fout le camp. Pour moi, la culture, elle est faite avant tout de curiosité. On se cultive d'abord parce qu'on lance le regard et en découvrant.
- J.-Y. C. Cela dit, vous ne seriez pas ce que vous êtes aujourd'hui s'il n'y avait pas eu des critiques pour vous faire connaître...
- Victor Lanoux Je ne serais pas ce que je suis aujourd'hui s'il n'y avait pas eu des gens comme Gautier quand j'ai écrit *Le Tourniquet*, c'est clair. C'est pour ça que je vous dis qu'il a existé une certaine critique qui a disparu aujourd'hui. Gautier, lui, on ne le voyait pas, on ne l'entendait pas. C'était un homme totalement intègre. Il rentrait chez lui et faisait sa critique le soir-même. Elle sortait à deux heures du matin. Et on attendait la sortie du *Figaro* pour avoir le Gautier, le soir de la générale. Il ne faisait que ça.
- J.-Y. C. Pensez-vous que la disparition de ce type de critiques est en partie responsable de la pénurie d'auteurs nouveaux ?
- Victor Lanoux Oui, c'est sans doute vrai. Leur curiosité était indispensable. Dans son discours de réception de Gautier à l'Académie-Française, Achard lui a dit cela, qu'il était l'homme, en France, qui avait su faire découvrir de jeunes auteurs. Il a cité des noms, dont le mien... C'était pour ça qu'il était reçu à l'Académie-Française. On ne peut dire ça de personne aujourd'hui. Parce que personne n'a suffisamment de pouvoir. Ni même envie d'en avoir. En tout cas, personne n'a suffisamment de crédibilité. Gautier, on pouvait le haïr, mais on savait qu'il était honnête, qu'il n'y avait rien derrière, qu'il n'y avait pas le parisianisme. Il n'y avait pas la volonté de faire rire avec des mots faciles. Il pouvait aussi bien écrire une chose géniale sur un auteur et puis dire, la fois d'après : « curieux, je ne le retrouve pas. A mon avis, il s'est complètement trompé. » Et ensuite il argumentait. Il pouvait expliquer qu'il n'avait peut-être pas été très réceptif, il avait la modestie de relativiser éventuellement son jugement. C'était quelqu'un de positif. Il n'y avait pas que lui, il y en avait d'autres. Il y avait Poirot-Delpech qui était intéressant, Kanters dans l'Express... et d'autres...
- J.-Y. C. Est-ce que la démocratisation du théâtre vous préoccupe ?

- Victor Lanoux C'est quoi ?
- J.-Y. C. Le fait de chercher à rendre le théâtre plus accessible à tous, à toute la population.
- Victor Lanoux La popularisation, alors...
- J.-Y. C. Si vous voulez.
- Victor Lanoux La démocratisation, ça ne veut rien dire. La popularisation, c'est lié à deux choses : un, aux auteurs et à la manière de présenter les choses - on n'attrape pas les mouches avec du vinaigre... -, et deux, aux prix des places.
- J.-Y. C. Et trois, aux lieux, non ?...
- Victor Lanoux Pas sûr. Je peux vous assurer qu'avec *La Ritournelle*, les gens venaient dans un théâtre de boulevard, le Théâtre Antoine, dans lequel ils n'étaient jamais venus. C'était bourré tout le temps : c'était Sim qui les amenait parce que Sim est très populaire. Il s'est produit une popularisation autour de cette pièce et je peux vous assurer qu'on aurait pu aller jouer n'importe où. On a joué 200 fois cette pièce en tournée, c'est beaucoup... Dans tous les lieux possibles, c'était toujours plein... La seule chose, c'est le prix... Encore que même parfois, les places étaient chères. Ça veut bien dire que quand les gens veulent venir au théâtre, parce qu'ils sont intéressés par le produit qu'on leur propose, qu'on leur a bien vendu, honnêtement vendu, ils paient. Ils paient comme quand ils paient 250 balles une place pour aller au foot.
- J.-Y. C. Mais leur budget n'est pas extensible.
- Victor Lanoux Bien sûr. Donc, si on souhaite une vraie popularisation du théâtre, il faut pratiquer un théâtre populaire, qui ne soit pas ennuyeux, un théâtre de plaisir - le plaisir n'est pas forcément que dans le rire, il peut être dans la mélancolie, dans le charme, dans l'amour, dans la tristesse... on a envie de pleurer aussi... - et faire des prix de places abordables. Encore que pour moi, c'est secondaire. J'ai constaté souvent, avec *Planchon* par exemple, que quand on présentait notre spectacle gratuitement - ou pratiquement -, parce qu'on le rôdait avant la tournée et qu'on avait besoin de spectateurs, les gens ne venaient pas... Les gens aiment bien payer pour voir. Tout ce qui n'est pas payant n'est pas sérieux.
- J.-Y. C. En évoquant l'écriture, nous n'avons pas parlé du coût des spectacles que vous imaginez... Vous y pensez quand vous écrivez ? Au décor simplement, par exemple...
- Victor Lanoux Oui. Oui, oui. Je sais qu'il y a des choses, ce n'est pas la peine que je les écrive, je sais que je ne les aurai pas.
- J.-Y. C. Vous n'écrirez pas non plus une pièce pour un chœur de trente personnes.
- Victor Lanoux Non, dans le genre de théâtre où je sais que ça va être monté, je ne les aurai pas... Ce n'est donc pas la peine.

■ entretien 6 ■

Annie Girardot, actriceentretien privé, Paris III^e, 28 mai 1991

- J.-Y. C. Vous semblez vivre entourée de souvenirs : avez-vous le sentiment que votre travail d'actrice aujourd'hui, vos choix, votre éthique, sont étroitement liés à ce passé ?
- Annie Girardot Ça dépend de quels souvenirs, de quels moments du passé...
- J.-Y. C. Cocteau, par exemple, c'est une rencontre qui est toujours en vous. Pensez-vous que vous exercez différemment votre art du fait de cette rencontre ?
- Annie Girardot C'est évident. A partir du moment où on connaît quelqu'un... Cocteau, je l'ai connu à la Comédie-Française, et puis je l'ai vu des années après... C'est quand même quelqu'un d'extraordinaire. Qui vous bouleversait. Il est évident que je devais le rencontrer, comme j'ai rencontré Gabin, comme j'ai rencontré Luchino, ou Piaf, ou beaucoup de gens comme ça... Il y a des gens qui m'ont nourrie, oui, ça c'est sûr. En travaillant ou pas avec eux, d'ailleurs. Connaître la Callas par exemple : je me souviens l'avoir souvent rencontrée dans l'avion. Voilà des gens que j'aimais beaucoup, que je m'attribue.
- J.-Y. C. Ces influences vous ont-elles construite au point que, lorsque vous arrivez en répétition, sur un plateau, comme ça a été le cas récemment avec Lavelli, vous vous sentez forte de tout ce passé, plus vraiment blanche ?...
- Annie Girardot Je ne peux plus être toute blanche, maintenant... Je suis bien bien salie. Je suis bien imprégnée de tas de choses. Ce qui fait que je comprends peut-être mieux maintenant ce que, par exemple, Lavelli veut de moi. Ça m'est plus facile. Mais je ne peux pas renier ce que j'ai connu, J'ai revu l'autre jour *Rocco*, j'étais médusée... je dois l'avoir en cassette mais jamais il me viendrait à l'idée de le regarder... Mais là, j'étais bien forcée, c'était au programme et je suis restée, et je ne savais pas que ce film avait une telle profondeur. Je m'en souvenais mais... Là, je suis retournée là-bas... parce que tu sens de nouveau les odeurs, tu sais ce que tu faisais à tel moment, ce qui s'est passé quand tu tournais, tout ça te revient. Et je pense que j'ai eu une chance vraiment extraordinaire dont je me rends compte maintenant. Pour moi, c'était des moments de vie extraordinaires et le film, lui aussi, est toujours aussi extraordinaire après trente ans.
- J.-Y. C. Avez-vous une conception, ou tout au moins une idée du théâtre que vous aimez ?

- Annie Girardot Non.
- J.-Y. C. Mais seriez-vous capable d'aller dans des directions opposées ?
- Annie Girardot J'ai toujours fait ça.
- J.-Y. C. Avez-vous toujours envie de le faire ?
- Annie Girardot Oui. Mais, maintenant moins au théâtre. Ça n'a rien à voir avec le théâtre lui-même... C'est plutôt que maintenant, on ne rigole plus... On ne rigole plus, c'est plus la même chose...
- J.-Y. C. C'est-à-dire ?
- Annie Girardot Avant, je sais pas... je me souviens de *L'Idiot* d'Achard, on allait au Châtelet, à deux heures du matin, chercher le journal, parce qu'on attendait l'article de Gautier... On lisait les critiques, on avait peur, on voulait savoir s'il y avait du monde dans la salle. Moi, je joue au Théâtre National de La Colline, par exemple : c'est un théâtre subventionné, bon, alors, c'est bien dans un sens parce que, même si tu ne gagnes pas grand chose, au moins t'es paré, t'as pas à t'occuper de savoir s'il y aura du monde parce que de toute façon, c'est bourré, mais d'un autre, t'es un petit peu un numéro là-dedans... Je trouve ce truc très très bien mais, moi, faire ça toute ma vie... je meurs... Je n'ai plus d'identité. Et puis, avant, un spectacle qui marchait, on aurait gardé ça longtemps... mais là, hop, on est viré parce qu'il y a autre chose après, de nouvelles pièces à créer. Je trouve ça très très bien aussi, mais, je veux dire, le côté troupe comme ça, ça fait un peu fonctionnaire, quoi... ça me rappelle la Comédie-Française.
- J.-Y. C. La Comédie-Française dont vous avez claqué la porte...
- Annie Girardot Non, j'ai pas claqué la porte du tout.
- J.-Y. C. Vous disiez à l'époque dans des interviews que vous ne pouviez pas marcher en troupe...
- Annie Girardot Oui, mais à part ça, je suis partie plus vite que je le pensais parce qu'ils voulaient, après *La Machine à écrire*, que je devienne sociétaire. Il fallait signer tout de suite. Ça voulait dire à l'époque un engagement de plus de vingt ans et tu n'avais pas le droit de faire de cinéma. Alors que moi, je débute juste au cinéma... Je leur ai dit : « gardez-moi pensionnaire pendant deux ou trois ans... » Ils n'ont pas voulu et j'avoue que ça m'a fait mal de partir, je serais bien restée. Je suis partie mais ça m'a bien emmerdée à ce moment-là parce que... c'était une maison... une maison sûre... Après, j'ai pris mon essor mais, ça aurait pu ne pas marcher...
- J.-Y. C. Ça a été difficile en sortant de la Comédie-Française ?
- Annie Girardot Non, pas très. Tout de suite après, j'ai connu Visconti et j'ai fait *Deux sur la balançoire*. Et puis ensuite, je suis repartie, j'ai fait *L'Idiot*, et puis le cinéma...
- J.-Y. C. Feriez-vous du boulevard aujourd'hui ?
- Annie Girardot J'ai pas arrêté d'en faire.
- J.-Y. C. Mais aujourd'hui ? On ne vous voit plus beaucoup sur les planches... Je me souviens que vous aviez joué, il y a quelques années, *Le Roi se meurt*...
- Annie Girardot Faire du théâtre, oui, mais où ?... *Le Roi se meurt*, on l'a à peine joué à Paris, aux Bouffes du Nord : il n'y avait personne, pas d'affiche, pas de publicité... C'est resté comme ça. Par contre, on a fait une tournée que j'ai acceptée pour diverses raisons, entre autres pour ma fille et puis parce que Daniel Ivernel venait de perdre sa femme. Et je dois dire que j'ai été émerveillée de l'accueil qu'on a pu avoir : des salles pleines... Voilà, c'est ça, quand c'est bien organisé, c'est agréable de faire du théâtre. Mais aujourd'hui, à Paris, faire du théâtre dans des théâtres privés... Ils ne s'en sortent pas... C'est difficile... En plus, il y a tellement de choses à voir dans Paris...
- J.-Y. C. Vous croyez qu'ils ne s'en sortent pas ?... Il y a des gens qui s'en sortent très bien.
- Annie Girardot Lesquels ? Moi je sais que Brialy, il a un mal fou. Il a pas un rond.
- J.-Y. C. Je pense au Palais-Royal, aux Variétés, des théâtres comme ça...
- Annie Girardot Au Palais-Royal, crois-moi... Je vais justement peut-être faire un truc avec une des productrices de ce théâtre, et bien, je te jure que pour monter ça... Qu'est-ce qu'ils

sont chinois... Ils ne te donnent rien. C'est une horreur, maintenant, le théâtre privé. C'est bien triste. C'est pareil pour les films : tu n'as plus cette joie que tu avais...

J.-Y. C. C'est devenu un métier triste ?

Annie Girardot C'est-à-dire qu'entre nous, ça va. Avec Mordillat, par exemple là, il y a une famille... Bon, le film va sortir pour la fête du cinéma, on joue le jeu... On va en province, et les gens sont contents que l'on vienne assister aux projections avec le public : c'est la fête, c'est merveilleux. Mais c'est l'exception. Autrement, il y a une espèce de tiédeur ou de... On te dit : « Il faudrait faire ci parce que ça, après telle émission de télé, tout ça. » Moi, je dis que c'est pas notre problème, ça n'a jamais été notre problème, on nous a toujours foutus là et... faut pas ! C'est un élément de destruction...

J.-Y. C. La vente...

Annie Girardot Oui, la vente, carrément... Plus d'attachées de presse, plus de photographes, les producteurs ne font plus de premières. On ne nous envoyait plus en province... Alors qu'avec le Mordillat, on y va... Tout ça vient du fait qu'un jour, dans France-Soir, on s'est mis à donner les entrées. A partir de ce jour-là, ça a été foutu : c'est devenu une espèce de compétition. A partir du moment où tu ne fais plus assez d'entrées, on te vire... Alors qu'il y a des films qui ont besoin de temps pour trouver leur public. Moi, je me souviens, *Z* par exemple, au début, il n'y avait personne dans les salles, et puis après, ça a fait un triomphe. Le public aime bien prendre le temps de découvrir. Peut-être aussi qu'à l'époque, les gens étaient moins accaparés... Avec les tracas, tout ça, la vie, c'est pas tellement commode... Et le théâtre devient très très cher... Il faut penser à ça... Et le théâtre privé n'a pas d'autre possibilité... Il n'y a que le théâtre subventionné qui peut faire des places abordables et alors là, c'est bourré... Bien sûr... mais tu ne peux pas faire ça dans un théâtre privé.

J.-Y. C. C'est avant tout un problème d'argent, alors...

Annie Girardot Complètement. Complètement.

J.-Y. C. L'argent interdit à la popularité de prendre toute sa mesure...

Annie Girardot La popularité, tu l'as. Moi, quand j'ai fait *Madame Marguerite*, il y a un bout de temps, c'était bourré... Et j'ai fait une tournée qui a merveilleusement marché. Mais maintenant, le problème, c'est que tu ne peux pas durer. Il y a de telles charges. Rien que pour louer le théâtre... Par jour, c'est phénoménal... Alors, si tu as des décors, six acteurs... Tu ne peux rien faire. Tu peux le faire si tu es dans un théâtre subventionné. Tu peux faire des décors magnifiques : il paraît que Chéreau avait 1,2 milliard pour faire un décor...

J.-Y. C. Est-ce qu'on vous envoie des manuscrits ?

Annie Girardot Oui, plein.

J.-Y. C. Vous avez le temps de les lire ? Vous êtes curieuse ?

Annie Girardot Oui, il y en a une, là, qu'on devrait faire avec Alfredo Arias. On devrait faire une tournée mais lui est en Argentine, alors... Bon... Calmons-nous... Mais c'est une très jolie pièce. J'aimerais bien retrouver des bonnes pièces de boulevard. Quand j'ai joué *Première jeunesse*, c'était une pièce dite de boulevard, *L'Idiot* aussi... Le boulevard, ça veut rien dire, c'est péjoratif mais c'est idiot. Ce serait bien qu'il y ait encore du bon théâtre de boulevard où les gens viennent comme ça... C'était bien...

J.-Y. C. Je crois que ça existe encore... Les gens vont toujours voir les mises en scène de Pierre Mondy, par exemple...

Annie Girardot Oui, moi aussi. Mais ce n'est plus vraiment comme avant.

J.-Y. C. Mais vous, avec vos quarante ans de théâtre, vous semblez dire que vous ne pourriez pas monter un projet, trouver un théâtre pour monter une pièce qui vous plaît.

Annie Girardot Non, tu peux pas.

J.-Y. C. Ça doit être difficile pour quelqu'un comme vous de ne pas pouvoir amorcer des projets.

Annie Girardot Non, tu participes à des choses comme ça... qu'on te propose... Point. Je ne veux pas m'investir pour chercher un théâtre, tout ça... Je sais pas faire ça... C'est pas mon

boulot. Mon boulot c'est d'être une actrice, et de trouver un truc qui m'intéresse et qui m'amuse. Mais le reste...

J.-Y. C. Et comment vous choisissez vos projets ?

Annie Girardot Je sais pas. *Madame Marguerite*, je me suis décidée en dix minutes. J'ai lu, j'ai dit : « OK, je le fais. » Parce que l'idée me bottait... C'est comme pour le truc avec Arias, j'ai téléphoné tout de suite : les pauvres, ils étaient désemparés... mais on ne fait plus les choses comme ça.

J.-Y. C. Il n'y a plus de place pour les coups de cœur ?

Annie Girardot Non. Tu peux pas... parce que c'est gens-là, sûrement, ont beaucoup de problèmes. C'est évident. Brialy, je te jure, avec son théâtre... Il arrive, comme ça, avec une pièce à... bon.. Mais... Il n'a aucune subvention. Ça veut dire que quand il y a une pièce qui ne marche plus, il faut en retrouver une autre... C'est pas évident.

J.-Y. C. Et s'il y avait plus de subventions, plus d'argent distribué, vous pensez que ça irait mieux ?...

Annie Girardot De toute façon, il n'y en aura jamais assez. Il y aura toujours ceux qui en auront beaucoup et ceux qui n'en auront pas...

J.-Y. C. Mais "beaucoup", est-ce que c'est "trop" ?...

Annie Girardot Oui, parfois... Dépenser 1,2 milliard pour un décor... Moi, quand même, j'aurais un peu honte... La création provient aussi du fait qu'on manque, qu'il faut imaginer... Beineix, par exemple : *Divya*, personne n'en voulait... Et puis, après, pour le deuxième film, on lui a donné tous les moyens et il est devenu capricieux... Ça a coûté la peau du cul et ça n'a pas marché. A partir d'un certain moment, donner du fric comme ça, c'est un peu inconséquent et irresponsable.

J.-Y. C. En même temps, il ne faut tomber dans le travers du misérabilisme...

Annie Girardot Je ne suis pas misérabiliste. Simplement, c'est pas parce que tu as des tonnes de fric que tu vas faire un film génial... Et puis, quand les producteurs te font miroiter plein de trucs, tu perds le fil, c'est évident... Tu ne sais plus très bien où tu en es. Les artistes sont très sensibles.

J.-Y. C. Les producteurs, en général, ont-ils le tact de ménager la sensibilité des artistes ?

Annie Girardot Il y avait des producteurs comme Mnouchkine, Dantzing, Silberman... C'était formidable. Au théâtre, il y avait Lars Schmidt. J'ai beaucoup travaillé avec lui. Il y avait des gens comme ça, à qui on avait envie de faire plaisir : ils soignaient leur théâtre, tout ça... C'était à chaque fois un rendez-vous d'amour. Maintenant... Pour *Heldenplatz*, d'aller répéter à La Plaine-Saint-Denis, faut avoir le cœur bien accroché, je veux dire... Passer dix heures là-bas... Tu peux même pas sortir parce qu'il n'y a rien, bouffer là... En plus c'était une pièce dure... A un moment, moi j'en pouvais plus ! Avec la guerre, tout ça... C'est des choses qui me troublent, moi, tu comprends... Je peux pas comme ça... Tu vis mal... Alors je préfère rester chez moi, je suis beaucoup mieux. Non... On répète là pendant deux mois et demi dans des locaux EDF : c'est anti-bandant, qu'est-ce que tu veux que je te dise... J'ai jamais pu prendre mon pied. On était là : on avait trop chaud ou on avait trop froid et on pouvait pas bouffer. A un moment t'es fatigué, t'es fatigué...

J.-Y. C. En même temps, vous disiez que dans de telles conditions, avec peu de moyens...

Annie Girardot Oui mais eux, ils en ont ! T'inquiètes pas... C'est pas un problème. Quand tu te vois dans ce truc et puis que tu vois ces décors immenses, merveilleux, tu te dis « mon dieu !... » Tout le monde était là... Des assistants, il y en avait partout... Mais, moi, à La Plaine-Saint-Denis, j'aurais même pas pu répéter *Madame Marguerite*, tiens !... Parce que, bon... Ça allait bien parce que c'était un truc d'une discipline... une espèce de dix mille mètres... Mais, on n'était plus nous, on était au service d'une chose... Bon, on l'a fait... Mais, moi, quand je partais faire *Madame Marguerite*, je me préparais dès deux heures de l'après-midi... Je partais même de bonne heure dans ma voiture pour qu'on me foute la paix, je m'inventais des feux rouges, je mettais ma musique... parce que j'allais à la cérémonie. Tandis que là, je vais pas à la cérémonie !... De toute façon, tu t'en fous : le rideau s'ouvre, c'est plein... C'est tout. Alors, t'es bien, t'es là mais t'es anonyme. C'est ça ce que je veux dire. C'est ce que je ressens. Ou alors peut-être qu'avec une autre pièce, ce serait différent, je sais pas...

- J.-Y. C. C'est peut-être l'univers de Bernhard qui pesait sur vous.
- Annie Girardot Oui. En plus, je l'aimais bien cette pièce... J'y ai vraiment cru... Je l'ai faite, mais dès que ça a été fini, j'ai fait « Ouf ! »
- J.-Y. C. Même Lavelli n'a pas su créer une humanité autour de tout ça ?...
- Annie Girardot Si... Lui, il est très gentil, c'est un type formidable ! D'ailleurs, c'est là que j'ai appris à le connaître parce que, quand on avait fait *Madame Marguerite*, je l'avais peu connu, finalement... On avait répété si vite... Et je ne l'avais pas revu depuis. Et là, j'ai pu l'apprécier. Et puis, lui au moins, il est heureux : il fait ce qu'il veut parce qu'il a le théâtre, il fait ses mises en scène ou il accueille des gens, il s'en occupe. Lui, il a la fièvre. Mais c'est normal. Lui, ses assistants, ils ont la fièvre ! Mais les comédiens, là-dedans, ils ne peuvent pas avoir la fièvre... Ils l'ont momentanément et puis après, tu retombes dans... dans rien, quoi... Alors, tu vois les autres, bon... pareil. Lui, il a toujours sa fièvre, bien sûr... il carbure... Et c'est formidable d'ailleurs, et il le fait très bien, en plus. Je trouve qu'il a réussi son truc. C'est formidable, mais, toi, tu ne te dis pas : « je vais jouer Thomas Bernard, je vais pouvoir... » Non, t'as pas de possibilité. C'est clos, tu fais bien ton truc, enfin, t'essaies... Et puis c'est tout, mais je veux dire... Moi, le théâtre, c'est des gens qui se lèvent : tout à coup, il y a un élan, ou un silence, et puis après tu as des rires... et tu sens les gens qui suivent, qui modulent... Ça c'est un plaisir. Même si c'est difficile d'y aller tous les soirs, c'est pas marrant, mais quand t'es en scène, au moins, tu y es... Même *Le Roi se meurt*, c'était mal foutu, c'était mal monté, c'était à chier, une horreur... mais, ça fait rien, quand même, à un moment, tu t'échappes et tu peux t'envoler. Sinon, si c'est pour pas s'envoler...
- J.-Y. C. C'était mal monté... c'est-à-dire ? Pourquoi avoir travaillé avec René Dupuy ?
- Annie Girardot Je connais Dupuy depuis de nombreuses années. Il a été gentil, ça a été une belle histoire. Il se trouve que ça s'est mal passé, c'est tout. C'est Brialy, justement, qui faisait la production, et comme il avait pas un radis, des gens sont partis, on n'avait pas de contrat, rien du tout, c'était juste pour jouer un peu en province... Après, on a réussi à jouer un peu à Paris, mais personne n'est jamais venu. Il m'a fait faire une émission "Avis de recherche", uniquement parce qu'au moins là on pouvait dire que je jouais au théâtre. Il n'y avait pas une affiche !
- J.-Y. C. Ce doit être extrêmement décevant de travailler avec René Dupuy et de se rendre compte que tout se casse la figure...
- Annie Girardot Il faut dire aussi qu'il y avait Daniel Ivernel qui n'était pas commode. Ça a beaucoup compliqué le travail. Au début, Dupuy était très gentil mais bon... En plus, au départ, il avait commandé des décors hallucinants... Et on n'a jamais répété sur un plateau ! Même le jour où on a joué à Bruxelles, on pensait qu'on allait pouvoir répéter sur le plateau, et ben non ! On n'a même pas pu parce que l'abruti des décors a mis trois jours pour les installer... Et en plus, il nous a fait une espèce de cage complètement fermée et on n'était pas prêts... les lumières étaient pas faites... Enfin, c'est navrant, quoi... Navrant.
- J.-Y. C. C'est curieux de vous entendre dire ça parce que moi qui ai vu le spectacle aux Bouffes du Nord, je n'ai pas ressenti tout ça...
- Annie Girardot Parce que ce sont les acteurs qui font tout. On a refait tout notre truc. Mais si vous aviez vu les débuts à Bruxelles, je peux vous dire que... Si la Belgique n'a pas repris le spectacle, ça n'est pas étonnant... On avait des trous, on ne savait plus... On avait jamais répété en scène ! Jamais ! Dans les couloirs des théâtres, dans les foyers, dans les chiottes, enfin partout, quoi... mais jamais sur un plateau ! Alors Dupuy nous disait « voilà, alors là tu as le machin, là tu as... » et il changeait et Ivernel, lui, il voulait absolument ses places. On lui répondait : « Écoute, nous emmerde pas, dis ton texte et puis on verra bien où on se placera... » C'était pas très important, c'est vrai. Moi, je demande toujours des italiennes. Les gens arrivent en général texte su. Lavelli à La Colline, il fallait que j'apprenne le texte six mois avant, mais je lui ai dit : « tu le sais, quand j'ai fait *Madame Marguerite*... » Et lui, il me répétait qu'il fallait que je sache mon texte. Et puis un jour, je l'ai su. Il m'a dit : « tu vois » et je lui ai répondu : « oui, mais je l'ai pas appris !... » Il était venu tout seul. C'est tout. Il faut laisser le temps. Si tu arrives avec ton texte déjà su, ça veut dire que tu t'en fous pas mal que ce soit Lavelli ou Trucmuche...

- J.-Y. C. Mais parfois, les temps de répétition sont trop courts pour avoir le temps d'apprendre le texte pendant le travail de répétition...
- Annie Girardot Non, normalement, tu peux apprendre un texte en un mois. Ça dépend quelle pièce, bien sûr.
- J.-Y. C. Mais alors, quand on a une déception, comme ça...
- Annie Girardot C'est pas une déception. J'ai plus d'appétit, c'est ça...
- J.-Y. C. Mais vous avez encore envie de faire du théâtre ?
- Annie Girardot Oui, sûrement. Quand j'aurai quelque chose à jouer... Je vous dis, j'ai une pièce en ce moment... Mais pour la monter, c'est tellement compliqué que je vais d'abord penser à autre chose... C'est comme ça.
- J.-Y. C. Mais comment continuer à avoir la fièvre alors ?
- Annie Girardot Tu l'as si tu as le plateau, t'inquiète pas. Mais avant d'arriver à ça, c'est dur... C'est dur... C'est dur parce que toi, tu vois les trucs, tu voudrais dire quelque chose mais les gens t'écourent pas, de toute façon... Ils savent tellement bien faire les choses... Et puis, en fait, tu t'aperçois que...
- J.-Y. C. Vient-on régulièrement vous voir pour vous présenter des projets ?
- Annie Girardot Tout le temps, oui. Plein de trucs. Je regarde et je fais : « hof... ». J'ai pas envie. J'ai pas envie parce que, tu vois, tu te dis « oh oui, c'est une belle pièce », et puis t'arrives et on te dit « oh, oui mais moi je le vois pas comme ça » et puis, d'un seul coup, on te met des trucs... Et puis, et puis, tu te sens mal. Alors, tu fais... tu fais ce qu'il faut faire mais c'est tout... Si t'as *Le Roi se meurt*, si t'as un texte merveilleux, alors là, tu peux t'envoler, t'en as rien à faire et tu leur dis « merde ! »... Mais si t'as pas ça...
- J.-Y. C. C'est le fonctionnement qui vous paraît rebutant...
- Annie Girardot Vasau Théâtre des bouffes du Nord : la tristesse ! On était là et il n'y avait personne à tel point que quand Ivernel parlait, il y avait de l'écho. Rentrer là-dedans, faut une santé...
- J.-Y. C. En même temps, Peter Brook y parvient à faire...
- Annie Girardot Peter Brook, tu me fais rigoler ! Théâtre subventionné ! Ils ont des moyens ! Ils prennent des mois de vacances. Lui, il arrive même à monter *Carmen* avec trois distributions, je sais pas si tu te rends compte... C'est très bien mais si t'as une pièce à laquelle tu crois - parce que moi j'y crois, je suis née comme ça - toi, tu n'as plus toutes ces possibilités.
- J.-Y. C. Pourquoi alors ne pas travailler davantage dans le théâtre subventionné ? Avec Chéreau, avec Maréchal, je sais pas moi...
- Annie Girardot Parce que Chéreau m'a jamais demandée. Maréchal m'a demandée mais pour une pièce qui me plaisait pas.
- J.-Y. C. C'est parce qu'il y a des familles ?
- Annie Girardot Non. Enfin, oui, il y a des familles... Mais ce n'est pas ça qui décide de tout. Un metteur en scène, il veut tel acteur, même s'il ne fait pas partie de la famille.
- J.-Y. C. Si Jean-Pierre Vincent vous demande, vous direz oui ?
- Annie Girardot Jean-Pierre Vincent, j'aimerais bien qu'il me demande, ça me plairait bien, oui.
- J.-Y. C. Mais vous n'irez pas le voir...
- Annie Girardot Non. Non, non. Si je le connaissais encore, bon...
- J.-Y. C. C'est juste un problème de se connaître...
- Annie Girardot Non. Lui, il sait très bien qui je suis, je pense qu'il me connaît... S'il avait voulu faire appel à moi, il l'aurait fait. Lavelli, par exemple, m'a rappelée après je sais pas combien d'années. Il m'a dit : « Tiens, je te présente ça... » Et puis hop, je l'ai fait. Si Jean-Pierre Vincent avait un truc pour moi, j'en serais ravie. Si Jérôme Savary me demandait, je serais ravie. Mais ils ne m'ont pas demandée.
- J.-Y. C. Ça doit être fatigant d'être passif ?

- Annie Girardot Je ne suis pas passive. Je fais d'autres choses. Il ne faut plus attendre, de toute façon. Et puis, il y a des moments, il faut rester un peu en dehors, comme ça. Et puis, à d'autres, t'es agrippée quelque part et ça va. Mais tu ne peux pas en permanence, tout le temps... J'attends personne, moi. Je rêve. J'ai envie de faire des choses qui ne vont peut-être pas se réaliser maintenant, mais qui vont se faire.
- J.-Y. C. Seriez-vous toujours prête à tenter des choses risquées ?
- Annie Girardot Je n'ai fait que ça.
- J.-Y. C. C'est vrai que vous avez fait des choses difficiles et vous avez essayé des échecs aussi...
- Annie Girardot Le Casino de Paris n'est pas un échec !
- J.-Y. C. Vous pensez à *Revue et corrigée*.
- Annie Girardot Ce n'est pas un échec parce qu'il est ouvert ce théâtre quand même.
- J.-Y. C. Alors qu'il était fermé...
- Annie Girardot Oui, et puis il était bien fermé ! Il fonctionne... Il était bien ce théâtre. Bon, nous, on n'avait pas de producteur, on a été foutus à la porte, on n'a même pas eu le temps de faire quoi que ce soit. Personne n'était payé, c'était une horreur. C'était la Mafia qui était là-dedans alors, de toute façon, on ne pouvait rien faire. Tous les producteurs se sont taillés...
- J.-Y. C. Comment analysez-vous aujourd'hui le fait que vous ayez dû arrêter ?
- Annie Girardot Ça dépend de plein de choses. Pourquoi un jour la mayonnaise prend et le lendemain, elle ne prend pas ?... Il y a beaucoup d'ingrédients... Le résultat s'est fait de plein de petites choses. Que des petites choses. Et puis, il faut tomber au bon moment. Si tu tombes en avance, comme ça a plutôt été mon défaut... Enfin, c'est ce qu'on m'a reproché. Aujourd'hui, je rigole, parce qu'avec tout ce que j'ai pu prendre dans la gueule : maintenant tu t'aperçois que les actrices chantent et que tout le monde trouve ça tout naturel. Moi quand j'ai chanté... Et pourtant, je chantais depuis si longtemps...
- J.-Y. C. C'est ce que vous expliquez dans *Vivre d'aimer*...
- Annie Girardot Oui, bien sûr... Je peux te les montrer mes 45 tours... J'ai pas fait un truc, à l'époque, pour faire autre chose, pas du tout. J'avais envie justement de m'arrêter un peu de tourner parce que je n'avais plus de sujet. Je me suis dit que si je continuais à tourner comme ça, c'est-à-dire moi étant la vedette, le film reposant tout sur moi, et au final un film pas bien, les gens finiraient par me quitter. Il faut donc attendre. Attendre des choses qui vous intéressent...
- J.-Y. C. Au théâtre, il y a des auteurs qui précisément vous intéressent.
- Annie Girardot Grumberg, par exemple. Un jour, s'il me demandait, je dirais oui.
- J.-Y. C. Pensez-vous qu'il n'y a pas beaucoup d'auteurs en ce moment ?
- Annie Girardot Si, des auteurs, il y en a. Il faut simplement des choses qui soit en rapport avec ce qui se passe en ce moment, avec ce que les gens aiment. Et être au rendez-vous à la même heure.
- J.-Y. C. Et du côté des critiques ? Il y en a qui ne vous ont pas fait de cadeaux...
- Annie Girardot Les critiques, non, je n'ai jamais eu de problèmes avec les critiques, jamais. Je le dis bien. Je n'ai jamais critiqué un critique. Jamais. Ce que je lis, ce ne sont pas des critiques, ce sont des cloportes, des ramassis, des échetiers. C'est le Tout-Paris, le parisianisme. Cette espèce de chose horrible... les médias. Mais les critiques, eux, ne m'ont jamais posé de problèmes. Au Casino de Paris, personne n'est venu ! Ni les spectateurs, ni les professionnels, personne ! Si, il y a Lelouch qui est venu, Carné, Sardou. Je me souviens il y avait Nicole Croisille aussi qui est venue. Il paraît qu'elle a fait : « mais enfin, elle est folle... » Et puis des années après, elle me téléphone, elle me dit : « Tu viens, je fais deux jours au Casino de Paris. » Et j'ai pensé « je lui crache à la gueule », je pouvais pas le faire, j'étais au téléphone ! Je ne lui ai rien dit mais jamais je ne pourrai retourner au Casino de Paris. Jamais ! En tant que spectatrice : jamais ! Moi, le Casino de Paris, je l'ai connu en ruine. On l'a sorti de ses cendres, on a mis du courant normal, on a fait revivre ce théâtre. Et on l'a fait avec l'escalier qui s'ouvrait vraiment.. parce qu'on ne l'avait jamais vu cet escalier... On en faisait, dans le specta-

cle, un théâtre vide, et moi je venais le visiter alors qu'il était occupé par des squatters et un fantôme. A la fin, les squatters partaient sur les routes faire de la musique et du théâtre pour continuer à garder ce théâtre, pour qu'on n'en fasse ni un garage, ni un parking, ni une maison de jeux. C'était ça l'idée. Avec une musique de Catherine Lara merveilleuse. Des costumes de Jean-Paul Gaultier. Il a tout inventé là. Et après, il a tout repiqué : les jarretelles, les talons Tour Eiffel, le match de boxe... Enfin, tout ça, ça fait plutôt mal... J'ai vu ça à la télé un jour pour un défilé de mode... Enfin... Alors que, quand il n'y avait pas d'argent, ils m'ont acculé à la faillite... Ils me réclamaient tout... Quand je vois ça... J'aime mieux pas en parler... Alors, bon, maintenant, le Casino de Paris est ouvert, c'est formidable, c'est ce qu'on a voulu. Mais quand on m'y invite... Ah non, je peux pas ! Personne n'est venu, moi ! Il n'y a pas eu de critiques ! J'ai rien à leur dire, ils ne sont pas venus ! J'aurais bien aimé qu'ils viennent, ils m'auraient aidée ! Mais, hélas, ils ne sont pas venus et on a été tout seuls... L'autre jour, il y a un mec que j'ai rencontré : il était venu avec le disque du Casino de Paris, *Revue et corrigée*. Il m'a dit : « Vous savez, il est très recherché maintenant... et il vaut très cher... ». Les chansons de Lara étaient magnifiques... Jamais, tu n'as entendu ça à la radio ! Jamais. On t'a ignoré parce qu'on s'est dit « c'est horrible » et c'est tout ! C'est ça qui m'a fait mal...

J.-Y. C. C'est ce que vous appelez le Tout-Paris qui a fait ça ? C'est quoi ?

Annie Girardot J'en sais rien, moi. C'est les médias, les gens influents... Qui ne savent rien... mais qui imposent une certaine ligne... Avant, tu avais des gens spécialisés qui parlaient de tout ça, maintenant, tu n'as plus rien. T'as juste des échetiers.

J.-Y. C. Et c'est un problème qui vous semble important ?

Annie Girardot Les critiques ? Oh, je m'en tape. Que ce soit pour moi ou pour les autres ! Ça ne m'intéresse pas. De toute façon, ça ne sert à rien. Le public, déjà, ne va pas au théâtre facilement, alors si tu crois qu'il a le temps de lire ce qui s'écrit dessus !?... Il a déjà assez de problèmes comme ça ! Les grèves, le chômage, et tout... Il faudrait en plus qu'on aille au théâtre et qu'on soit gai !...

J.-Y. C. Vous êtes sortie du Conservatoire en 1956, les jeunes qui en sortent actuellement, comment croyez-vous qu'ils s'insèrent facilement dans le métier ?

Annie Girardot Il y en a des tas de gens qui sortent du Conservatoire et qui réussissent très bien. On l'apprend d'ailleurs souvent après, qu'ils sortaient du Conservatoire. Non, non, il faut le temps, simplement dans ce métier. Le temps de se trouver et de faire des rencontres.

■ entretien 7 ■

Bernard Fresson, acteur

entretien privé, Hôtel de Normandie, Bordeaux, 7 mai 1991

J.-Y. C. Comment en êtes-vous venu à faire du théâtre ?

Bernard Fresson Moi, je suis comédien par hasard. Je n'ai jamais voulu être comédien. Je suis atypique. J'ai d'abord fait HEC et une licence en droit... Bon, je n'ai pas fini la licence, j'ai fait deux ans et j'en ai eu marre. Après, j'ai fait mon service militaire et un soir de réveillon, une dame, qui s'appelle Arlette Reinerg, qui était directrice du Théâtre du Quartier Latin, me propose de jouer le rôle principal dans une pièce. On ne se connaissait pas, mais j'avais fait du théâtre amateur... A HEC, j'avais fait un peu de films ; j'avais fait une tournée au Brésil avec les Théophiliens dans laquelle je jouais des petits rôles, mais j'y allais surtout pour transporter les décors parce que j'étais costaud. Mais les autres y allaient pour être comédiens. Il y avait aussi des auteurs. Je me souviens de Robert Enrico. On parlait théâtre... C'est là que j'ai rencontré celle qui allait devenir ma femme, qui était comédienne aussi. Donc, quand on m'a proposé un rôle, j'étais déjà un peu dans le milieu. Et puis comme je ne savais pas quoi faire... J'étais fait pour être comédien mais je ne le savais pas. Et puis je n'aurais jamais osé prétendre aller dans des cours pour dire : « Je veux être comédien, je veux être comédien, je veux être comédien... ». Je crois que ce n'est pas la bonne formule.

J.-Y. C. Et comment ça s'est enchaîné ensuite ?

Bernard Fresson Après, j'ai été au chômage. Je cherchais du boulot mais je n'en trouvais pas. J'ai fait plein de petits boulots, comme-ci comme-ça. Ma mère rêvait que je sois directeur de l'EDF. J'ai fait HEC par hasard aussi : j'ai passé mes deux bacs facilement chez les frères des écoles chrétiennes, et j'avais un cousin qui avait fait HEC, il m'a dit qu'on y faisait des langues, et moi j'aimais bien les langues... Alors j'ai fait HEC. Au début, je voulais faire l'IDHEC mais mon père a dit « il n'en est pas question ». J'ai gardé les trois dernières lettres, c'est aussi bête que ça. Et puis je n'étais au courant de rien... Mon père non plus... il était boulanger. Mais bon, au théâtre, la première année, je n'ai joué qu'un mois et la deuxième année, deux mois... Je n'ai commencé à faire du cinéma avec *Hiroshima mon amour* qu'en 59 alors que j'ai commencé à être comédien en 55... En fait, je crois que je n'ai toujours pas commencé à faire du cinéma...

J.-Y. C. Et ensuite, ça s'est dessiné rapidement ?

- Bernard Fresson Non, ça a été progressif. Mais, je vous dis, je suis un atypique.
- J.-Y. C. Qu'est-ce qui détermine vos choix ?
- Bernard Fresson La pièce. Avant tout la pièce. Alors qu'au cinéma, c'est le réalisateur. Ce n'est pas la peine de faire un film avec un bon scénario et un mauvais metteur en scène parce qu'il n'y aura rien sur l'écran.
- J.-Y. C. Comment vous choisissez vos pièces ?
- Bernard Fresson Je ne sais pas. Des fois c'est très difficile de choisir entre deux...
- J.-Y. C. Est-ce que la notoriété de l'auteur entre en jeu ?
- Bernard Fresson Non. On ne peut pas dire ça, non. J'ai joué plein de pièces d'auteurs qui n'étaient pas du tout connus. J'ai créé la première pièce de Dubillard, *Naïves hirondelles*, en 1961 au Théâtre de Poche-Montparnasse avec Dubillard, Tania Balachova et Arlette Reinerg. J'ai créé les premières pièces de Pinter jouées en France : *La Collection* et *L'Amant* mises en scène par Claude Régy en 1965 avec Delphine Seyrig, Jean Rochefort et Michel Bouquet. Et puis ensuite, deux ans après, on a monté *L'Anniversaire* avec Bouquet, Marielle et Piéplu et Annie Fargne. La même année, avec Régy toujours, j'ai aussi créé *Rozenkrantz et Guildenstern sont morts* de Tom Stoppard avec Lonsdale et Marielle et puis ensuite *Le Jardin des délices* d'Arrabal. Tous ces gens-là n'étaient pas très connus. On ne peut pas dire que ce soit la notoriété qui me fasse choisir les pièces que j'ai envie de jouer.
- J.-Y. C. Qu'est-ce qui vous a poussé à choisir ces textes ?
- Bernard Fresson Je ne sais pas, c'est une question de sensation. Là, je joue *Je ne suis pas Rappaport* : Herb Gardner, personne ne connaissait, mais c'est une pièce bien faite... En principe, c'est drôle... Il y a des villes où le public est plus réticent, bon... mais...
- J.-Y. C. C'est dû à quoi ?
- Bernard Fresson Ce n'est pas une question de villes, c'est une question d'âge du public. Les places sont chères, là, à Bordeaux. Et du coup, on n'a pas vraiment le vrai public.
- J.-Y. C. Vous l'avez eu avec Hossein quand vous avez joué *La Liberté ou la mort* ?
- Bernard Fresson Ah, oui ! Là, c'était le public populaire avec Hossein. Les places étaient aussi chères, c'était 250 F. comme ici mais c'était un événement : les gens venaient en car, il y avait 4000 personnes tous les jours. Mais les événements, ces gens-là ne vont en voir qu'une fois par an. Hossein, ce sont des événements qu'il crée plutôt que des pièces. Il lui faut des grandes machines, des spectacles, quoi ! A l'époque de la proposition de Hossein pour que je joue Danton, Claude Rich m'avait lu sa première pièce chez moi. Ça s'appelait *Un Habit pour l'hiver*. Elle me plaisait, j'avais vraiment envie de la jouer. Mais Robert m'a donc proposé Danton... Je n'avais jamais travaillé avec lui... Vous savez, on vous catalogue : moi, j'étais catalogué "acteur confidentiel, psychologique et anglais", tout ça parce que j'avais joué Pinter, Saunders, Stoppard. Alors, j'ai voulu changer, faire autre chose. Moi, c'est mon obsession, je ne veux pas faire deux fois la même chose.
- J.-Y. C. Du coup, travailler avec Régy et avec Hossein, ce sont deux choses complètement différentes...
- Bernard Fresson Oûi. Mais ça m'est égal. C'est très bien.
- J.-Y. C. Vous recevez beaucoup de manuscrits ?
- Bernard Fresson Oh la, la , oui ! Et je n'ai pas toujours le temps de les lire tous. J'ai souvent du retard... Et puis quand on refuse, il faut expliquer... Et puis après, les auteurs reviennent à la charge, ils disent qu'ils ont refait une nouvelle mouture en tenant compte des remarques. Alors je leur dis : « Ça me plaît bien mais je n'ai pas envie de la jouer... »
- J.-Y. C. Et si une pièce vous plaisait vraiment, vous seriez capable de la monter ?
- Bernard Fresson C'est ce que j'ai fait déjà... Moi, si une pièce me plaît, je la joue. Il y a trois ans, il y a deux types qui arrivent pour me lire une pièce. Je n'avais pas envie, j'étais très fatigué, mais bon... ils insistent... Total, ils me font une lecture géniale. J'ai dit : « Je joue cette pièce ». C'était un auteur que personne ne connaissait, Yves Marchand. Il s'est tué en moto peu après. C'est sa seule et unique pièce. Ça s'appelait *Comment on regarde tomber les feuilles*. C'était un fou de Maupassant et il avait écrit toute sa pièce avec des

phrases tirées de l'œuvre de Maupassant. Il avait arrangé tout ça pour que ça devienne une histoire entre deux personnages, un toubib et un écrivain : l'écrivain se drogue, se détruit et le toubib essaie de le sauver. C'était extraordinaire : les personnages existaient en sortant complètement indépendants de l'univers de Maupassant. C'était fantastique. Ma femme s'est débrouillée pour trouver de l'argent. Eux, ils avaient trois mille francs au départ... Et on l'a fait !

J.-Y. C. Et ça vous paraît important de créer des auteurs, des textes nouveaux ?

Bernard Fresson Oui, oui. Moi, je ne suis pas fou de jouer le répertoire. Je l'ai déjà fait mais à mon avis, c'est une erreur. J'ai joué Orgon mais bon... Dans ce cas-là, il faut se montrer original et... Moi, je serais plutôt classique pour jouer les classiques. Je ne vois pas pourquoi on déplace les classiques. Si je montais quelque chose, je monterais du Racine et j'essaierais d'en faire un quatuor, un vrai quatuor musical. Avec la passion dessous. Mais ce n'est pas la peine de se déguiser en extra-terrestre et de transposer ça je ne sais où...

J.-Y. C. Vous pensez que le travail des metteurs en scène du théâtre public sur les classiques est contestable ?

Bernard Fresson Je viens de jouer *Danse de mort* dans une mise en scène de Lucian Pintillé au Théâtre de la Ville. Ça a eu pas mal de succès. Je trouve qu'il a des idées géniales, mais je n'étais pas vraiment d'accord avec sa vision de la pièce. Quoique, bon, il l'a vue comme ça... On commençait la pièce en zappant à la télévision avec ma femme...

J.-Y. C. Et dans un autre sens, comment jugez-vous le boulevard aujourd'hui ?

Bernard Fresson Le boulevard a un public que je ne comprends pas bien. Quand je vois certaines pièces... Moi, j'aime bien le boulevard d'autrefois style Sacha Guitry, etc. Autrefois, des gens comme Michel Simon, Arletty, ils jouaient du boulevard. Même si c'était des pièces pas terribles, ils en faisaient quelque chose de passionnant. *Fric-frac* par exemple. Là, maintenant, on voit de ces trucs ! Ça ne fait pas rire du tout. Je pense précisément à un acteur particulièrement populaire, par exemple : quand je le vois, je ne comprends plus rien. Les gens rient ; moi, je ne ris pas une fois, ça me consterne.

J.-Y. C. Il est tombé dans un piège. Et est-ce que vous, vous pourriez y tomber ?

Bernard Fresson Non, sûrement pas. De toute façon, je ne suis pas capable de faire ça. Faire rire avec rien, faire rire bêtement. C'est le cousin à la fin d'un repas de communion, le boute-en-train...

J.-Y. C. C'est surtout une histoire de rentabilité...

Bernard Fresson Et comment que c'est une histoire de rentabilité !! Ils en font trois par jour. Il doit de l'argent, beaucoup, alors il travaille...

J.-Y. C. C'est un cercle vicieux dans lequel vous n'avez pas peur de tomber...

Bernard Fresson Non. Il y a des gens qui, à partir du moment où ils ont gagné de l'argent, mènent un certain style de vie et ensuite, il y a les impôts et puis... Et puis, il y a aussi des gens qui jouent... Il y a des acteurs qui jouent au casino et qui ont des millions de dettes...

J.-Y. C. Le théâtre permet de combler ce besoin d'argent-là.

Bernard Fresson Ou il y en a un autre qui a une femme qui le fait chanter et qui lui pique tout son pognon.

J.-Y. C. On est très loin d'une démarche artistique là...

Bernard Fresson Absolument. Non, moi, je fais des choses que j'aime. Mais ça ne veut pas dire que je ne fais que des choses exceptionnelles. Je fais des téléfilms qui sont des gentilles comédies, sympas... Ça me fait rire. On n'est pas obligé de jouer Shakespeare tous les jours.

J.-Y. C. Dès lors que ce n'est pas un compromis que vous regretteriez aussi rapidement que vous l'avez accepté...

Bernard Fresson Mais des fois, on ne peut pas savoir... Vous lisez un truc, vous foncez, et puis d'un seul coup, ça coince... Je touche du bois, mais depuis bientôt vingt ans, au théâtre, je crois que je n'ai pas eu un seul échec.

J.-Y. C. Et pas un seul regret.

Bernard Fresson Non. Mais j'ai parfois attendu huit ans avant de trouver une pièce qui me plaisait. C'est à ce moment-là que sont arrivés Rich et Hossein. Et j'ai choisi Danton parce que ça me sortait de l'ornière dont je vous ai parlée. Au théâtre, je ne joue pas si je n'ai pas de pièce. Au théâtre, ce n'est pas possible ! Là, c'est déjà fatigant de faire une tournée, mais quand on fait neuf représentations par semaine, matinées et soirées, et qu'on en fait cinq d'affilée entre le vendredi soir et le dimanche soir, on n'a pas envie de monter sur scène... On se dit : « il faut encore y aller... ». Alors là, il faut bien qu'on ait du plaisir une fois qu'on y est, sur scène... parce qu'autrement... Ou on s'amuse tous les jours un petit peu plus, ou on se dégoûte tous les jours un petit peu plus... et on s'use, on s'use et au bout d'un moment, les bras vous tombent et la pièce se décale et ça devient mauvais et rapidement tout le monde en a marre. Il faut choisir soigneusement ses pièces. Si tous les jours, il y a des trucs qui vous emmerdent dans une pièce, le lendemain, ça vous emmerdera un petit peu plus et le surlendemain encore un petit peu plus, et au bout d'un moment...

J.-Y. C. Ça vous est arrivé ?

Bernard Fresson Oui, autrefois. Des pièces qui étaient mal montées. Ça m'est arrivé sur *Rozencrantz* par exemple. Trois jours avant la Générale, ça fonctionnait et puis on amène le décor, la musique, les éclairages et, d'un seul coup, pour faire intellectuel, on tue la pièce. Régy a tué *Rozencrantz*. Il s'est pris de plus en plus au sérieux. J'ai fait cinq pièces avec lui, j'ai bien vu les progrès de la maladie. L'intellectualisme, la prétention. C'était bien quand on avait fait *La Collection* et *L'Amant*, mais, d'une certaine façon, la mise en scène avait été écrite par Pinter. Et puis Pinter était venu...

J.-Y. C. Ça vous paraît intéressant pour le théâtre que les auteurs prennent part à l'élaboration du spectacle ?

Bernard Fresson Pas de trop... A la fin, seulement... Quand Pinter venait, il prenait des notes, simplement pour dire ce qui marchait, ce qui ne marchait pas. Mais ça peut aider, oui, que l'auteur vienne voir le travail. J'ai joué par exemple une pièce d'Ustinov, *La Dixième de Beethoven*, et, aux répétitions, Ustinov m'a expliqué quelque chose qui n'était pas écrit : dans une leçon de chant que je donnais à Simone Valère, il m'a indiqué un ton - il m'a dit d'être injurieux, insupportable, alors que je ne disais pas d'injures - qui permettait à la scène d'être beaucoup plus intéressante, plus drôle. Sans lui, je serais passé à côté de ça.

J.-Y. C. Mais estimez-vous qu'il existe des metteurs en scène qui vont à l'encontre de l'écriture d'un auteur ?

Bernard Fresson C'est-à-dire qu'il y a des metteurs en scène qui font de très bonnes interviews... Il y a aussi des acteurs qui font ça... Et quand on va voir le spectacle, on ne voit rien de ce qu'ils ont raconté... Ils ont imaginé leur spectacle mais sur scène, il n'y a rien.

J.-Y. C. Etes-vous sensible aux conditions économiques de la création théâtrale ? Ne croyez-vous pas que le théâtre est un peu victime du vedettariat, d'un système médiatique qui l'empêche de prendre des risques ?

Bernard Fresson Ceux qui veulent en prendre en prennent. La seule règle économique dans le théâtre c'est qu'il y a des pièces qui marchent et des pièces qui ne marchent pas, c'est tout. Mais, il faut de l'argent, c'est sûr... Le théâtre privé est contraint au succès, ça, évidemment, c'est sûr... Si les gens ne viennent pas... Mais, ce n'est pas pour ça que le théâtre privé ne monte que des choses médiocres. L'Œuvre, par exemple, c'est bourré tout le temps et il monte des pièces très originales... Le Théâtre Montparnasse aussi, L'Athénée, le La Bruyère.

J.-Y. C. Cela dit, quand Georges Wilson monte *Eurydice*, s'il n'a pas Sophie Marceau et Lambert Wilson...

Bernard Fresson Ça, oui... Sophie Marceau a eu autant de photos que Saddam Hussein...

J.-Y. C. Et la critique, a-t-elle de l'importance ?

Bernard Fresson Moi, je lis toutes les critiques. Quand on a joué *Naïves hirondelles*, on a fait une générale après très peu de répétitions... parce que Dubillard est un être étrange, un extra-terrestre... On fait donc une Générale qui était un peu longue - c'est vrai qu'elle était loupée la Générale... Le lendemain, sans coupures, on mettait une demi-heure de moins... Les gens avaient donc une mauvaise impression et on reçoit une volée de bois vert. Il n'y a pas eu une personne qui ne nous ait pas éreintés. Poirot-Delpech avait

traité Dubillard de « psychasthénique sournois ». Bon ! On joue deux mois devant quatre personnes. J'ai dit à Arlette, bon, on arrête... C'est pas la peine. Elle me dit : « Non !! ». Un dimanche après-midi, je vois Roussin dans la salle où il y avait six personnes. On joue. Roussin vient nous voir à la fin, illuminé, et nous dit : « C'est génial ! C'est un spectacle extraordinaire. ». Et puis, il s'en va. Le lundi, on fait relâche. Le mardi, j'arrive au théâtre, il y avait une émeute dans l'impasse du Théâtre de Poche. J'ai pensé qu'il y avait le feu au Théâtre. J'essaie de rentrer. Il y avait des femmes avec leur manteau de fourrure et des gens qui me disaient : « Hé, monsieur, à la queue ! - Je vais au théâtre, je leur réponds. - Nous aussi. - Oui mais moi je vais au Théâtre de Poche. - Nous aussi ! - Mais moi, j'y travaille !... ». Alors, je passe et je vois la caissière qui partait sur un brancard : elle s'était évanouie, elle n'avait même pas eu le temps d'enlever son manteau... Roussin avait fait un papier en première page du Figaro : « Achard, Anouilh, Audiberti, aidez-moi ! Un auteur est né, mélange de Tchekhov et de Charlie Chaplin. » Le soir, c'était bourré. Ça a été bourré pendant deux mois du public Figaro. Pendant les deux mois durant lesquels on avait joué devant quatre personnes, les gens riaient, on avait un public génial. Quand on a eu les deux mois de public Figaro, ça a été le bide monumental, on se faisait injurier !... Et puis, petit à petit, la pompe s'étant amorcée, le reste du public est venu. Il y en avait qui riaient, d'autres qui gueulaient et ils en sont venus aux mains. Pendant une quinzaine de jours, on s'arrêtait tous les soirs : les gens se foutaient sur la gueule, à coups de poing, ils me tiraient par le pantalon en me disant « Vous n'avez pas honte de jouer ça !... ». Et puis ensuite on a joué un an, et on a fait une tournée en Europe géniale. Et deux ans après la création, on reprend la pièce au Studio des Champs-Élysées. On refait une générale, et deux après, les mêmes critiques ont été dithyrambiques !... On était devenus des génies. C'est dire qu'il ne faut pas accorder trop d'importance à la critique... Autrefois, il y avait aussi Jean-Jacques Gautier qui remplissait les salles...

J.-Y. C. Et la décentralisation, vous paraît-elle une réussite ? Comment jugez-vous la vitalité de la vie théâtrale en province ?

Bernard Fresson C'est quand on fait une tournée qu'on s'aperçoit de la misère ou de la richesse. Quand vous arrivez dans une ville où il n'y a pas de troupe, pas d'animateur, non seulement les gens viennent peu au théâtre, mais quand ils viennent, ils ne comprennent rien. Ils sont là, et ils ne savent pas s'il faut rire, s'il ne faut pas rire... Ils ne sont pas préparés. Quand vous arrivez dans une ville où il y a un véritable animateur de théâtre, les gens sont habitués au théâtre et d'un seul coup, on sent un public réveillé.

J.-Y. C. Vous pensez qu'il faudrait un nouvel élan de la politique culturelle pour permettre une plus grande ouverture du théâtre ?

Bernard Fresson Il n'y a pas besoin de nouvelle politique culturelle, il y a des théâtres, des subventions, des instruments de travail. Il faut surtout quelqu'un pour qu'il se passe quelque chose dans les théâtres. Là où il y a quelqu'un, il se passe quelque chose, là où il n'y a personne ou un type nul, il ne se passe rien.

J.-Y. C. Est-ce que quelqu'un comme Vilar représente encore quelque chose pour vous ?

Bernard Fresson Vilar, il a amené tout le monde au théâtre ! Moi, il m'a amené au théâtre. Je peux dire même qu'il m'a amené à être acteur parce que c'est grâce à lui que j'en suis arrivé à penser que ça pouvait être intéressant de faire du théâtre. Et puis j'ai joué chez lui, au TNP... J'ai joué *Roses rouges pour moi* d'O'Casey. Cela dit, c'était un fantôme Vilar : on ne le rencontrait pas. Dès qu'on le voyait, il se sauvait.

J.-Y. C. C'était un emblème...

Bernard Fresson C'était un type génial, Vilar...

J.-Y. C. Est-ce que vous estimez que ces idées ont germé et sont toujours présentes autour de nous ?

Bernard Fresson Ah oui ! Incontestablement.

J.-Y. C. Comment voyez-vous l'avenir ? Pensez-vous qu'un théâtre de rentabilité va prendre le dessus ou peut-il exister encore d'autres formes de création ?

Bernard Fresson Il y aura toujours des choses très différentes. L'idée de Vilar, elle n'était pas forcément très nouvelle. Avant lui, il y avait eu Gémier, Hermantier... Ils étaient aussi animés par la volonté de faire du théâtre populaire. Le problème, c'est que dans les théâtres subventionnés, la tendance, c'est de jouer un très petit nombre de représentations. *Danse*

de mort, on l'a joué 28 fois... Les spectacles n'ont pas le temps de s'installer dans un endroit, de faire venir le public. Et c'est toujours le même public. Or, il n'y a plus que chez les subventionnés qu'on peut monter toutes sortes de pièces. Dans le privé, c'est six personnages maximum...

J.-Y. C. Ou alors il faut faire un événement comme Hossein.

Bernard Fresson Oui, parce que lui, on aime ou on n'aime pas mais en attendant le public vient et il fait travailler 80 comédiens pendant quatre mois. Alors qu'en plus, pour en revenir au subventionné, comment sont payés les acteurs ? C'est quoi ? 5000, 6000, 7000 balles par mois... et sur une période très très courte... C'est pas grand chose.

J.-Y. C. Ça veut dire qu'il n'y a pas assez d'argent ?

Bernard Fresson Il y a un gaspillage fou : l'argent, il passe beaucoup dans les dépliant touristiques fabriqués sur papier glacé avec tout le programme du théâtre... et dans les décors... La vraie, la seule façon d'animer un théâtre, c'est de faire comme faisait Planchon quand il a démarré : il allait chercher les gens, les spectateurs, dans les écoles, dans les lycées, dans les usines. Il allait montrer des extraits. Il allait les chercher, les clients, parce qu'ils n'avaient pas envie de venir au théâtre. C'est ça qui ne fonctionne pas bien. Le subventionné comme le privé marche trop sur une routine. Là, pour cette tournée de *Rappaport*, on le voit bien avec Karsenty : ils ont leurs abonnés, alors ils se disent que ce n'est plus la peine de faire d'efforts. Et ça va se terminer en queue de poisson : les abonnés vont mourir... Ça ne se renouvelle pas, il n'y a pas de jeunes ! A l'inverse, si on prend une ville comme Sochaux, il y a le comité d'établissement des usines Peugeot et une salle de 1200 places. Quand on est passé avec le Maupassant il y a plus de deux ans ou avec *Le Partage de midi* avec Marie-Christine Barrault - qui durait trois heures et quart ! -, et bien c'était bourré ! On a fait un tabac. C'est une histoire de politique : si le directeur du théâtre va chercher les jeunes, va chercher les comités d'établissement - et ce n'est pas compliqué ! -, il peut se passer des choses formidables. Mais ça demande du temps ! Quand je vois les bureaux de Karsenty, c'est un asile de vieillards, ce sont les mêmes depuis 150 ans !... Il n'y a pas de crise du théâtre. Il y a des pièces qui marchent et des pièces qui ne marchent pas, il y a des gens qui font bien leur travail et d'autres qui ne font rien ! C'est tout ! Là où le problème est effectivement compliqué, c'est que si on a un grand théâtre et pas de subvention - théâtre privé -, il ne faut pas se tromper dans la programmation... Parce que si on a une pièce qui ne marche pas, ça va, si on en a deux... Ça devient difficile. Parce que ce qui coûte cher, c'est le montage, après on l'amortit en trois mois. Mais si on ne l'amortit pas, boom !... c'est une perte sèche. Il y a la pub, il y a le décor...

J.-Y. C. Le problème, c'est peut-être aussi que quand une pièce marche, elle dégage d'énormes bénéfices qui ne sont pas réinvestis dans la production d'autres pièces peut-être plus risquées. Cet argent, les gens l'empochent et c'est tout...

Bernard Fresson Oui, c'est sûr... Il y a des gens qui gagnent beaucoup d'argent et qui vivent d'une certaine façon... Ils pourraient en gagner un peu moins et vivre très bien quand même... Et en donner un tout petit peu plus aux gens qui se défontent...

J.-Y. C. Et les Molière ? Ça vous paraît important pour le théâtre privé ?

Bernard Fresson Ça me paraît très truqué... Ça commence à devenir comme les Goncourt. Suivant si vous êtes chez Artmédia ou chez telle autre agence... Cette année, il y a eu un exemple type. On a reçu les premiers bulletins de vote avant que *Eurydice* soit créée. La pièce a été créée le 18 février, or, ils avaient déjà sept nominations... Et ils en ont eu un, mais pas celui qu'ils espéraient... C'est Sophie Marceau qui l'a eu, ce qui était justifié du reste. Je ne dis pas que le vote final n'est pas juste, mais cette histoire de nominations... On nage dans le secret, on ne sait pas qui vote et en plus, on vote avec des enveloppes numérotées... Il y a deux, trois agences sur Paris qui font la pluie et le beau temps, c'est ça, surtout...

■ entretien 8 ■

Christian Schiaretti, metteur en scène et directeur de la Comédie de Reims

entretien privé, Hôtel Sainte-Catherine, Bordeaux, 24 mars 1995

J.-Y. C. Vous écrivez dans la brochure de la saison de la Comédie de Reims que le théâtre commence par le texte. Comment vous situez-vous par rapport à l'écriture ? Avez-vous toujours le désir de défendre des auteurs contemporains ? Les cinq derniers textes que vous avez montés, si l'on excepte celui de Calderon, étaient des textes de ce siècle.

Christian Schiaretti Bien sûr, le texte est primordial. Plus que le texte, il me semble qu'il s'agit même de la pensée. Je disais ça l'autre jour au ministre lors d'un repas consacré aux auteurs contemporains. On se posait la question de savoir si, finalement, il n'y avait pas une grande communauté... c'est très à la mode ça... une sorte de consensus le plus large possible, le plus balladurien possible, de l'écriture contemporaine, en se disant : « Finalement, vous faites tous le même métier, vous avez en fait un petit peu tous les mêmes préoccupations... ». Vous voyez... cette manière de ne pas faire ressortir les clivages, de ne plus savoir ce que l'on défend. Moi je dis que, moins qu'un texte, je défends une pensée. Finalement, on peut écrire très bien des conneries et écrire mal des choses intéressantes. La qualité de l'écriture en soi n'est pas dépendante de la qualité de la pensée. Yasmina Reza n'est pas, pour moi, un auteur transcendant du point de vue de la pensée, et écrit cependant très bien. Loleh Bellon aussi : elle sait écrire, elle sait manier la syntaxe. Quand on défend un texte, on défend autre chose, on défend aussi une pensée. A partir du moment où on admet qu'on défend une pensée, je crois qu'on la défend à tous les niveaux du travail scénique, dans tous les ingrédients de la scène ; et l'endroit où ça laisse le plus de traces, l'endroit où ça constitue une œuvre parallèle à la scène, c'est le texte. Le texte c'est peut-être ce qui reste quand la vague - la vague étant bien sûr le spectacle - se retire complètement et définitivement. Ça reste sur la grève, dans un état fossilisé. Ça reste d'ailleurs parfois inscrit : on trouve dans certains textes des marques du plateau. Jodelet chez Molière, par exemple, en est une : on voit l'enfariné - « Vous êtes bien blanc » lui dit-il dans le texte. C'est une trace de l'effet scénique qu'on peut encore percevoir maintenant. Le texte fait œuvre à côté de la scène : c'est le seul ingrédient du spectacle, avec l'architecture, qui travaille pour l'éternité.

- J.-Y. C. Quand on peut parler de textes qui travaillent pour l'éternité, c'est que l'on parle de textes publiés. Or c'est souvent la scène qui déclenche l'édition. Sur *Ahmed le subtil* par exemple, c'est le spectacle qui a donné corps au texte en tant qu'œuvre éditée.
- Christian Schiaretti Absolument. Il y a un gros travail à faire à ce niveau-là mais je ne suis pas vraiment un spécialiste de ces problèmes. Je peux vous dire simplement qu'il m'est arrivé de monter un texte que j'ai eu envie d'imprimer. Je dis bien que je l'ai imprimé, pas édité, imprimé. C'était *Le Lavoir de Bohême*. J'ai fait un petit opuscule alors qu'il y avait de grands éditeurs qui demandaient ce texte, mais j'avais refusé de leur céder parce que la lecture du spectacle me paraissait trop fautive pour l'édition. Je trouvais qu'il était préférable de n'en garder qu'une trace sous le manteau... Comme on l'avait adapté, remanié, on ne voulait pas marquer le texte en l'éditant mais on l'avait offert à ceux qui le voulaient en l'imprimant. L'édition, c'est comme la mise en scène. Je reprocherais un peu à Actes Sud de se retrouver au bout d'un moment sans aucune réelle politique d'édition : il y a une sorte d'ouverture tellement large que ça perd tout caractère sélectif. Le fait d'écrire aujourd'hui est pratiquement suffisant pour entrer dans le cadre de cette politique. Je trouve ça dangereux.
- J.-Y. C. Le fait d'écrire... et d'être joué...
- Christian Schiaretti Et d'être joué. Ce sont les deux définitions nécessaires. Or, je crois que ça devrait être plus compliqué que ça.
- J.-Y. C. Ce qui vous donne une importance considérable : vous avez, vous les metteurs en scène, beaucoup d'influence sur l'histoire des textes.
- Christian Schiaretti Absolument. Encore qu'il existe des auteurs qui cultivent le fait d'être édités sans être joués, parce qu'ils ont éventuellement des moyens de pression, financiers ou politiques... Je crois que c'est une erreur : les deux vont de paire. Tout va ensemble dès lors qu'il y a une pensée défendue.
- J.-Y. C. Revenons à cette pensée. Vous ne m'avez pas répondu sur la contemporanéité. Estimez-vous devoir défendre une pensée d'aujourd'hui, en train de naître, en train de sédimenter, ou une pensée déjà existante, déjà questionnée ?
- Christian Schiaretti Je crois que si une pensée existante et déjà questionnée est activée aujourd'hui, c'est qu'elle est contemporaine : je veux dire qu'elle est encore active... Je crois qu'il ne faut pas confondre le contemporain et l'éternel.
- J.-Y. C. Il n'y a donc pas, pour vous, d'enjeux particuliers attachés à la contemporanéité...
- Christian Schiaretti Absolument aucun. Le mot contemporain est dangereux. On va se dire qu'un texte de Sophocle est encore agissant aujourd'hui et que, pour cette raison, il est contemporain. Mais, non... ce n'est pas ça du tout : il n'est pas contemporain, il est éternel. C'est notre contemporanéité à nous qu'on peut ramener au IV^e siècle avant J.-C. et non pas le IV^e qu'on peut ramener à aujourd'hui. Le mouvement se produit dans ce sens-là. Ça nous rend très humble du point de vue de tout ce qu'on pourrait appeler l'avant-garde. On est plutôt dans un processus de ressassement que dans un processus positiviste.
- J.-Y. C. Il n'empêche qu'au moment de la naissance de cette pensée, il faut bien que quelqu'un la défende... Il y a bien là un enjeu...
- Christian Schiaretti Absolument. Bien sûr qu'il existe un enjeu. Mais c'est un enjeu actif et pas seulement spéculatif. Il n'y a pas un moment où on relit tout, où on se pose et où on se dit : « qu'est-ce qu'on va faire ? ». Ce mouvement est pris et saisi dans son action. Voilà : c'est un saisissement. Ce que je n'aime pas, c'est quand on décompose tout. C'est un peu comme la dramaturgie sous l'ère des brechtiens : on dramaturge à la table - c'est la lecture - ensuite on va décider de monter tel texte, on va l'analyser, et puis ensuite on va aller sur le plateau, et puis ensuite on va présenter le spectacle. En gros, on met au début des garde-fous, des concierges intellectuels qui surveillent les entrées et les sorties du spectacle. Je n'ai pas envie d'avoir, à l'égard de l'écriture contemporaine, le même type de position : à un moment donné, on pose, on réfléchit, on pense et puis on agit. Je pense que c'est plus un saisissement, c'est dans un mouvement flou, difficile, instinctif. Je crois mon travail très instinctif.
- J.-Y. C. Vous pensez qu'il y a encore beaucoup de spectacles qui s'élaborent comme vous le décriviez ?
- Christian Schiaretti Oui, bien sûr. Mais ça se fait dans l'obscurité : le discours est moins de l'ordre de celui du concierge que de l'ordre de celui du poète. Ce qui a remplacé le dramaturge, c'est

le conseiller en communication. On passe beaucoup de temps aujourd'hui dans l'avant-spectacle. C'est quoi l'avant-spectacle aujourd'hui ? Ce sont les stratégies de communication, les stratégies médiatiques, la production, c'est-à-dire : où on va jouer, avec qui on va jouer, etc. C'est ça qui a remplacé le dramaturge.

J.-Y. C. Et c'est ça aussi qui détermine le choix des textes montés, le choix des pensées défendues ?

Christian Schiaretti Oui, parce que je crois que c'est ça la pensée. La pensée, elle est dans cette stratégie-là.

J.-Y. C. C'est une pensée économique...

Christian Schiaretti Elle est liée à l'économique, oui. Si on utilisait encore des termes marxistes, on dirait que c'est une pensée structurelle, elle est en fait de l'ordre de l'idéologie. Pour moi, elle est idéologique et articulée sur la pratique économique ; elle justifie même la pratique économique. Tout ça, ce sont des intérêts qui se défendent les uns les autres. Mais ils prennent garde de ne pas se défendre sur un mode exprimé : le journaliste ne veut pas dire à l'attachée de presse qui ne veut pas dire à la chargée de production qui ne veut pas dire au tourneur que leur intérêt est commun. Ils ne vont pas se le dire, ils vont le sentir, le sentir grâce à des signes qui sont inscrits dans le spectacle et qui sont le bain idéologique dans lequel ces champignons-là - parce que pour moi, ce sont des champignons, des parasites - peuvent se développer. Prenons par exemple l'une des composantes du spectacle, c'est-à-dire l'acteur : ce qui fait vivre majoritairement l'acteur c'est le cinéma et la télévision, un certain type de médias. Ce média est déterminé, lui, par un marché, bien évidemment international, qui lui-même détermine une forme. La forme est en fait d'abord déterminée par des conditions de production - la rapidité par exemple pour diminuer les coûts. Et la forme est de ce fait très repérable. Elle a pour nous toutes les apparences de la réalité, mais elle est en fait extraordinaire. On ne le voit pas encore bien, mais on le verra dans trente ou quarante ans. Les gens qui sont formés par exemple au Conservatoire, sont formés sur les deux terrains, théâtre et audiovisuel. Pourquoi ? Parce qu'ils ont des agents qui s'occupent d'eux dès leur entrée au Conservatoire. Ce sont des gens qui vivent de la force de production des acteurs, qui s'en alimentent et ils ont une relation avec les acteurs - qui sont leur poulain, leur minéral - qui influent sur leur propre pensée, sur leur conception de l'art. Tout ça de façon induite... « Tu connais Tavernier ? Je peux te faire rencontrer Tavernier, tu sais. Là, c'est pas Tavernier, c'est un réalisateur télé... mais, fais ce truc à la télé. Ce téléfilm-là, c'est pas génial... mais ça va être vu et t'auras un rôle après... » C'est comme ça que ça marche... Le type face à ça... si on lui propose Jean Racine, l'agent va lui dire : « Ecoute, c'est bien que tu fasses un exercice... l'art et tout, mais... ». Et même si on aborde Racine, on va l'aborder dans une sphère contemporaine. On ne va pas l'aborder du point de vue du muscle, d'une gymnastique nécessaire, parce que ce muscle, cette gymnastique demandent un entraînement qui met de côté la capacité cinématographique - la disponibilité - et rend l'acteur moins intéressant. Il ne faut donc se baser que sur la volonté de l'acteur à refuser ce système-là pour faire un autre type de parcours. L'agent en question, quand l'acteur est sorti, pour le défendre, va être en relation avec la presse. Cette presse va venir au Conservatoire pour appréhender les acteurs. Or, cette critique-là ne perçoit pas le fond, le véritable fond d'élaboration de ce type de travail-là. Elle surfe sur les embruns. L'agent en question va en fait être l'ami d'un attaché de presse qui va contacter ce journaliste pour le mettre dans une ambiance, le conditionner - ça s'appelle une stratégie de vente - pour que le journaliste perçoive l'acteur d'une certaine façon. Et ce journaliste-là qui lui-même est pris dans un journal qui ne défend plus une idée ou qui n'est plus dans une prise de position radicale va aller dans le sens médiatique de ce journal, etc.

J.-Y. C. D'autant que lui aussi est pris dans une stratégie de commerce...

Christian Schiaretti Exactement. Et le décryptage de tous ces modes de fonctionnement-là réclamerait au bout de la chaîne un sémiologue qui pourrait décoder complètement l'escroquerie de tous ces signes. Il y en a eu un, on le connaît, c'est Roland Barthes, qui l'a fait avec Mythologies dans les années soixante. On aurait besoin de ça aujourd'hui. Quelqu'un qui nous dirait tout à coup : « Ne faites pas des yeux si romantiques... » Il irait interroger les pro-bosniaques, les gens qui nous serinent la tête et qui confondent l'engagement sur la Bosnie avec l'engagement politique en général, pour décrypter leur langage, savoir quel rôle ils jouent idéologiquement. On n'a plus ce type d'analyse. On

a l'impression que les choses sont vécues instinctivement et ne répondent pas à tout un système qu'on devrait pourtant décrypter.

J.-Y. C. Allons plus loin. Barthes était universitaire - je crois que vous-même vous avez écrit un mémoire de maîtrise intitulé Culture, contre-culture, sous-culture - : est-ce que vous pensez que l'université, telle que vous l'avez vécue, a provoqué l'éclosion de ce phénomène, le déclin du désir d'analyse ?

Christian Schiaretti Elle l'a encouragé, absolument. Je reste très gramscien dans mon rapport à l'intellectuel : je pense que les intellectuels ont été les agents organiques d'une prise de pouvoir qui s'appelait François Mitterrand et dont la conséquence est le système balladurien. Je crois qu'il y a eu toute une liaison qui s'est constituée et qui s'est préparée notamment à l'université. L'université a organisé elle-même le déclin de sa propre capacité à l'analyse - J'irai même plus loin : je dirais sa capacité au parti pris, c'est-à-dire au repérage des zones de clivages. Ça, ça a été l'apogée de la sophistication en philosophie. Il y a eu un moment, comme chez Lyotard par exemple, durant lequel on a fait l'apologie de la sophistication, de façon très affirmée, très revendiquée : tout est dans tout et réciproquement... tous les discours se valent... etc. Cela, appliqué de manière extrêmement triviale à notre société contemporaine, a permis l'apologie de la publicité, qui est finalement une sophistication : tous les produits se valent si on sait bien les vendre... Et même plus loin, l'apologie d'une certaine politique... Dans le chemin artistique, cela a eu aussi des conséquences. On a très bien vu tout ça se mettre en place. Moi, je l'ai vu dans le théâtre parce qu'à l'époque, j'étais à la fac : ça a été un moment où le rôle de l'université, dans ce décryptage - avec le théâtre universitaire par exemple -, a totalement décliné, elle a démissionné. Il y a eu le départ de Bernard Dort par exemple pour le Conservatoire. Conservatoire... le mot est très clair : Bernard a rejoint une activité de conservation dans laquelle il s'est un peu perdu, je crois. J'étais là quand il a fait ce choix et j'ai bien vu ce que ça a déclenché dans la tête des étudiants : ils y ont vu une démission. Le point de vue analytique n'existait plus, il n'y avait qu'un point de vue chamanique : l'acteur-philtre, l'acteur traversé sur le plateau dans l'instant même de la représentation... L'activité de pensée était moins, beaucoup moins agissante.

J.-Y. C. Pourtant, Bernard Dort disait que de se confronter à la scène avait été très important pour sa pensée, pour son analyse.

Christian Schiaretti J'ai été, pour ma part, très déçu par sa capacité d'analyse à partir de cette période-là. Elle ne m'a pas paru très pertinente. Lui poursuivait peut-être une sorte de parcours personnel, un itinéraire de spectateur privilégié comme il aimait à se définir, qui lui a donné certainement, bien sûr, une tempérance encore plus grande, mais je crois, du point de vue de l'université où je me trouvais à l'époque, que ça ne comblait pas un manque terrible de la pensée.

J.-Y. C. Le déficit de pensée, vous le localisez dans l'université, mais il se trouve très certainement aussi dans les arcanes de l'Etat. Denis Carot fait une analyse très pertinente de l'abandon de la pensée civique, êtes-vous en accord avec lui et comment avez-vous vécu cette évolution ?

Christian Schiaretti Oui, je suis absolument en accord avec ce constat. Je l'ai vécu directement au ministère et, en ce moment, en tant que président du SYNDEAC, tous les jours... On a réécrit les contrats des Centres Dramatiques Nationaux, par exemple, et vous allez voir que c'est très caractéristique : en fait, le système du service public, c'est-à-dire une subvention accordée par l'Etat pour qu'une mission soit accomplie, demande une définition. Quel service rendu au nom de quoi ? On devrait exiger l'argent au nom d'une perception de la société qui repose sur une indignation et sur un espoir qui relève d'une idée de l'éducation nationale : en amont, on ne peut pas accepter qu'il existe des gens qui soient analphabètes, c'est l'indignation, et en aval, il faut qu'il n'y en ait plus, c'est l'espoir. Evidemment, cette ligne d'aspiration est totalement utopique, mais c'est une utopie consentie, ça s'appelle l'intelligence. Les imbéciles vous diront un truisme : « Mais ce n'est pas possible, ce n'est pas réalisable... » Mais on le sait, bien sûr... Et le système est basé là-dessus, fondamentalement.

J.-Y. C. Ça, c'est l'Etat Républicain.

Christian Schiaretti Absolument. Et normalement, on ne devrait même pas avoir besoin de contrat pour établir notre mission : elle est induite par l'esprit républicain qui appelle non pas l'opportunisme mais la vocation. On ne demande pas à un prêtre de signer un contrat

qui stipulerait qu'il doit se lever à telle heure le matin, etc. Nous, on en est arrivé là. Quand on regarde ces contrats, il est écrit que le metteur en scène doit faire un certain nombre de mises en scène dans son centre, sauf dispositions particulières, que le metteur en scène percevra une rémunération ne dépassant pas tel plafond, sauf dispositions particulières. C'est en fait l'aveu d'une incapacité à un rapport coercitif de l'Etat vis-à-vis de ses serviteurs et une demande de liberté très grande des serviteurs vis-à-vis de l'Etat. Donc, du coup, c'est dans le fruit même que se trouve le vers. C'est-à-dire que comme la mission est basée uniquement sur une vocation profondément morale des différents agents de l'opération - moralité dans l'Etat, moralité chez les artistes - cela réclame évidemment un pouvoir étatique qui lui-même soit très clair quant à sa vocation morale, civique, politique. Or on ne peut pas dire que depuis une vingtaine d'années, on ait ça... Résultat : on est devant une incapacité à simplement produire un texte dans lequel la défense de notre vocation culturelle ne soit pas assujettie à un sentiment de honte. En gros, on rougit dès qu'on assume ce que l'on est, c'est-à-dire des gens subventionnés pour rendre un service à la société.

J.-Y. C. Ce sont vos adhérents du SYNDEAC qui ont développé ce sentiment.

Christian Schiaretti C'est vrai, mais c'est aussi l'Etat parce que le ministère reste, lui, dans un rapport de culpabilité. Le politique par rapport à tout ça n'est que dans un rapport de célébration un peu morbide. Il est plutôt dans une dynamique qui est de l'ordre ou de la culpabilité ou d'une opportunité politicienne. Soit il est de bon ton de donner de l'argent aux artistes, soit on le culpabilise du point de vue de l'histoire. On est dans l'ère de la commémoration. Pourquoi donne-t-on de l'argent ? Les adhérents du SYNDEAC disent : « Parce que nous sommes les héritiers d'une histoire, etc. » Comme si, s'il n'y avait pas d'histoire, il n'y aurait aucune urgence aujourd'hui à distribuer de l'argent. Je pose toujours la question de ce point de vue-là : je pars du principe que je me fous de l'histoire - ce qui n'est absolument pas vrai -, j'imagine qu'il n'y a pas de ministère de la culture, qu'il n'y a rien... et bien, en regardant la société telle qu'elle est, on se dirait qu'il y a urgence. Je crois même que ça ne tient pas aujourd'hui du service mais du salut public. Les moyens de la bêtise et du crétinisme sont tellement importants...

J.-Y. C. Au fond, vous dites : « si on ne le fait pas par conviction, qu'on le fasse au moins par intérêt. »

Christian Schiaretti Oui, il faut au moins ça. Parce qu'un jour, on va se retrouver avec la réalité du bâton, mais ceux qui tiendront le bâton se réclameront d'une pensée qui n'est pas très rassurante... On en arrive à un état de crétinisme et de barbarie, que l'on génère nous-mêmes, qui est grave. On va bientôt rencontrer les présidentiables, par exemple : quelles questions on va leur poser ? Soit on leur pose des questions qui se cachent derrière la culpabilité historique, c'est-à-dire : « Est-ce que vous nous garantirez l'héritage ?... » - et puis on confond tout en plus : Malraux, Duhamel, Michel Guy, Jack Lang... -, soit on se réfugie derrière la culpabilité financière : « Ecoutez, nous représentons des emplois, on a besoin d'argent... », soit l'opportunité politique : « Voyez le poids que nous représentons, voyez le public qui est à côté de nous, pensez aux élections... » Mais il n'y a là aucune question fondamentale posée du point de vue de l'urgence de ce que nous faisons et de ce que nous avons à faire. La conviction n'est jamais évoquée du fait d'un déficit de la vocation politique. On le sait bien : le pays est géré sur le mode de l'espoir vrai, c'est Jacques Delors qui l'a dit... Il nous a dit : « Moi, je ne veux pas gérer l'Etat parce que je ne veux pas donner de faux espoir. » Mais c'est quoi alors un espoir vrai ?... Justement ! Le politique, ce qui le différencie du gestionnaire, c'est qu'il est plein d'espoirs "faux". Tout espoir est faux. Puisque c'est un espoir. Le jour où il est vrai, ce n'est plus un espoir, c'est une réalité. C'est suffisamment basique à comprendre comme raisonnement ! Je crois que si Jacques Delors a choisi ce point de vue, c'est parce que c'est le même que celui de Balladur, ce sont des points de vue de gestionnaires. Ce sont les points de vue de gens qui n'ont pas de corps. Pas de cœur et pas de corps. Pas de désir. Pas de désir vis-à-vis de l'humain. Ils veulent gérer. Alors évidemment, ils nous disent : « C'est pas gérable votre bordel ! ». Mais ce n'est pas ce qu'on leur demande... Le tabac que peut faire Chirac ou tous les populistes, c'est parce qu'ils ont un faux corps. Ce sont des caméléons. Le populisme est en train de prendre une place terrible en France...

J.-Y. C. C'est-à-dire qu'ils s'inventent un désir pour faire croire...

- Christian Schiaretti Voilà. Et du coup, ils occupent une vacance qui est celle du désir. Je crois que la culture devrait d'abord être le ministère anti-populiste. On se situe exactement à cet endroit-là. C'est passionnant.
- J.-Y. C. Nous dénonçons là la démission de la pensée civique de l'Etat mais est-ce qu'il n'y a pas eu également une démission de la part des artistes ? N'ont-ils pas largement profité de l'ouverture sans contrepartie de l'Etat ?
- Christian Schiaretti Absolument. C'est le fait aussi d'une histoire. Je crois que nous ne sommes pas encore sortis de la génération baby-boom. On vit encore dans un rapport à la société qui est conditionné par le mouvement des années 60-70. On n'en sort pas. C'est une sorte de crise de croissance au sens économique - c'est très important, ça - et au sens idéologique. On pensait exalter les vertus révolutionnaires et en fait on était en train de les tuer : ça a été l'achèvement du grand mouvement révolutionnaire européen. On pensait qu'on vivait une période d'ascension sociale alors qu'on était dans la chute : c'est la grosse faillite des années 70. On vit encore sur la crête de cette vague-là, on en vit la mort. Les générations qui suivent, qui n'ont hérité de rien, ou seulement du désastre, n'ont toujours pas le droit à leur parole, ils vivent la parole des autres. Quand je rencontre des jeunes, ils sont souvent touchés par ma conviction radicale et du coup, ils viennent me voir comme si je devais leur dire ce qu'ils ont à faire. Mais je n'ai surtout pas à leur dire quoi que ce soit. Tout ce que j'ai envie de leur dire, c'est qu'ils ne peuvent pas accepter que des gens de mon âge leur disent qu'il n'y a pas de devenir parce que le devenir c'est eux et pas moi. Ce lamento, que j'appelle néo-heideggerien, relève d'une pensée qui est constamment dans la contemplation de sa fin. C'est une pensée inadmissible. Elle est souvent produite par des gens qui sont dans l'achèvement de leur parcours : ils parlent de leur propre fin. Qu'ils parlent de leur fin s'ils veulent, mais pas de celle des autres. Je me sens très solidaire des gens de vingt ans alors que je ne me sens absolument pas solidaire des gens de mon âge.
- J.-Y. C. Vous arrivez à la quarantaine... Et vous vous dites que bien vieillir ce n'est pas se contempler finissant.
- Christian Schiaretti Du point de vue théâtral, vieillir c'est assumer la vocation artisanale du théâtre. C'est inscrit dans son mode de production. Le théâtre réclame que l'on se pose la question socialement et politiquement de l'arrêt. Je crois que l'on vit toujours sur un mode positiviste - qui peut, bien sûr, avoir des dimensions splendides, comme à la fin du XIX^e : il y a des choses admirables qui ont pu être inventées au nom d'une pensée scientifique qu'on pensait capable de sauver l'avenir de l'humanité -, une version basse d'un positivisme mercantile - on change par exemple tous les ans les modèles de voiture, etc. Et la question serait de savoir comment on intègre l'arrêt dans ce système. Or le théâtre est un lieu de l'arrêt. C'est la loi de Baumol : économiquement, les modes de production restent inchangés - il faut le même temps de répétition et d'exploitation - mais les moyens de la production changent en augmentant les coûts. Le théâtre devient donc toujours plus cher et à un moment donné, il cesse absolument d'être rentable et peut-être même d'être envisageable. A mon avis, Baumol se trompe : il a raison pour l'opéra qui est une forme bourgeoise - la scène est destinée à vérifier les dépenses réputées indispensables - mais il a tort pour le théâtre qui est un mode beaucoup plus sauvage.
- J.-Y. C. Le théâtre peut s'échapper.
- Christian Schiaretti On peut toujours réinventer une forme avec un projecteur et un acteur et on se dit voilà, c'est ça le théâtre... Et Baumol se retrouve comme un con avec son cartable.
- J.-Y. C. A condition que le public accepte ce changement de forme et continue d'aller au théâtre...
- Christian Schiaretti Il l'acceptera parce que le théâtre est une forme poétique : il a des antennes vraiment profondes dans le ventre des individus. Je crois qu'on peut donc perpétuellement l'inventer. J'ai une confiance absolue en cela. On échappe forcément à un mode de production surdéterminé par l'intérêt.
- J.-Y. C. Si vous dites que le théâtre peut permettre de penser l'arrêt, ça veut dire que vous envisagez l'arrêt du théâtre. Mais on peut aller loin : pourquoi ne pas brûler toutes les institutions théâtrales sous prétexte qu'il faut savoir s'arrêter un jour pour ne pas se perdre...

- Christian Schiaretti Peut-être... Peut-être... Pourquoi pas... Quand je dis arrêt, je ne veux pas forcément dire éradication de tout. Je veux plutôt dire qu'il faut réhabiliter le temps. Réhabiliter le temps et la maturation. Par exemple, dans le théâtre, arrêter ne voudrait pas dire raser, mais ça voudrait dire revenir sur la conception imbécile qui consiste à penser en termes de générations mourantes et naissantes : des générations qui feraient leur temps et iraient vers leur mort et des générations nouvelles qui les pousseraient pour faire leur temps, etc. Je crois que ce qui est beau, c'est ce que j'écris dans « Jeunesses »*, c'est justement l'articulation à l'intérieur des générations. Mais ça gêne les critiques, les journalistes qui ont envie de faire mourir une génération, celle peut-être qui ne les a pas reconnus à la place qu'ils jugeaient être la leur... Je pense par exemple à Jean-Pierre Thibaudat en disant ça. Je pense à ce que représente son journal, *Libération*, à sa responsabilité dans la faillite de ma jeunesse à moi et de celle de quelques autres, responsabilité dont je suis un des seuls à parler. Et Thibaudat le sait. Je voudrais juste que l'on réussisse à retrouver les vertus de la transmission. Dans un théâtre, les générations devraient se voir. Moi, j'aurais aimé avoir Jacques Lassalle dans la maison à Reims, avec son âge et sa réalité, et puis quelqu'un de vingt ans et qu'on soit dans un processus de transmission.
- J.-Y. C. C'est un peu ce que Jacques Baillon essaie de faire en installant des metteurs en scène associés dans certains CDN, non ?...
- Christian Schiaretti Oui... J'inspire beaucoup les déclarations du ministère... Moi, j'ai une place politique dans la profession qui est beaucoup plus importante que ma place artistique ; c'est normal parce que dès qu'on est politique, on est suspecté de ne pas être artiste - ce qui est une erreur mais on verra peut-être ça plus tard. J'occupe donc, par ce que je dis, une place très importante qui influe par exemple sur la politique du ministère. Ça se sent notamment dans les déclarations du ministre et dans celles de Jacques Baillon : le « place aux jeunes », tout ça... ça leur rendait service aussi, ça leur permettait de nettoyer... et de donner une coloration à la politique de Jacques Toubon qui affiche une rupture avec celle de Jacques Lang. Le problème, c'est que je ne crois pas que les gens qu'ils ont mis en place, ont trouvé leur vocation sous prétexte qu'ils ont été nommés. Il aurait fallu que leur nomination provienne d'une véritable vocation. Robert Cantarella, par exemple, a vécu une véritable opportunité mais pas l'accomplissement d'une réelle vocation. Robert est pourtant l'un de ceux qui sont les plus proches de moi. Ou Stéphane Braunschweig.
- J.-Y. C. Et Stanislas Nordey ?
- Christian Schiaretti Il est plus jeune. Et surtout, je pense que c'est un être fabriqué complètement. Pas lui et son travail à proprement parler, mais l'environnement. Ce qui est dit n'est pas en rapport avec ce qui est. Il y a d'évidence une manipulation à Nanterre. Qu'est-ce que fait Vincent à Nanterre ? Ça fait trois ans que je milite sur la troupe qui est d'abord en rapport avec l'économie, avec la production, parce que je crois que la moralité et l'esthétique au théâtre se résolvent dans la gestion économique : si on analyse les modes de production dans les théâtres, on saura ce qu'ils pensent. Alors, après, on pense mal, on a plus ou moins de talent, on est plus ou moins clair... Moi, j'ai le talent que je peux avoir et c'est tout... mais en tout cas, je sais que comme je produis je pense. C'est pour cela que j'ai voulu défendre l'idée de la troupe. On s'était rencontré avec Jean-Pierre il y a deux ans, c'était donc encore un peu neuf et en fait, il a pris la roue. Mais en même temps, lui, il a été négocier une augmentation de 2 millions de francs au ministère.
- J.-Y. C. Economiquement, il a pris d'autres décisions fortes. Il a décidé par exemple de ne pas avoir du tout recours au mécénat.
- Christian Schiaretti Oui, oui. Mais tout n'est pas à jeter chez Jean-Pierre, ce n'est pas ce que j'ai dit... C'est un être important dans le théâtre. Mais c'est quelqu'un qui a une pensée, comment dire... fluctuante... En dix ans il est passé du Français au théâtre médiatique puis maintenant au théâtre de troupe... Ça fait des zigzags, quand même... Bon, après tout, il a au moins l'avantage de zigzaguer, il y en a d'autres qui sombrent...
- J.-Y. C. Il se remet en cause...

■ ■ ■ ■

* Christian Schiaretti, « Jeunesses » in *Revue d'esthétique* : « Jeune théâtre », n°26, 1994, p.181-184

- Christian Schiaretti Il le fait, oui. Mais, à force de se remettre en cause, on ne sait plus s'il a l'opportunité de ses convictions ou des convictions opportunes...
- J.-Y. C. A moins d'être perpétuellement en marge, on ne peut pas être sûr de ne pas donner l'impression d'avoir un jour ou l'autre des convictions opportunes...
- Christian Schiaretti Absolument. Mais moi aussi, je le dis dans « Jeunesses » que j'ai passé des compromis avec ma dignité.
- J.-Y. C. Vous dites dans ce texte que vous n'êtes pas digne de ce que vous écrivez.
- Christian Schiaretti Parce qu'il y a des moments où j'ai effectivement passé des compromis, où c'était plus facile pour moi d'accepter certaines choses... Qu'on me parle par exemple comme à un jeune...
- J.-Y. C. Qu'est-ce qui conduit à l'acceptation des compromis ? Le désir d'accéder au pouvoir ? le souci d'avoir davantage de moyens ? L'envie d'être reconnu ?
- Christian Schiaretti Il y a l'ambiguïté dans laquelle nous sommes qui est l'ambiguïté artistique. On a, c'est vrai, une soif de reconnaissance importante.
- J.-Y. C. D'être reconnu par qui ? Par les autres artistes ?
- Christian Schiaretti De ce qui fait la dominante de la reconnaissance établie. Et ça dépend là encore des modes de production. Ce que j'aime bien dans le privé, c'est pour ça que je les respecte beaucoup, c'est qu'ils ne trichent pas : s'ils vous disent que ça ne marche pas, c'est que ça ne marche pas, s'ils vous disent que c'est réussi, c'est que c'est réussi. Parce que l'endroit où tout ça se vérifie, c'est la salle, sa jauge et le taux de remplissage. C'est-à-dire le fric. Ils ne vont pas se dire que c'est un merveilleux spectacle s'il n'y a personne dans la salle. S'il n'y a personne dans la salle, c'est raté. Nous, dans le théâtre public, on a été formé sur les bases d'une auto-reconnaissance : on s'auto-reconnaît entre nous. A tel point que parfois, on se parle de spectacle à spectacle... Et d'ailleurs, tout ça passe complètement au-dessus des spectateurs... C'est vrai que ça devient difficile d'avoir des convictions parce que ce mode de reconnaissance est un facteur d'isolement total. Nous n'avons pas la dépendance à l'égard du public. C'est très difficile, de ce point de vue, de trouver un rapport au public. Il faut être très fort. Quand j'ai Alain Badiou avec moi, moi je me sens fort, parce qu'il est là.
- J.-Y. C. Vous avez besoin d'être reconnus par vos confrères artistes, mais aussi par les pouvoirs publics et ensuite, par les médias...
- Christian Schiaretti Par les médias aussi, bien sûr. Qui sont en fait la plaque tournante de l'opinion des pouvoirs publics. Les pouvoirs publics tirent ce qu'ils pensent du journal. Je pense qu'on oscille entre deux dimensions : le privé qui tend vers la dimension « vu à la télé » - voyez les Molière par exemple - et le public qui tend vers la dimension Libération, c'est-à-dire le « lu dans Libé ». Et entre « vu à la télé » et « lu dans Libé », l'espace est très réduit. C'est exclusivement Libé qui fait la politique du ministère. Quand Thibaudat écrit des vœux de Noël dans Libé, il donne le ton de façon très dangereuse. Pour résumer, on a les Molière du privé et on a les vœux de Thibaudat. Et chacun va chercher son vœu. Alors, après, on va en Russie pour développer la programmation russe, on va permettre à François Tanguy de développer ses fabriques. Vous vous rendez compte de quoi on accouche comme concept productif : des fabriques... Mais des fabriques, c'est quoi ? Ce sont des lieux sans public.
- J.-Y. C. En même temps, vous semblez assez hostile à d'autres types de création qui n'ont rien à voir avec les fabriques comme les spectacles de Georges Lavaudant.
- Christian Schiaretti Il y a des déclinaisons infinies. Avec Tanguy et la fabrique, on est à l'apothéose même de la contradiction de la notion de service public qui décline vers une sorte de service artistique pur. C'est du mécénat d'Etat, en fait. On se dit que ce garçon a du génie et on lui donne les moyens de s'exprimer, on lui fait une petite fabrique, on le fait venir au Festival d'automne et on se dit que le problème est réglé. Dimension totalement aristocratique de ce type de productions. Lavaudant est dans une autre sphère, il est dans l'institution. Mais je vous ferais remarquer que d'un côté le TNP accueille des spectacles de François Tanguy parce qu'il reconnaît la pertinence de la jeune mise en scène mais de l'autre, il produit quoi ? Des spectacles très lourds de Lavaudant qui sont une variation intellectuelle sur la pensée néo-heideggerienne, c'est-à-dire le monde sans résolution. Ça peut être bien fait, avec un côté théâtre cinématographique mais c'est un théâtre qui bénéficie du fait qu'il ne crée pas un espace de critique. Il n'est pas soumis

à la critique : c'est un espace totalitaire. Jamais il n'est critiqué par *Libération*. Je lui ai dit à Thibaudat : « Régy est le pape de la pensée néo-heideggerienne, François Tanguy en est un apôtre et vous, vous en êtes le prophète. »

J.-Y. C. Régy est tout de même quelqu'un qui a refusé par conviction d'accéder à l'institution.

Christian Schiaretti Absolument. Mais quand il fait un spectacle, ça coûte trois millions et il a quand même deux ou trois institutions derrière lui. Je reconnais que ça peut exister : je ne suis pas contre ce genre de productions, ce n'est pas ça le problème. Mais je me méfie quand cette pensée devient totalisante, surtout dans le cadre de ce qui est pensé aujourd'hui. Pour moi, ce sont des intellectuels organiques servant un pouvoir populiste qui se met progressivement en place en France. Qu'ils le veuillent ou qu'ils ne le veuillent pas. Ce sont des néo-romantiques mus par une pensée qui se désinvestit du champ politique. Tout est là pour qu'un pouvoir populiste se mette en place. Que peut donc jouer l'institution là-dedans ? C'est un verrou, un lieu de résistance.

J.-Y. C. Si on souhaite lui faire jouer ce rôle.

Christian Schiaretti On a œuvré à l'intérieur pour cela. Un jeune philosophe m'a posé la question un jour : « Est-ce que vous êtes capable, en tant que directeur d'institution, de produire Claude Régy ? » et je lui ai répondu « Oui ». Bien sûr que j'en suis capable. J'ai accueilli François Tanguy, j'ai accueilli Didier-Georges Gabily. Je le fais. Mais si on inverse la proposition... Si Régy avait un théâtre, il ne m'accueillerait pas parce que sa pensée est exclusive alors que la mienne ne l'est pas. Il y a là une vraie différence. En plus, dans cette pensée, il y a des nuances de qualité... Il y a Régy qui a la plus belle pensée parce qu'elle est la plus pure, et il y a ses épigones, et puis ensuite, il y a le Skaï avec Lavaudant. Au début de la carrière de Lavaudant, Mesguich avait monté *Hamlet*, et lui, il avait monté *Palazzo mentale*. Mesguich, ce que j'aimais bien - même si c'était bidon, même si c'était gratuitement sophistiqué et en même temps fait de bric et de broc -, c'est qu'il faisait ça avec une certaine superbe : il a de l'humour et il n'a jamais été vraiment dupe de son truc. *Palazzo mentale*, c'était de la culture de préface, c'était fin de terminale, avec des textes hyper connus de Kafka... Ça avait impressionné l'intelligentsia de l'époque alors que c'était vraiment Lagarde et Michard... mais placé dans un espace grandiose... Ce qu'il n'avait pas Lavaudant, par rapport à Mesguich, c'est cet humour. Il prenait ça au sérieux. Pour *Terra incognita*, pareil. Il était au Mexique, fasciné par ce pays, pendant que moi je travaillais au Venezuela. Il était vraiment fasciné par les Mexicains mais sans aucun humour, sans distance. Avec *Lumières*, c'est la même chose, il est dans la traduction de la pensée néo-heideggerienne de Régy dans laquelle Jean-Christophe Bailly s'installe avec délectation, mais sans humour. Je trouve ça terrible. A tout prendre, je préfère vraiment Régy, parce que chez lui, c'est très pur. Régy est un artiste qui m'est important, Lavaudant pas du tout. Mais je ne parle pas avec mépris. C'est seulement un état de fait. J'ai eu comme profs Régy, Vitez et Lassalle : je sais où sont mes filiations, je sais quelles sont les personnes qui me sont importantes. Lavaudant comme Planchon, n'a pour moi aucune importance. Ils n'existent pas dans mon histoire, alors que Régy existe beaucoup.

J.-Y. C. Et Jacques Lassalle, vous seriez prêt à l'accueillir après son départ forcé du Français ?

Christian Schiaretti Oui, bien sûr. Je l'ai déjà accueilli deux fois depuis que je suis à Reims en revendiquant haut et fort notre admiration pour son travail. Jacques, je l'aurais volontiers accueilli dans la maison, mais il a fait sa sortie...

J.-Y. C. Et puis il vous a permis de faire votre première à la Comédie-Française au Vieux-Colombier avec *Les Coréens*...

Christian Schiaretti Oui, tout ça n'est pas un hasard. Il avait salué le côté copieux, le côté obstiné, le côté politique, le côté moral de notre pari à Reims. C'est quelqu'un qui a une pensée morale sur le théâtre que j'aime, et c'est en plus quelqu'un qui est très inscrit dans la transmission. Mais je répète que je serais capable aussi d'accueillir Régy. Je ne fonctionne pas avec ostracisme mais je me méfie. Je trouve qu'il est toujours important qu'un intellectuel sache le rôle qu'il joue dans la société.

J.-Y. C. Mais est-ce que ça représenterait un risque d'accueillir quelqu'un qui a été répudié par le pouvoir politique ?

Christian Schiaretti Non, aucun. Au contraire, ça leur rend service. Les risques dans ce métier sont minimes. Quand vous pensez que la lettre que j'ai renvoyée à Sarkozy, toute la profession l'a saluée en disant : « Bravo, c'est du courage.. » alors que c'est une lettre syndicale

de base... ça montre dans quel état on est. C'est lamentable ce que l'on est devenu. Il n'y a aucun courage dans ce métier.

J.-Y. C. Comment envisagez-vous le travail sur le public aujourd'hui à Reims ?

Christian Schiaretti Pour l'instant l'institution à elle seule ne peut pas résoudre les problèmes liés au public qui sont en fait ceux de la société en général... Je crois qu'il y a d'abord une exemplarité politique à trouver : dire des choses importantes au public sur le plan politique.

J.-Y. C. Oui, mais il faut qu'elles soient entendues, sinon quel intérêt ?

Christian Schiaretti C'est vrai, bien sûr, il faut qu'elles soient entendues. Mais si déjà elles sont perçues par les élites intellectuelles de Reims, c'est quelque chose d'important sur le plan politique. Ils n'entendront pas simplement : « Il faut aller au spectacle parce que ça fait du bien à l'âme. » Ils entendront quelque chose de beaucoup plus précis que ça. Le discours que l'on peut tenir, il faut d'abord qu'il soit entendu par les politiques eux-mêmes. Par exemple, là, puisqu'on rencontre les présidentiables, il y a une vraie question à leur poser, c'est de savoir s'ils seraient d'accord pour imposer par décret un jour chômé par semaine à la télévision, et on verrait si les gens sont vraiment beaucoup plus malheureux quand il n'y a pas de télé. C'est une vraie question qui me paraît essentielle, comme d'autres du même genre. Donc, d'abord être exemplaire du point de vue du discours politique. Ensuite, c'est l'auteur. Je pense que le texte est au centre du travail sur le public. Dans une ville, si on a un auteur maison, si on défend sa pensée, si on s'obstine dans cette pensée, on peut permettre à la fiction de devenir l'âme même de la relation avec le public. Ce n'est ni l'acteur, ni le metteur en scène, ni l'auteur qui vont animer le public, c'est le personnage, c'est la fiction qui fait pompe, c'est elle qui attire. Nous avec Ahmed, c'est ce que l'on fait. C'est une figure qui, en quelque sorte, va prospecter.

J.-Y. C. Grâce à Alain Badiou.

Christian Schiaretti Badiou, c'est une pensée, c'est une position sur le monde, et c'est un certain type de théâtre qu'on m'a reproché de vouloir trop populaire... On m'a dit que c'était du boulevard. J'en ai entendu de toutes les couleurs... C'est pourtant quelqu'un qui m'a vraiment permis d'articuler une forme et une pensée. De travailler sur la typification par exemple. Il m'a permis un travail sur le public grâce à un travail sur l'œuvre. Un travail qui en finit avec les gens de théâtre : c'est-à-dire qu'il s'agit d'accepter d'avoir la peste ou la lèpre... Et je ne suis pas loin de l'avoir. Je ne suis pas fréquentable.

J.-Y. C. C'est vivable économiquement, ça ?

Christian Schiaretti C'est vivable politiquement s'il y a un pouvoir politique qui suit. Mais si on reste dans cette espèce de problématique théâtre-théâtrale, ce sont les néo-heideggeriens qui auront raison avec Régis. Il n'y aura plus qu'un seul théâtre en France, ce sera le Festival d'automne, qui a été créé par Michel Guy, et qui servira à la bourgeoisie française éclairée - de droite ou de gauche. Si c'est ça, faisons-le tout de suite. Moi, je cours, je m'inscris, je ferai des œuvres, quoique ça m'emmerdera parce que fondamentalement, c'est pas mon truc... Soit on fait ça et alors on décide que le ministère de la culture entretiendra le théâtre comme il entretient Le Louvre ou la Tour Eiffel, et on prend les meilleurs - et je ne serai pas dedans -, soit on pense à autre chose et on est véritablement dans une sphère politique : on se pose les questions essentielles et à ce moment-là, il faut qu'on arrête ce type de culpabilité ou de complexe théâtral ou politique parce qu'on n'a pas été vu au Festival d'automne ou lu dans *Libé*. Il y a un moment donné où il faut accepter ça. Je pense que c'est invivable quand on est seul parce que metteur en scène, c'est une fonction incomplète, c'est un petit peu une maladie, une verrue, une tumeur, ça doit disparaître... Fondamentalement, c'est la pensée de l'auteur qui importe. Ou ce que le metteur en scène peut écrire. Moi, fondamentalement, je pense que ce que j'écris est plus important que ce que je fais sur un plateau. Badiou est pour moi une prolongation de ce que je pressens. J'ai envie d'être au service de sa pensée théâtrale mais aussi philosophique. Il y a là quelque chose qui me passionne.

J.-Y. C. Mais pour que l'on n'en arrive pas aux extrémités que vous décrivez, ne croyez-vous pas qu'il est important que la portée de cette parole soit plus importante que ce qu'elle est actuellement ? Est-ce qu'il ne faut pas quelle touche au-delà des politiques ?

Christian Schiaretti Oui, c'est important, mais ça adviendra, je crois. Parce qu'on fait un travail de fond. Il y a des signes de ça. Par exemple, la présidence du SYNDEAC, ce n'est pas un hasard : je ne l'ai pas demandée cette présidence, je ne voulais pas être président, je ne

voulais surtout pas m'emmerder avec ça, mais personne ne voulait être président à cause des élections présidentielles nationales... Personne ne voulait assumer de responsabilités dans ces moments-là. Voilà, tout ça avance à tout petit pas. Je le sens bien à Reims.

J.-Y. C. Ne faut-il pas à un moment donné, être un peu terroriste et prendre la parole d'assaut, en commençant par occuper les réseaux les plus importants, avec en premier lieu la télévision, bien sûr. Si on fait confiance à la progression de la parole, est-ce qu'il ne sera pas trop tard, et est-ce que des barrières ne vont pas s'ériger de manière à la juguler ?

Christian Schiaretti La pensée dont je parle n'organise pas la révolution mais la résistance. Elle ne prépare pas le triomphe mais la défense.

J.-Y. C. C'est déjà accepter de réduire ses utopies, ça...

Christian Schiaretti Oui, mais en même temps c'est dans cette résistance que le devenir se trouve. C'est très clair. Si je présente les choses de manière très schématique, je pense que le flou de la pensée dans laquelle nous sommes installés est le comble de la pensée sophistique, c'est une apologie de la nuance : on refuse les positions clivées. « Je pense jaune, tu penses noir et le débat s'installe » : ça ne marche plus, on vous dira : « Non, il faut nuancer » et finalement on ne pense plus rien, ou plutôt on pense tous la même chose, une chose informe et nivelée. Les pensées artistiques qui se reconnaissent là-dedans sont des pensées de la négation, celles qui disent que puisqu'on ne peut plus rien penser dans ce terrorisme de la nuance, ce qu'il faut attendre, c'est la bombe atomique, la famine, le triomphe du Sida, etc. C'est une pensée de la mort. Avec des choses sublimes (Claude Régy), des choses en Skaï (Georges Lavaudant). Le triomphe de cette pensée ne gêne pas les politiques parce que cela permet à la bourgeoisie, qui met en place depuis longtemps son pouvoir mercantile, de continuer à se développer... Et la fin du monde, elle ne se vivra pas à Neuilly comme elle se vivra à Montreuil... Ça permet donc à ce pouvoir de se mettre en place et en même temps de tolérer dans ce flou, dans cette nuance, un ministère de la culture qui puisse chanter la fin du monde et qui marche du même pas qu'un ministère de l'intérieur - je pense à Charles Pasqua - destiné à imposer un ordre policier dont on perçoit régulièrement quelques prémices évidentes. Tout cela s'appuie sur des forces populistes qui sont coupées de toute activité de pensée. Si, en face, on essaie de repenser l'activité en termes de clivages, en disant : « Ce que vous appelez la nuance, moi je l'appelle le débat démocratique. Prenez des positions, faites des analyses, soyez pertinents, offensifs quitte à vous tromper, croyons en un devenir... ». Si on défend cette pensée-là et qu'on l'articule par exemple sur de la création, on sait qu'on ne fait tout cela que dans une position de résistance. Mais, c'est aussi qu'on a confiance dans cette pensée. Moi, je suis sûr d'avoir raison. L'avenir nous donnera raison, j'en suis certain. Mais il faudra du temps pour que ça adienne. Soit ça adviendra parce qu'on sera tellement étouffé, on aura atteint un tel niveau que se produira une réaction qui me dépasse totalement, qui sera de l'ordre de la crise aiguë de société - et moi, j'y crois... j'y crois pour les quelques années à venir et, du coup, je serai complètement éradiqué par l'explosion mais au moins j'aurai travaillé -, soit on va aller jusqu'à l'exil, jusqu'au départ, mais on aura pris le temps de se distribuer les armes entre nous pour organiser ce départ. Je ne pense donc pas que je puisse gagner parce que ce que l'on fait... C'est terrible : rien n'est plus difficile que d'avoir une pensée positive. Penser la vie, l'amour et le devenir... C'est beaucoup plus facile de penser la mort, la fin et le vide. Je schématise beaucoup bien sûr mais je sens quelque chose de cet ordre-là. Organiser la résistance ça veut dire sauver les outils, les repenser, créer une mémoire, c'est tout ça que ça veut dire.

J.-Y. C. En vous écoutant, je pensais à Edgar Morin. Je ne sais pas si vous vous en sentez proche mais lui aussi a une pensée politique mais refuse, parfois in extremis, de s'engager véritablement dans le combat politique. Pourquoi ne pas s'engager directement sur le terrain du politique, sur le terrain électoral, en tribun, plutôt que sur le terrain artistique ou philosophique ?

Christian Schiaretti Je comprends très bien votre interrogation. La réponse est probablement que je ne parviens pas à faire les deux en même temps. Je suis venu au théâtre parce que je pense que précisément ça me paraît être un lieu éminemment politique. Je crois que si je retourne au politique, je perdrais définitivement cette nécessité du théâtre, et je perdrais la chose la plus fondamentale qui est l'illégalité. C'est ça le moteur principal du théâtre : l'illégalité. Le théâtre, ça fonctionne selon un principe d'illégalisme. Le théâtre cherche toujours - mais de façon profonde, ontologique - l'endroit qui lui permet de

faire l'apologie de la faille, de la tricherie. Le théâtre est un lieu de menteurs. Grande différence avec Régy... Ou je pense aussi à Redjep Mitrovitsa dans *Le Journal de Vaslav Nijinski* : quand les acteurs viennent voir Redjep Mitrovitsa après la représentation, qu'est-ce qu'ils font, ils l'embrassent... Moi, quand je vois Redjep après, je lui fais un clin d'œil, parce que moi je sais... Je suis du côté du pendrillon, du projecteur qui pète, de l'acteur qui ne se sent pas bien... Je ne suis jamais dupe, quoi.

- J.-Y. C. Je pensais que vous alliez me faire une réponse en rapport avec ce que dit Denis Guénoun à propos de la dimension politique du théâtre : le théâtre est politique parce qu'il est rassemblement et que faire du théâtre c'est faire acte politique mais vous me répondez illégalité.
- Christian Schiaretti Je suis complètement en accord avec Denis, mais la seule chose, c'est que je crois que notre côté fuyant est primordial : imaginez qu'on puisse faire une société idéale, égalitaire, tout le monde étant heureux et beau, et bien je crois qu'il faudrait un théâtre pour dire « vous êtes moches, vous êtes cons ». Le théâtre sera toujours cette fuite en avant nécessaire parce qu'il n'y a pas de vérité, il n'y a que du mensonge. C'est le paradoxe. Quelque part on rejoint Régy... Mais dans une sorte de rire et non pas dans une larme. Je suis très prêt en fait de sa pensée et je crois qu'il le sait. Son travail est très beau mais son attitude ne peut pas assumer l'humour et donc, quelque part, la théâtralité profonde. Elle est de ce point de vue exclusive. Quand il cherche la transcendance par les cintres, moi je la cherche par le plateau, c'est pour cela que le masque me paraît d'une dimension essentielle. Régy dit un truc qui m'a toujours mis la puce à l'oreille : il dit que son théâtre est cérémoniel et célèbre la fin, et puis que d'un autre côté le théâtre peut aussi être discursif en apportant un message. Je crois qu'il a tort : Ahmed n'apporte pas de message, il ne dit rien, mais il apporte une énergie et c'est ça qui est politique. Cette énergie n'est pas plus constructive que celle de la célébration de la fin, simplement, elle est faite de pulsions de vie. C'est en cela que je crois qu'il y a des similitudes entre nous mais dans des positions totalement inversées. Claude Régy devait d'ailleurs venir voir *Ahmed* : il a eu Didier Galas comme élève - c'est marrant et ce n'est pas un hasard - et il était l'un de ses acteurs fétiches au Conservatoire. Il devait donc venir voir Didier jouer dans *Ahmed* et je pense que le masque l'aurait fasciné. Je crois qu'on se parle de loin.
- J.-Y. C. Après tout, Régy prône aussi l'illégalité, l'anticonformisme quand il dit que le spectacle est toujours individuel et différent pour chacun puisqu'il se déroule dans le cerveau des spectateurs et pas sur le plateau.
- Christian Schiaretti Absolument, il cherche un théâtre qui n'est pas normatif. Le seul problème qui nous divise là-dessus, c'est par rapport à l'état (Etat) dans les deux sens du terme - l'état du théâtre et l'Etat. Sur ce point, il prend des positions qui sont proprement irresponsables, c'est-à-dire dangereuses, des positions qui peuvent conduire, je le répète, à limiter en France le théâtre au Festival d'automne... qui est en fait un festival de droite, créé par une pensée de droite conservatrice et élitaire.
- J.-Y. C. Et dans l'admiration, disiez-vous dans un article, des productions étrangères.
- Christian Schiaretti Oui, ce qui me semblait le plus important dans ces productions étrangères qui étaient plébiscitées, honorées et applaudies, c'est que c'était des spectacles dans lesquels on ne comprenait pas la langue, dans lesquels le sens était ramené à du borborygme : l'idéal en somme, le rêve quand on ne pense plus. Chez Wilson, Kantor, Pina Bausch, l'exercice immédiat du sens n'était chez eux plus opératoire. Ce qui était fascinant c'était les images mais aussi la musique de la langue étrangère, une abstraction qui nous dégageait de la réalité du sens.
- J.-Y. C. Parce que ce sont des théâtres qui ne s'adressent pas au sens mais à une sorte de transcendance.
- Christian Schiaretti Mais même dans des productions qui s'adressent au sens comme celles de Grüber ou Peter Stein, ce qui nous fascinait, c'est qu'on ne comprenait rien. On avait enfin des *Estivants* qui ne nous disaient rien. On pouvait voir *Les Estivants* en saisissant en gros l'histoire mais sans comprendre ce que ça disait... Ça m'est toujours apparu très clairement, ça. Peut-être parce que j'ai travaillé au Festival d'automne et que je me demandais bien comment les gens recevaient tout ça, comment ils analysaient le fait de regarder un spectacle étranger. Ils n'analysent pas en fait, ils sont dans une position impressionniste. Et c'est vrai que c'était très impressionnant : je me souviens de

L'Orestie mise en scène par Peter Stein, c'était magnifique, c'était fascinant. Sept heures sans bouger.

J.-Y. C. C'est peut-être un art théâtral conceptuel : la pensée se trouve peut-être à côté de l'œuvre d'art, en amont presque. La pensée de ce type de festival international, c'est peut-être de montrer en actes que l'art circule, qu'il n'a pas à respecter les frontières, que nous sommes différents et que, pourtant, partout dans le monde, des hommes créent pour mieux être au monde ? On peut aussi penser au théâtre d'intervention : quand le Living Theatre prenait des positions politiques, c'était peut-être plus fort, plus déterminant que le travail théâtral lui-même.

Christian Schiaretti Sauf que maintenant, on commence à concevoir la cohérence historique de tout cette période, son achèvement. Tout ça nous a conduit à des choses un peu suspectes : regardez Botho Strauss en Allemagne. C'est quand même troublant. Mais ça ne m'étonne pas plus que ça. Jamais je n'aurais monté du Strauss, j'ai toujours lu ça comme une chose bizarre. Comme *Les Ailes du désir* m'est toujours apparu un film ambigu : cette fascination angélique sur fond de rupture avec l'Est et de compassion face à l'humanité... Ce que je cherche ce sont des prises de position claires sur le monde pas des positions impressionnistes. Et parmi les auteurs contemporains, j'en trouve très peu. Beaucoup trop peu.

« entretien 9 »

Robert Cantarella, metteur en scène et codirecteur de la Compagnie des Ours

entretien privé, place Saint-Christoly, Bordeaux, 6 juin 1997

J.-Y. C. Voilà plus de quinze ans que vous travaillez dans le domaine théâtral. Vous avez récemment été associé au Théâtre Sorano, CDN de Toulouse-Midi-Pyrénées : comment regardez-vous aujourd'hui ce trajet, les années d'implantation artisanale à Paris, Le Quai de la Gare, puis l'errance, puis cet ancrage provisoire plus ou moins réussi à Toulouse ?

Robert Cantarella Ça fait exactement dix ans que je fais le métier de metteur en scène en tant que professionnel et cela fait quinze ans que le théâtre me fait vivre. Le parcours... On est quelques-uns à avoir participé à toutes les structures de production existantes : le lieu qu'on fabrique (le Quai de la Gare), le théâtre municipal, dans lequel j'ai été en résidence, la scène nationale, le théâtre missionné, le CDN, etc. Toutes les structures jusqu'à la petite dernière qui est apparue grâce à Jacques Toubon il y a trois ans : j'ai en effet été associé avec Jacques Rosner à Toulouse. C'était nouveau : dans un Centre Dramatique National, tout à coup, deux directeurs à diriger ces machines. Il y a une phrase que j'aimais bien avant, on disait : « l'institution tue l'intuition ». Ce que je peux dire maintenant, c'est que l'institution modifie l'intuition mais qu'on peut en avoir plus dans l'institution. Les institutions de théâtre de service public, actuellement en France, sont un chantier qu'il faudrait réactiver de manière profonde. Cette expérience me profite puisque je veux en faire un lieu de débats, de contradictions. Il y a des choses qui me paraissent aberrantes dans le fonctionnement de l'institution telle qu'elle est organisée dans le service public en France.

J.-Y. C. Est-ce que vous vous dites que vous êtes arrivé un peu tard. En commençant à faire du théâtre au début des années 80, vous êtes passé à côté des nominations du début de l'ère Lang. Est-ce que vous vous dites que, si vous étiez arrivé avant, vous auriez pu prendre en charge des institutions différentes de ce qu'elles sont devenues ?

Robert Cantarella L'histoire du théâtre public est concomitante de l'histoire politique. Je n'en fais pas une affaire personnelle, de datation, de naissance, etc. La seule chose, c'est que je n'étais pas dans le théâtre au début des années 80, je n'ai commencé à être comédien qu'en 82-83. Et effectivement, je suis entré dans cette vague de multiplication que la gauche a permise. Grâce à ce que je défends encore et que je défendais donc déjà à l'époque, même si cela a beaucoup été critiqué, c'est-à-dire le saupoudrage : 40.000 F saupou-

drés dans de nombreuses structures permet des inventions multiples. A l'époque, moi ça m'a permis de rencontrer Minyana, de faire *Inventaires* et pour plein de gens que je connais maintenant, de créer leur entreprise théâtrale. Cette idée qu'il faut une multiplicité d'unités de production de formes théâtrales pour tisser un maillage économique et artistique de la création théâtrale est une idée intelligente. Idée sur laquelle on est revenu ensuite en disant : « il vaut mieux stocker l'argent dans des gros poids lourds, dans des gros porte-avions, ils feront venir les autres. » A mon avis, cette nouvelle idée est réactionnaire et bête, et on peut vite en tirer les conséquences. Les outils ont été pensés en fonction d'une certaine histoire, une histoire qui n'étaient pas la nôtre, l'histoire de la décentralisation dramatique française, l'histoire des Centres Dramatiques Nationaux. L'idée que des régions, des départements, des villes et l'Etat se paient un théâtre, c'est une idée récente...

J.-Y. C. Mais si on vous avait proposé en 88, 89, de prendre la direction d'un CDN, vous auriez accepté... Si vous avez accepté d'être metteur en scène associé au Sorano, c'est que vous y croyiez...

Robert Cantarella Bien sûr. Pour ce qui est des propositions qui m'ont été faites, chaque fois j'avais essayé de modifier la situation en faisant en sorte, notamment sous le règne de Bernard Faivre d'Arcier, d'innover. J'avais par exemple proposé avec Minyana une codirection, mais cela avait été refusé sous prétexte - toujours valide - qu'il faut un directeur et un seul. Ensuite, J'ai fait une autre proposition quand je suis arrivé pour une résidence longue au Théâtre de Gap, une résidence qui s'est d'ailleurs très bien passée. Quand on a parlé de Toulouse, c'était très clair : on nous a dit (car nous étions plusieurs d'une certaine génération) : « il n'y a plus de théâtres disponibles pour vous. Les anciens sont implantés, ils ne partiront pas tout de suite. » La question était de savoir ce que l'on pouvait faire de cette nouvelle génération, en attendant. Planchon dit tous les cinq ans qu'il s'en ira... Il n'y a pas de retraite dans les métiers artistiques et les gens meurent heureusement de plus en plus vieux... Bref, tous ces gens-là veulent rester. Ils finissent par connaître la femme du préfet, le maire, ils ont tous des accointances dans leur région, ils deviennent des notables, ils ont tendance à prendre racine. Tout cela est très normal. Ces installations à demeure posent concrètement la question de savoir ce que l'on fait des jeunes. Nous sommes plusieurs de cette génération à penser qu'il faut prendre la responsabilité des outils pour en assumer l'entretien et le fonctionnement. Quand on est en compagnie, on ne fait que passer dans un théâtre : c'est toujours sympathique, on boit un coup avec le directeur, on prend le chèque de 50.000 F, s'il s'agit d'un spectacle, on le redistribue aux acteurs, on repart sur la route pour Rouen, Poitiers. Et puis après, on se donne rendez-vous dans six mois, le temps de trouver l'argent pour la prochaine production. Le discours des directeurs, c'est toujours d'affirmer que c'est difficile, qu'il n'y a pas assez d'argent pour ouvrir toute l'année, je voulais le vérifier sur place. Je voulais rentrer dans une institution pour pouvoir vérifier ce qui était de l'ordre de la réalité et de l'ordre du fantasme.

J.-Y. C. Actuellement vous avez d'autres propositions qui manifestement ne sont pas très bien reçues. Pourtant, vous qui parliez de jeune génération, il semble que d'autres metteurs en scène, comme Stanislas Nordey, vivent autre chose. Le jeu de chaises musicales de la rentrée - départ de Rosner remplacé à Toulouse par Jacques Nichet, Jacques Nichet remplacé à Montpellier par Jean-Claude Fall, Jean-Claude Fall remplacé par Stanislas Nordey au TGP, Stanislas Nordey remplacé par Olivier Py à Nanterre aux côtés de Jean-Pierre Vincent - témoigne de l'acceptation par Stanislas Nordey des conditions actuelles d'exercice de la direction des institutions.

Robert Cantarella Stanislas Nordey est une des personnes avec lesquelles nous menons ce chantier depuis cinq-six ans. Le travail très intelligent qu'il a entamé à Saint-Denis lui a déjà donné un ancrage, une réalité, ce qui n'est pas du tout le cas de ma compagnie qui reste totalement errante, nomade. Je dis toujours que mes spectateurs sont à Clermont-Ferrand, à Poitiers, à Amiens, à Gap, à Rennes, à Paris, à Toulouse, en priorité. J'ai au moins sept villes dans lesquelles je travaille avec des A3, des profs d'université, avec lesquels je fais des stages. La difficulté, c'est cette errance. La responsabilité, il faut la prendre, mais ce n'est pas de cela dont il s'agit. Quand Nordey prend un théâtre, et je le sais puisqu'il m'a demandé d'être dans son équipe, ce qu'il propose c'est un changement radical du fonctionnement. Ce que moi, je n'ai pas réussi pour le moment à faire admettre à Toulouse. Mon exigence, c'était que si théâtre de service public il doit y avoir, le cahier des charges doit avoir une autre fonction. Si vraiment à Toulouse, ce théâtre, dans sa définition, ne correspondait pas à mon envie de théâtre, ce n'était pas

d'un point de vue esthétique, c'était parce que, à mon avis, un théâtre qui s'ouvre dans une ville doit être le modèle d'un autre fonctionnement que celui qui préside à cet art depuis vingt ans : faire une programmation équilibrée, etc. Je crois que ce que va tenter Stanislas au TGP, c'est assez exceptionnel. Sur des choses aussi simples par exemple que le prix des places - toutes les places à 50 F. - que l'ouverture du théâtre 365 jours de l'année, que de faire une programmation en été, que de penser que son premier public, c'est le public de Saint-Denis et pas un autre, que de faire de ce lieu une école permanente. Ce sont des choses qui pourraient se faire partout. C'est de tout cela dont je suis en attente et en chantier.

J.-Y. C. C'est une très bonne nouvelle : d'après ce que vous dites, quelqu'un va tenter de diriger une institution tel que vous souhaitiez le faire. Il va essayer de faire ce que l'on n'a pas voulu vous laisser faire ailleurs, c'est bien ça ?...

Robert Cantarella Tout à fait. Mais le danger - et je connais bien Christian Schiaretti et ce qu'il a fait à Reims -, c'est que quand on arrive dans ces maisons, avec leur histoire, leur cahier des charges, leur lourdeur, une seule personne ne peut pas prendre en charge le sens général. Nordey tout seul ne pourra rien faire. Il le sait d'ailleurs, c'est pour ça qu'il me demande, comme il le demande à Olivier Py, à Bruno Meyssat et à d'autres, de venir travailler avec lui. Parce que lui, tout seul dans son théâtre, si son truc de 50 balles la place, ça marche, il va se faire "tuer" par Lavaudant, Planchon et tous les autres. Si ça marche, ce sera la preuve que leur façon de distribuer l'argent n'est pas la seule possible. Ils ont donc tout intérêt à faire en sorte que ça ne marche pas. C'est la loi de la jungle. Ça ne peut pas être une histoire de personnes, une histoire de noms propres. Et comme l'Etat s'est complètement vidé de substance... L'Etat et les responsables politiques sont devenus des instances creuses, sans proposition, si ce n'est des propositions de nominations suivant ce que les médias ont à en dire. C'est une réalité, ça : les hommes politiques ont les mêmes attentes que les artistes, c'est-à-dire une page dans *Libé*. Attendre qu'un journal nomme à la place de, c'est la fin du service public. On ne peut pas espérer qu'un service public, si tant est qu'il existe, se reconstitue autour d'une seule personne, autour d'une seule expérience pilote dans un coin. Un peu par provocation, nous pensons que toutes les grandes institutions, Chaillot, le Festival d'Avignon, le TNP..., les dix lieux les plus lourds, les plus gras, les plus friqués, les plus difficiles aussi à diriger, devraient se trouver remobilisés par un cahier des charges totalement différent. Quitte à changer une histoire, autant la changer réellement. Le travers de ce que vous appelez le jeu des chaises musicales, on le connaît, et ça n'a rien à voir avec la bonne volonté des gens qui, une fois en place, essaient de travailler vraiment au mieux. Tous, je crois, avec tout ce qui est la raison et le sentiment... Mais il n'empêche que parfois, perdu en province, n'ayant pas de cahier des charges précis sur les plafonds de salaire et étant inquiet parce qu'on devient vite un peu le ringard de province, on va engager une star plus ou moins de cinéma à 50.000 balles par mois en se disant « comme ça, j'aurais peut-être un théâtre à Paris, etc. » Et comme ça, on commence à s'abandonner petit à petit. Parce que c'est un métier d'entretien difficile. Comme la démocratie, il faudrait sans cesse pouvoir s'y entretenir.

J.-Y. C. On peut se demander pourquoi tous ces gens qui assument ces responsabilités et qui pensent le théâtre, qui ont de réels désirs, qui ne font pas ça pour faire joli, on peut se demander pourquoi ils ne parviennent pas à atteindre l'idéal que vous espérez. Pourquoi cautionnent-ils, d'une certaine manière, un système basé - selon votre propre formule - sur l'image, la communication et la production ? Pourquoi Christian Schiaretti comme les autres se montre plus faible que le système ?

Robert Cantarella Je ne sais pas, je n'ai pas de réponse, bien sûr, sinon... Vous savez, c'est comme avoir une réponse pour lutter contre le Front National d'une manière concrète grâce au théâtre... Peut-être y aurait-il, tout de même, plusieurs réponses. Ce sont des choses très simples, quelquefois. Flaubert l'a assez bien dit. Quand j'ai été officiellement nommé au Sorano, par exemple, Toubon m'a dit : « tu es associé... ». « Tu es » parce que c'est la particularité d'un ministre : il tutoie les artistes.

J.-Y. C. Ah bon... Il vous tapait sur l'épaule aussi ?...

Robert Cantarella (*étonné, temps*) Oui, oui. Donc, « Toi, l'artiste, tu es associé au Sorano » et du jour au lendemain, on se retrouve, alors que l'on n'a jamais pu avoir de salaire de permanent dans la compagnie - ou de manière extrêmement difficile -, dans des conditions incroyables. On vous dit : « Tu peux avoir 23.000 F par mois, tous les mois de l'année, avec une secrétaire qui répond pour toi au téléphone, ton courrier... » Moi je disais :

« attendez, c'est quoi, c'est le Père Noël ?... » Tout à coup, on peut imaginer avoir un salaire permanent, on peut s'imaginer avoir un certain niveau de vie. Quelquefois je disais en riant : « de combien de compact-disques minimum a besoin un metteur en scène ? Quels sont ses besoins ? Quels sont les signes extérieurs minimaux nécessaires pour marquer l'appartenance ? Faut-il une maison de campagne ou pas ? » Des choses très simples qui détermineraient le minimum d'avoir pour être. C'est vrai que du jour au lendemain, c'est extraordinaire : on signe pour quatre ans, ce qui n'arrive jamais en compagnie, il faut le savoir : chaque année, on rediscute ma subvention. J'ai toujours le risque de me faire démolir par quelques articles, et donc d'être moins appelé, et donc de voir la tronche des inspecteurs qui commence à changer. Comme je ne suis pas implanté, moi on me dit des choses très claires. On me dit : « tu devrais te planquer dans un théâtre. » Te planquer, dans l'idée d'être sûr au moins d'avoir un théâtre et de ne pas être soumis aux aléas. Je pense donc que du jour au lendemain, une nomination peut provoquer une transformation de l'être, parce que nous sommes humains, trop humains, et que nous sommes soumis à tout ça. Après, il y a des choses d'ordre général. Le cahier des charges, par exemple, n'est pas assez précis. Il peut être amendé et ça, ce n'est pas bien. S'investir dans l'institution, ce doit être une aventure et pas la fin d'une carrière ou l'aboutissement d'un processus en escalier, ce processus qui fait que petit à petit on arrive, et qu'enfin, un jour, on entre dans l'institution et qu'enfin, ça y est, on l'a, le pompon, et qu'on est finalement assuré de pouvoir engager des amis. Je pense qu'il pourrait exister un autre processus pour accéder à l'institution qui permettrait d'en faire un lieu de passage. Le cahier des charges pourrait imposer une période courte, peut-être six-sept ans maximum et un renouvellement. Ce qui obligerait à changer de pays, de région, ce qui empêcherait une connaissance trop intime des liens et des liens de pouvoirs de la région.

J.-Y. C. C'est déjà un peu le cas, à quelques exceptions près.

Robert Cantarella Il y a quand même beaucoup d'exceptions... Ces propos peuvent donner la sensation d'être un peu polémiques, mais ils ne le sont pas du tout. C'est vraiment une question très concrète : ce métier, la mise en scène, qui est à la fois un art et un métier, doit exister selon des conditions d'apparition qui offre un réel potentiel de renouvellement. De renouvellement de soi-même. Il ne faudrait plus considérer l'errance et le nomadisme comme un danger, une tare, et l'installation comme une préretraite ou comme quelque chose qui permet enfin de réaliser ce dont on rêve : donner des cours, travailler avec un public... Il faut considérer l'installation comme un passage. La formation à la mise en scène devrait donc être pensée en fonction de ça. Quelqu'un de 25 ans pourrait tout à fait avoir un théâtre. Ses idées, son enthousiasme, sa générosité, ses désirs pourraient s'accorder avec un directeur administratif, si le métier de metteur en scène était enseigné. Ça peut s'enseigner. Pour avoir vérifié les comptes et être moi-même administrateur de ma compagnie, on peut aussi travailler à diriger un lieu, et tout ça peut s'apprendre. Très tôt. Y compris la mise en scène. Si accéder à une institution n'était pas une fin de carrière ou un sommet mais un passage dans la carrière, si l'institution elle-même, par son cahier des charges, devenait beaucoup plus ouverte, plurielle, se multipliait grâce à des principes simples : ouverture permanente à l'année, accueil régulier de compagnies..., si, enfin, le théâtre incluait une école de formation de l'acteur et du metteur en scène, je pense qu'on pourrait éviter ce que vous décrivez. Ce n'est pas une fatalité. Je connais bien Christian Schiaretti : il continue de se battre pour une autre conception de l'institution, mais, étant tout seul... C'est très vite fait. On commence à dîner quatre-cinq fois avec un nanti... Vous savez, c'est comme partout : quand on passe de la supérette au "Carrefour", on commence à connaître le directeur, à connaître les autres "Carrefour", leurs directeurs... Et puis, très vite, on oublie tout bêtement ce que c'est que la condition d'une petite structure...

J.-Y. C. Vous expliquez qu'il est très important pour vous que les artistes soient à la tête des institutions. Quand vous parlez d'institutions, vous parlez d'institutions de création, mais il y a aussi tous ces lieux qui ne sont que des lieux de diffusion ou qui très épisodiquement sont des coproducteurs... Il y a en France un réseau gigantesque de scènes nationales, de théâtres missionnés, de théâtres municipaux, de centres culturels qui ne sont pas dirigés par des artistes et dans lesquels il y a probablement un travail considérable à effectuer. Mais, les pouvoirs locaux verraient-ils d'un bon œil l'implantation d'un artiste à la direction de ces structures de diffusion ? Croyez-vous que cela puisse évoluer dans ce sens-là alors que les autorités de tutelle attendent essentiellement de ces lieux qu'ils soient bien gérés, qu'ils aient une bonne image et du public ?...

Robert Cantarella En tout cas, il serait souhaitable que ça évolue dans ce sens. L'apparition de ces lieux de diffusion correspond à un moment très important de l'histoire du service public. Il y a pléthore de créations à cause du quasi-doublement du budget au moment de l'arrivée de la gauche au pouvoir. Tout à coup, beaucoup d'animateurs sociaux, beaucoup de relais sont devenus les directeurs de ce que l'on appelle maintenant les scènes nationales qui diffusent le désir et dans lesquelles on invente un fonctionnement : la programmation, etc. Ce qui me paraît effectivement important, c'est de faire l'histoire de cette fabrication du réseau : ces structures sont apparues à un moment où il existait beaucoup de possibilités de faire circuler les spectacles, mais les choses ont changé. Il y a aujourd'hui une misère, une paupérisation totale de la condition du créateur, il y a une paupérisation de la culture du spectateur qu'il faut de plus en plus divertir au risque de le perdre - ça c'est le discours officiel... Pourtant, il existe une demande publique qui ne souhaite pas seulement des programmations équilibrées mais tout simplement du sens, peut-être un sens qui au moins soit clair et différent suivant les théâtres, on l'a bien vu avec toutes les manifestations. Il y a des spectateurs qui sont désireux d'une aventure. Les choses ont changé mais ces lieux sont là. Ils sont très nombreux et ça c'est vraiment merveilleux : quand on tourne beaucoup comme moi, on se rend compte qu'il y a des théâtres partout en France, c'est fabuleux, avec des équipements rêvés. Toutes les compagnies rêvent de disposer de tels lieux, ne serait-ce que pour disposer toute la journée de matériel de théâtre et d'espace de travail, je pense donc que tous ces lieux devraient être redonnés à ceux qui les pratiquent. Je ne dis pas que ceux qui en sont les responsables administratifs ne les pratiquent pas, ils les pratiquent de l'extérieur et ils sont très utiles. Ils s'occupent de faire rentrer des choses dans ces machines en maintenant un équilibre. Mais pour ceux qui sont à l'intérieur, qui pratiquent vraiment l'objet, il est urgent qu'on désigne une équipe artistique par lieu. Ce que l'on m'a répondu au SYNDEAC, c'est que si c'était possible, cela fait longtemps que ce serait fait et que du reste, c'est déjà plus ou moins le cas. C'est vrai que certains le font : Joël Jouanneau travaille dans une scène nationale et cela se passe très bien... Mais le risque, c'est de laisser cette décision au bon vouloir du directeur et qu'une minorité seulement s'engage dans ce choix. Ensuite, l'autre risque, c'est la résidence Kleenex : on en prend un et puis on en prend un autre...

J.-Y. C. Et quelquefois trois jours, cinq jours, huit jours...

Robert Cantarella Voilà... Or moi, du plateau, j'ai appris beaucoup de choses. Et j'en suis reconnaissant à l'expérience toulousaine : trois ans me paraissent une durée parfaite pour une compagnie pour codiriger une scène nationale. En trois ans, on peut rencontrer des gens, connaître un public, prendre le temps de rédiger une revue, d'inventer des formes et, au bout de trois ans, se poser la question du départ ou du maintien. Trois ans, c'est parfait pour stocker des décors, stocker des costumes, réutiliser des décors, réutiliser des costumes. Et ça, on ne peut pas le faire en compagnie quand on n'a pas d'endroit pour stocker. Alors, maintenant, est-ce que les tutelles seraient d'accord pour installer des compagnies dans ces lieux ? Les tutelles, ce sont des gens qui ne sont pas plus idiots que d'autres. Après, ça dépend comment on leur présente. C'est vrai que les directeurs de scènes nationales ne le présentent pas comme cela aux tutelles. Leur discours est très clair, ils disent : « nous directeurs, il vaut mieux que l'on soit là parce que, nous, on satisfait tous les publics... Et après, vous savez, les artistes viennent chez nous... » J'entends même ça dans un Centre Dramatique National en Bretagne. On en est arrivé à ce comble que même les Centres Dramatiques Nationaux maintenant sont dirigés par leur directeur administratif. Ce qui me pose un problème. On a beau avoir des gens géniaux comme Emmanuel de Véricourt, qui est un grand artiste de la production, il est indispensable qu'un théâtre soit un lieu dans lequel le regard vienne d'abord du plateau puis ensuite de l'extérieur. C'est une histoire de couple. On le sait, mais on ne le sait que si on a affaire au plateau. On pourra me dire n'importe quoi : un directeur administratif, même s'il est extraordinaire, n'est pas sur le plateau ! L'endroit précis de la direction d'un lieu qui organise les métiers de la scène, c'est le plateau. Tout part de là.

J.-Y. C. Mais d'un point de vue strictement politique, les pouvoirs locaux sont sans doute très réticents à l'idée d'associer un artiste à un lieu, parce que les artistes ont la réputation d'être un peu dangereux dans le sens d'incontrôlables, de s'accaparer leur lieu, de le personnaliser, d'identifier le lieu, ce que ne souhaite pas forcément un élu qui préfère satisfaire le plus grand nombre.

Robert Cantarella Le mythe de l'artiste révolutionnaire, vous savez...

J.-Y. C. Mais quand on nomme quelqu'un à la direction administrative d'un lieu, il reste dans l'ombre, on le connaît, il rassure. Il est responsable et discret.

Robert Cantarella C'est vrai. Je me rends compte que la représentativité est importante. On préfère quelqu'un qui représente l'administration parce qu'on sait comment s'adresser à lui, alors qu'un représentant de l'art de la scène, on en est toujours inquiet. Moi, je vis à Marseille des situations d'un comique achevé... On me parle d'ex-anarchistes barbus... Il traîne encore des images d'Epinal de l'artiste qui datent de 68... Vous avez raison, bien sûr. On constate aussi qu'une majorité d'élus politiques ne vont pas au théâtre, ne connaissent pas le théâtre. Le premier public à faire venir, ce sont nos élus... Qu'ils apprennent ce que c'est que l'invention des formes, l'inquiétude, la recherche, l'écriture contemporaine... Leur apprendre ce qu'est l'art du théâtre. Si on leur pose la question à eux, bien sûr qu'ils diront qu'ils préfèrent un administrateur, mais la question, je la pose d'abord à la profession. C'est la survie de la profession qui est en jeu. Si cela ne se passait pas ainsi, il est clair que le nettoyage des compagnies qui s'est amorcé depuis quelques années va continuer gravement. J'espère qu'avec le changement de majorité, cela va s'arrêter et que l'on va atteindre le fameux 1% fétiche de Chirac sur lequel il s'est désavoué d'années en années. Le 1%, il n'est pas important en soi, mais il est important que les compagnies retrouvent de l'argent, un niveau de financement suffisant. Pour qu'elles puissent recréer de l'émoi et de l'enthousiasme dans la recherche des formes et du public. C'est donc à la profession de se requestionner sur les cahiers des charges. Ce serait aux directeurs de scènes nationales de dire : « nous, nous voulons à nos côtés une équipe artistique qui travaille sous un contrat de trois ans ». Chacun choisira la sienne, c'est ce qui arrive déjà plus ou moins. Il n'y aurait personne d'imposé. Je sais que chaque artiste a déjà plus ou moins son réseau, mais là ce serait différent, ce serait officialiser la collaboration entre un lieu et une équipe artistique. On nous dirait : « voilà, là tu as la photocopieuse, là le téléphone, là tu as des mètres carrés où tu peux imaginer des formes... Et puis je te demande ce que tu penses de l'affiche, ce que tu penses de ce que l'on veut faire cette année... » Il s'agirait de permettre à l'artiste de donner toute sa mesure. L'artiste... C'est curieux : c'est un mot que je n'aurais pas employé aussi fortement il y a quelques années, mais je l'emploie volontairement, pas pour le dissocier de celui d'artisan, mais pour dire qu'il y a une fonction spécifique qui est de transformer les choses, de transformer les signes. Celui qui tient cette fonction, on l'appelle l'artiste. Le mot est peut-être malvenu... Je ne sais pas comment on pourrait l'appeler autrement. Moi, j'aimais bien le mot producteur jusqu'à ce qu'il ait été abîmé par la société marchande... C'est Godard qui disait ça : on est des producteurs. Des producteurs de signes, producteurs de rapports, producteurs d'affects, producteurs d'émotions, producteurs de mots. Nous produisons. Nous mettons en relation des choses pour produire. Le producteur, donc, pourrait avoir une idée sur la saison d'un théâtre. Il pourrait dire : « tiens, cette saison, ce serait peut-être bien de n'inviter que tel type de spectacles. De ne faire que ça. » Et l'administrateur de lui répondre : « Mais, non, mon public... Notre public... Il voudrait voir un peu de danse, un peu de... » Il s'agirait de proposer des sens, d'expliquer pourquoi insister sur tel point de vue sur le théâtre.

J.-Y. C. Et à Marseille, qu'avez-vous envie de faire ? Comment espérez-vous travailler ?

Robert Cantarella Ce qu'on a conçu, on le propose à Marseille mais, ça aurait pu se concevoir ailleurs. On appelle ce projet un "atelier des écritures scéniques", le terme est un peu pompeux mais on n'en a pas trouvé un autre. En définissant le cahier des charges de ce lieu que l'on a pensé à deux, avec Claude Sauze qui a été directeur d'un institut de formation à Avignon, nous avons repris celui des Centres Dramatiques Nationaux à leurs débuts, mais comme il n'y a plus de création de CDN, on a décidé de changer de nom. A un moment, il était question de Fabriques... Atelier, je trouve ça bien parce que ça suppose qu'on y travaille et qu'on ouvre au public. Écritures scéniques parce que des écritures apparaissent chez des auteurs de chorégraphies, mais aussi dans d'autres domaines utilisant d'autres supports pour la scène. Le projet est très clair : il s'agit de deux salles, entre 400 m² et 500 m², un gradin pouvant accueillir de 60 à 130 personnes, une salle dans laquelle on peut s'asseoir en rond autour d'une table, une cuisine, quelques logements pour les acteurs, les personnes qui passeraient, un lieu où l'on puisse dîner, entre 9 et 12 permanents, un collège de gens qui en soient les inspirateurs - pas forcément que des gens de théâtre. Et enfin, un lieu à l'intérieur duquel on réaliserait notre rêve, c'est-à-dire de lier totalement la formation et la création. Une formation à temps complet, c'est un peu aussi le rêve vitezien. Un lieu où l'on enseignerait toute la journée à des gens assez différents, du matin au soir, et en même temps on y

créerait des petites formes, des grandes formes. On y ferait un ou deux spectacles, qui tourneraient, qui seraient des spectacles dits importants, des spectacles qui nécessiteraient de devoir être présentés là puis de sortir, comme ce qui se fait dans les Centres Dramatiques Nationaux. Et on y ferait aussi une multitude de petits éclats, de petites rencontres, en occasionnant de nouveaux rapports. Par exemple en demandant que la formation soit toujours un foyer, en posant une priorité forte en direction de l'écriture contemporaine, sous toutes ses formes, et en y incluant un espace de discussions, en ouvrant le théâtre souvent dans la journée, en essayant de convoquer d'autres publics. Ça, ça peut se passer à Marseille, mais aussi partout ailleurs. Il suffit d'un espace disponible.

J.-Y. C. C'est un projet qui vous obligera à vous investir dans ce lieu toute l'année...

Robert Cantarella Si ça marche, oui.

J.-Y. C. Est-ce que cela voudrait dire que vous devrez renoncer à la circulation, à la rencontre des publics auxquels vous présentiez régulièrement vos travaux ?

Robert Cantarella Non, parce que c'est un travail d'équipe. Le lieu ne doit pas être représenté par une seule personne sur laquelle pèserait, comme c'est toujours le cas, les responsabilités. c'est pour cela que nous conduirions ce projet à deux, avec Claude Sauze. Si ça existe... parce qu'encore une fois, pour le moment, à Marseille, la municipalité nous a accueillis à bras ouverts, mais pour ce qui concerne l'Etat, on va voir ce qui va se passer... Il y a un paradoxe, vous le devinez : ce que je décris, c'est un Centre Dramatique National, c'est une scène nationale, or il existe en France un nombre important de lieux, partout, et le ministère, à juste titre, se demande pourquoi il faudrait reconstruire un lieu alors qu'il en existe déjà tant. La question est maintenant de savoir si les lieux existants peuvent être réinvestis autrement ou s'il faut que nous - et j'inclus là des gens comme Roland Fichet, comme Philippe Minyana, comme Olivier Py, comme Philippe Delaigue, comme Michel Didym, comme Catherine Anne, comme Pascal Rambert, on avait listé comme ça une vingtaine de personnes ayant un désir similaire -, nous devons inventer de nouveaux lieux. Philippe Minyana va le faire ici, en Gironde, dans la campagne, Roland Fichet va le faire dans le centre de Saint-Brieuc, Catherine Anne cherche aussi un endroit, etc. Peut-être qu'il faut effectivement inventer des lieux à côté, ailleurs, puisque ceux existants semblent engourdis.

J.-Y. C. Vous dites qu'en décrivant votre projet, vous décrivez un CDN, mais ne pensez-vous pas très concrètement que la différence entre votre projet et un CDN tient dans la structure de l'outil ? Vous parlez de petites salles polyvalentes alors que la majeure partie des CDN ont à gérer des grandes salles. Les CDN sont des grosses machines et pour les faire fonctionner, il faut entrer dans le système que l'on décrivait rapidement il y a quelques instants. Insidieusement, la question que vous posez, c'est : faut-il brûler Chaillot, le TNP, Nanterre ?...

Robert Cantarella Brûler, je ne crois pas. Brûler les outils, il ne faut jamais le faire. Non, mais la question de l'architecture des théâtres, il faut bien sûr se la poser. Pour l'avoir vécu à Toulouse avec le Théâtre de la Cité qui va ouvrir, c'est vrai que ces questions très simples apparaissent. Ce théâtre a été conçu par Jacques Rosner et c'est déterminant. Il l'a pensé en fonction du théâtre qu'il fait, en fonction de ce qui lui est pertinent, de ce qui lui correspond, de ce qui entre dans son histoire. Et ce type de théâtre qu'a conçu Rosner, je l'appellerais un théâtre d'exposition : il y a une salle de répétition, mais qui est séparée de la salle d'exposition. Alors que d'autres architectures pourraient permettre une autre conception de la transformation permanente des lieux. Cela dit, c'est peut-être bien qu'il existe un tel lieu d'exposition dans une ville quand il n'y en a pas encore.

J.-Y. C. Mais ça coûte beaucoup d'argent et ce n'est peut-être pas la priorité.

Robert Cantarella Ça pose effectivement la question de l'équilibre des investissements.

J.-Y. C. La question de la répartition des moyens.

Robert Cantarella Pour revenir à Marseille, le cas est clair. On me dit : « il y a La Criée, il y a quatre théâtres, on ne va pas en faire un de plus... » Alors, bien sûr, il en faut des théâtres, mais ils absorbent déjà tellement d'argent, c'est disproportionné. A l'image des proportions de la société civile. Il y a un écart qui est celui de la société civile. un écart qui est, pour moi, scandaleux. C'est pour cela que la première chose sur laquelle j'insiste dans le cahier des charges, c'est le plafond des salaires. C'est un combat qui peut paraître d'arrière-garde. On me dit que c'est un serpent de mer qu'on ressort tou-

jours. Je crois que ça vaut le coup de toujours le ressortir. Dans le service public, à partir du moment où l'on accepte d'y entrer, et quel que soit le génie du metteur en scène nommé, il ne devrait y avoir ni possibilité de cumul de fonctions, ni possibilité de dépasser un plafond de rémunération. Il y a toujours un plancher, pourquoi n'y aurait-il pas un plafond ?...

J.-Y. C. Est-ce que vous iriez jusqu'à imposer un plafond pour les coûts de production d'un spectacle ?

Robert Cantarella Pour ce qui nous concerne (et on va bientôt se faire traiter de "stal..." mais tant pis), on fonctionne suivant un certain nombre de règles que d'autres appliquent aussi d'ailleurs : moi, je prends la masse budgétaire des acteurs, je la divise par trois et j'obtiens le plafond de mon budget pour la matière. C'est un calcul idiot, arbitraire, mais c'est une morale qui me regarde. C'est un repère.

J.-Y. C. Mais cette règle peut être assouplie en fonction des projets.

Robert Cantarella Bien sûr, ce serait idiot d'appliquer ça comme une règle absolue. Mais je vois des choses parfois obscènes et je réagis face à cette obscénité. Quand j'ai débuté chez Maréchal, on gagnait à peu près, à l'époque, 4200 F. par mois et on savait qu'on poussait sur le plateau - qui devrait fonctionner sur l'illusion - une porte qui avait coûté deux mois de salaire... C'est une question de rapport entre la matière humaine et la matière inerte. Je me pose toujours la question de l'évaluation des coûts et de leur rapport. Ça a beau être sublime, je ne peux pas aujourd'hui être ému devant de telles disproportions. Peut-être que je pouvais l'être devant les chandeliers de Visconti quand il faisait de l'opéra, mais je ne le suis plus devant d'autres signes : quand je vois les spectacles de Bob Wilson, qui est un artiste incontestablement, leur coût me fait dire qu'il devrait travailler totalement dans le service privé. Et alors, je serais plus à l'aise pour aller le voir. C'est du reste presque ce qu'il fait... Il faudrait dans le service public des règles qui soient suffisamment joyeuses et pas contraignantes, joyeuses au point que ce serait nous qui les choisirions. C'est extraordinairement joyeux d'inventer de nouvelles façons de faire des décors, de lier un contrat avec le public. Je trouve ça dix fois plus exaltant que de compter simplement sur l'angoisse de l'image, sur la terreur de devoir être meilleur à chaque fois, sous peine de mort. Laissons les angoisses au privé et récupérons la joie.

J.-Y. C. Pour différer votre joie, croyez-vous que dans les dix, quinze ans prochains, on peut s'attendre à un tel mouvement, à un tel changement de mentalité, car c'est bien de cela dont il s'agit au fond ?... Vous posez une question éthique qui contraint à changer notre rapport au réel. Vous croyez vraiment que cela peut changer ?

Robert Cantarella Je le souhaite. J'ai été surpris récemment par certains mouvements de foules. Mouvements au sens étymologique, des transports de foule, des émotions publiques. Je me suis dit qu'il existait encore des capacités à bouger. Dernièrement, les élections, n'en parlons pas... Il y a comme ça des sursauts. En même temps, il ne faudrait pas que cela vire à des luttes intestines au sein de la profession. Mais on ne peut pas non plus continuer à ne pas parler, sinon c'est tout le service public qui risque d'être abîmé. Il existe beaucoup de dangers. Il y a d'abord la dispersion : nous avons énormément de mal à nous retrouver. Déjà, avec Nordey et Minyana, c'est extrêmement difficile de se retrouver tous les deux mois... alors que l'on sait bien que l'État, que toutes les forces de pouvoir installé se réunissent beaucoup plus vite... Les fameux appareils idéologiques d'État, dont parlait notre cher Althusser, sont très rapides à se connecter. Nous, électrons libres, on a déjà du mal à trouver nos champs de repérage, on est donc souvent extrêmement isolés, atomisés. Il est facile ainsi de faire le jeu des uns contre les autres. Les médias sont là pour ça, pour entretenir la haine : « toi, t'es génial, lui, il est nul... » A ce jeu-là, tout le monde se dit : « si lui meurt, moi je reste. » Peut-être, la prise de conscience de ce processus qui devient vraiment obscène étant de plus en plus forte, la critique devenant de plus en plus vide de contenu, les publics étant de plus en plus versatiles, n'allant absolument pas vers ce que l'on avait prévu, peut-être donc retrouvera-t-on des liens d'intelligence. Mais ça va être extrêmement difficile. Ce que je dis là, j'ai l'impression que ça fait dix ans que j'en parle. Il y a dix ans, quand des rencontres étaient organisées par des directeurs de théâtres, je disais : « c'est formidable mais ce qui est dramatique c'est qu'on attende que des directeurs de théâtres nous invitent pour nous rencontrer, nous les jeunes metteurs en scène en recherche... » Il fallait vraiment que nous soyons abandonnés pour ne pas le faire nous-mêmes. Et en même temps, grâce à tout ça, eux ont eu la légitimité qui leur a permis de devenir des rentiers

du service public. On leur a servi de caution. On peut espérer que dans les dix ans qui viennent, on parvienne à reconstituer cet endroit de discussion. Mais en même temps, ça ne pourra pas se passer sans événement artistique. Il faut aussi qu'il y ait une histoire artistique : les signes qui seront fabriqués sur les plateaux doivent retrouver leur importance. On peut très bien parler, avoir beaucoup d'idées mais être nul dans son travail.

J.-Y. C. C'est aussi la rencontre avec le public qui en dépend.

Robert Cantarella On retrouve de nouveau Vitez : être celui qui a à la fois sa conscience morale et la caution publique. On imagine que Molière a dû connaître cela. On imagine que certaines rencontres peuvent se produire parfois : rencontres entre l'invention d'un art et une adéquation. Dans le théâtre aujourd'hui, je ne sais pas. Nordey, pour l'instant, a réussi à être aimé de la critique et du milieu artistique et à obtenir une caution publique.

J.-Y. C. On reprendra cette discussion dans dix ans pour voir ce qu'est devenu Nordey...

Robert Cantarella La seule chose qui importe, c'est le réel. Et je constate des choses encourageantes. Je vois par exemple Philippe Minyana, que je connais depuis longtemps : il n'aurait jamais eu, il y a quelques années, l'idée de venir ici, de se dire « je vais à Bordeaux et je me bats pour trouver les moyens d'ouvrir un lieu qui corresponde à mes désirs. »

J.-Y. C. Ce à quoi il faut rester attentif, c'est peut-être plus à une évolution qu'à une révolution, à un changement progressif des mentalités et des désirs.

Robert Cantarella Je crois beaucoup à des changements de mentalités esthétiques. Je pense qu'on est en train d'en finir avec l'esthétique du propre, du sublime. On peut l'espérer. Bon, il y aura toujours cet art d'Etat, cette resucée de Starck sur les plateaux, le bio-design aux décors métaphysiques, lisses. Des choses sans grain, d'où rien ne dépasse, dans lesquelles l'homme est débarrassé de tout, où l'on entend la pureté du texte. Mais je crois que tout ça, c'est tout de même largement remis en question. Tout à coup, se présentent des esthétiques fragmentées. Ce ne sont plus des esthétiques de l'éclat des années 80. Mais d'un côté l'idéal du beau (le beau rendu, l'école romaine, avec les ombres, la perspective et tout le tintouin de l'illusion qui doit être parfaite...) a de plus en plus pignon sur rue - comme dans toutes les époques de restauration - et d'un autre, surgissent des esthétiques qui apportent ce que j'appelle le disparate. Ça se ressent très fortement dans l'écriture et je pense que dans le théâtre aussi, ça va se ressentir.

J.-Y. C. La présence de Vitez est continue dans vos propos. Vitez est-il une figure en laquelle vous croyez et à laquelle vous vous référez sous tous ses aspects ou Vitez a-t-il, lui aussi, une fois qu'il a été installé à Chaillot puis à la Comédie-Française, dû renoncer à certains principes ?...

Robert Cantarella Ni dieu ni maître... La figure de Vitez comme toutes les figures...

J.-Y. C. Elle est disparate...

Robert Cantarella Elle est méchamment disparate, oui... Il a été le secrétaire d'Aragon... Et la défense d'Aragon... Ça, Aragon... Je serais plus proche sur cette question de Maurice Nadeau... Vitez, jusqu'à la fin de sa vie aura toujours subi cette contradiction. Je ne suis pas un spécialiste et je vais me faire de nouveaux ennemis, mais je sais que son obsession de Faust n'était pas gratuite... Monter *Faust*... Cet homme qui vend quelque chose pour accéder... Jusqu'à la fin, ce personnage le fascinait parce que lui-même était pris dans cette contradiction-là... Contradiction qui était évidente au moment de Chaillot quand on travaillait avec lui, c'est-à-dire qu'il avait la volonté d'être au monde, d'être dans le monde, au plus haut du monde, et du mondain, donc... et en même temps, une autre volonté d'être au plus près du populaire, de la racine historique. Et il y a un moment où cette torsion monte à la tête. Et ça lui a vraiment monté à la tête quand petit à petit, de saison en saison, on a vu que ce qui faisait le génie joyeux des Quartiers d'Ivry, des premiers spectacles - qui risquait peut-être de le couper d'un certain public -, était progressivement abandonné... C'est ce qui guette tout le monde... Quand j'entends certains directeurs nous dire : « tout ce que vous voulez, c'est la place des autres pour refaire la même chose... », j'ai envie de leur répondre que la seule chance qu'on ait, c'est de les voir, c'est de les avoir vus... C'est ce que les Grecs appelaient l'ironie ou l'humour. C'est ça : « de vous voir, ça me donne de l'humour... » De voir citer Debord à 50.000 F. par mois, ça me fait sourire, ça me donne de l'ironie ! Ça me donne une ironie qui fait penser qu'au moins, si ça devait m'arriver, je me garderais de citer Debord, je ferais attention... Le dur désir de durer, on le connaît... Pour le voir

en action, on se dit qu'il y a vraiment quelque chose qui ne va pas et qu'il va bien falloir remettre ça en question. Regardez : il y a des tas de contre-exemples... Gabriel Monnet, il est extraordinaire. Les Fédérés, ils font leur boulot de centre de création, paumés dans la campagne, et c'est intelligent. Il y a donc bien des personnes et des lieux qui contredisent totalement le fonctionnement que je condamne. Ce n'est donc pas un fonctionnement inéluctable. Il n'empêche, pour en revenir à Vitez, que c'est pour moi la seule personnalité théâtrale qui m'ait été donné de croiser, de rencontrer et avec qui j'ai travaillé, qui ait été lumineuse. Quand il agissait, c'était lumineux. Il avait le don du rapport, le don total de mettre les choses en rapport, et donc de réinventer toujours des situations.

J.-Y. C. Il y a d'autres personnalités qui, depuis sa mort, vous semblent tout aussi lumineuses, avec une pensée tout aussi fondée et puissante ?

Robert Cantarella Sans doute. Mais pour moi, ce n'est plus pareil, maintenant. Je l'ai connu à la sortie de l'adolescence, j'étais malléable, perméable... Il m'inspirait. Depuis... Et puis il ne faut pas chercher des reproductions d'époque en époque. C'est comme quand on prétend qu'il n'y a plus de maîtres à penser depuis que Barthes, Lacan, Foucault, Althusser sont morts... Il est certain que ce n'est pas Baudrillard qui va nous faire penser quoi que ce soit, ni Finkielkraut... Peut-être en fait que plein de choses se passent partout. C'est peut-être beaucoup plus diffus. Ce sont peut-être des petites écoles, des petites choses qui génèrent des petites pensées provisoires... Il n'y a peut-être plus de grand courant. Alors, ce n'est plus Antoine Vitez, mais c'est peut-être Minyana ici, Nordey au TGP, Fichet ailleurs. Tanguy au Mans... Des gens qui fédèrent peu de gens autour d'eux mais qui parviennent à diffuser du sens autrement. Je crois que l'on est dans ces temps-là. Ce n'est peut-être pas un mal, d'ailleurs. Parce qu'il y a moins de fantasmes...

J.-Y. C. Moins d'idolâtrie. C'est peut-être ça le vrai changement de civilisation...

Robert Cantarella Peut-être oui... En ça, ce serait un progrès, même si je ne crois pas au progrès... Ce serait une évolution judicieuse. C'est pour ça que je me méfie toujours des admirations à tous crins. Elles me paraissent toujours cacher un fait trans-historique. Y compris l'admiration pour Claude Régy : on peut admirer son travail, on peut penser que c'est un grand artiste, mais, comme par hasard, il est devenu l'idole des jeunes à un moment - dans les années 80 - où la fonction de la non-responsabilité de l'outil théâtral était à son comble... Ça n'enlève rien à ses qualités mais, comme par hasard, on admire ce que l'époque nous pousse à admirer, nous fait désirer pour légitimer notre être... On le sait, ça paraît tellement simple, ce signe-là... Le fait, donc, au théâtre, qu'il n'y ait plus de figure tutélaire, ce n'est peut-être pas un mal : ça permet que tout ça travaille dans tous les réseaux. L'époque du réseau...

■ entretien 10 ■

Sophie Avon, journaliste et auteur

Jean-Philippe Ibos, auteur et dramaturge

Christian Malaurie, auteur et sociologue

Françoise Martin, administratrice de la Compagnie Les Tafurs

François Mauget, acteur, metteur en scène et directeur de la Compagnie Les Tafurs

Jean-Paul Rathier, éditeur

débat-rencontre public, librairie La Machine à lire, Bordeaux, 3 juillet 1997

J.-Y. C. Nous voilà réunis pour parler d'une revue qui vient de sortir, une revue qui s'intitule Réseaux de conduites, une revue un peu particulière puisqu'elle est née dans un contexte très spécifique. Elle est éditée par Script éditions, maison d'édition bordelaise dirigée par Jean-Paul Rathier. Le Petit comité à l'origine de ces *Réseaux de conduites* est composé de six personnalités d'origine professionnelle variée : Françoise Martin est administratrice de la Compagnie Les Tafurs implantée à Bordeaux, François Mauget est acteur, metteur en scène et directeur des Tafurs, Jean-Paul Rathier est éditeur, Jean-Philippe Ibos est auteur et dramaturge, Christian Malaurie est auteur et sociologue et Sophie Avon est auteur et journaliste, chargée de la rubrique culturelle du quotidien Sud-Ouest. La première question s'adresse peut-être à François Mauget dans la tête duquel a germé depuis longtemps cette idée de mettre en espace des textes inédits et d'en permettre ensuite une trace pour aiguïser le désir de monter « pour de bon » ces pièces : à quoi répondent donc ces *Réseaux de conduites* ?

François Mauget Tout d'abord, je crois que le mot « revue » est un peu prétentieux concernant ce que l'on appelle, nous, plutôt un dossier de travail. On ne veut surtout pas que cela devienne une revue. Que ça reste un document propre, joli, bien fait, oui, mais surtout pas sur papier glacé.

J.-Y. C. Il y a quand même une des deux brochures qui composent cet assemblage protégé par une chemise transparente, qui s'intitule « journal ».

François Mauget Comme un journal de bord, un journal de voyage, un journal de travail.

- J.-Y. C. Ce qui en fait un objet ambigu puisque l'autre brochure contient le texte de la pièce. Pour ce premier numéro, je précise qu'il s'agit de *Dancing* d'Alain-Julien Rudefoucauld que vous avez mis en espace en avril 1997 au Molière-scène d'Aquitaine à Bordeaux. Je reviens à ma question : comment est née l'idée de ces *Réseaux de conduites* ?
- François Mauget L'idée provient en droite ligne de notre pratique de compagnie. On est spécialisé entre guillemets dans le texte contemporain. Nous avons beaucoup travaillé jusqu'à maintenant sur des textes absolument inédits. Nous nous rendons compte évidemment que nous avons pas mal de difficultés pour trouver de l'argent, pour monter des spectacles. Texte inconnu d'un auteur inconnu, compagnie régionale... bien. Quelle que soit la qualité des spectacles que nous proposons, nous avons toujours beaucoup de mal à les tourner. Nous ne sommes pas les seuls dans ce cas-là... D'abord, il nous paraissait important à nous - comme à d'autres : les initiatives se multiplient - de chercher, dans un premier temps à notre niveau, des alternatives aux voies habituelles de diffusion et de production. Ensuite, étant intéressés par le texte contemporain, cela s'est su, et nous avons commencé à recevoir beaucoup de textes. Certains nous plaisaient. On trouvait dommage de les laisser dans un placard et de ne pas en faire profiter les autres. Voilà, c'est un peu ça la naissance de *Réseaux de conduites* : c'est d'une part, très égoïstement, de trouver des solutions à nos gros problèmes de compagnie, et d'autre part d'essayer de faire circuler des informations, de mettre en relation des équipes de création qui s'intéressent aux textes contemporains, de mettre en relation des auteurs, de faire le compte ou le décompte des institutions qui sont vraiment engagées dans ce travail, qu'on ne peut pas pour le moment appeler autrement que militant, autour du texte contemporain.
- J.-Y. C. C'est pour cette raison que ces *Réseaux de conduites* font référence à la circulation, mais aussi, par l'intermédiaire du zéro de conduite, bien sûr, que l'on trouve évoqué graphiquement sur la pochette, à un comportement un peu marginal qui chercherait à s'opposer aux normes.
- François Mauget C'est toujours pareil. On se rend compte qu'il y a des institutions spécialisées dans le texte contemporain qui font leur travail à leur niveau, mais leur fonctionnement n'est pas pour autant satisfaisant. Bien sûr, aucun fonctionnement ne sera jamais satisfaisant pour tous. Mais, dans la mesure où nous avons l'impression que le texte contemporain mérite d'être défendu au moment même où un grand nombre de personnes écrivent pour le théâtre, dans la mesure où le nombre de textes nouveaux qui réussissent à voir le jour sur une scène et à tourner est toujours aussi faible, ce projet est justifié. Il s'agit d'un travail militant, d'un travail amoureux, d'un travail d'amateur, d'un travail qui s'effectue à travers la constitution d'un réseau pour faire passer ces textes, d'un réseau de connivences.
- J.-Y. C. On n'attend pas forcément d'une compagnie qu'elle joue ce rôle-là, ce rôle de diffuseur de textes,...
- Françoise Martin Nous ne sommes pas seuls dans cette aventure. Nous sommes tout de même soutenus par les institutions qui se sont intéressées à notre projet. Le Centre Dramatique National, l'Office Artistique de la Région Aquitaine (OARA) y participent, le Centre Régional des Lettres nous aide pour le journal. Et ils sont prêts à continuer. C'est important.
- J.-Y. C. Ils prennent votre relais.
- Françoise Martin Non, ils nous soutiennent.
- François Mauget Tout seuls, c'est un peu compliqué : on a un joli objet et puis qu'est-ce qu'on en fait ? On le vend à notre voisin de palier et à notre petit réseau de copains aux alentours, et puis ? Effectivement, on a évidemment besoin de ces relais plus ou moins officiels, et nous les remercions de nous aider. Ces structures ont dans leur fonctionnement des possibilités de financement de ce genre d'initiatives, au moins pour diffuser un minimum.
- J.-Y. C. Pour lancer les questions un peu délicates qui ne manquent pas de se poser à l'occasion d'expériences de ce type - mise en espace et ensuite publication du texte assortie ou non d'un journal -, vous dites dans votre éditorial que vous souhaitez « interroger de façon concrète la relation entre l'art et la cité », il s'agit donc d'un engagement - je reprends le mot de militantisme -, d'un droit à l'erreur, d'un droit de se lancer dans l'aventure : est-ce que, au regard de tout ce qui a été fait en ce sens - je pense à Théâtre Ouvert et aux Tapuscrits, au Théâtre Essaïon, au Centre National des Écritures du spectacle de Villeneuve-lez-Avignon - vous ne pensez pas que ce sont quelquefois des solutions

d'attente, des solutions de facilités qui ne permettent pas aux lendemains que l'on projette de voir le jour ?

- François Mauget C'est le gros danger de la mise en espace qui a déjà été mille fois dénoncé, et à juste titre : que cela serve de caution au fait de ne jamais monter concrètement un texte contemporain. On fait une lecture-mise en espace qui coûte évidemment moins cher. C'est du travail expérimental qui, pense-t-on, s'accommode bien au texte contemporain, et puis finalement, tout le monde est content quand ça a été fait et on passe au suivant. Évidemment, c'est un danger de notre propre fonctionnement, on donne là le bâton pour se faire battre. Ce dont nous avons envie, c'est que cela aille plus loin. *Dancing*, moi, j'ai très envie de le monter.
- J.-Y. C. C'est la raison pour laquelle vous avez souhaité que ces *Réseaux de conduites* intègrent d'autres compagnies qui prennent en charge des mises en espace et qui ensuite aient le désir et la possibilité de monter réellement ces textes.
- Françoise Martin C'est aussi pour cette raison que nous avons essayé de regrouper des gens d'horizons différents au sein de notre comité. Pour éviter la concentration. Le réseau se constitue autour de plusieurs lieux, de plusieurs institutions, de plusieurs compagnies, de plusieurs auteurs et de personnalités variées.
- Christian Malaurie Moi, ce qui m'a séduit dans cette aventure, outre le fait que j'aime beaucoup le travail de François, c'est la question du dispositif en réseau autour d'une parole et d'une action sur la création contemporaine. Ce qui m'intéressait, c'est qu'enfin, on ne discuterait pas simplement d'un point de vue théorique, mais à partir de la pratique du théâtre, de la fabrique du théâtre. C'est plutôt comme écrivain que je suis au comité, je n'ai donc pas envie de faire l'analyse de ce travail, mais ce qui m'a séduit c'est ce rapport à la production, au sens de création, autour d'un texte. On interroge souvent le théâtre à partir de la représentation et rarement à partir du texte, alors qu'il y a évidemment tout un travail que font les compagnies au quotidien qui procède du texte. A condition que ces compagnies travaillent dans une perspective d'un rapport à la parole contemporaine. Le théâtre, c'est aussi quelque chose qui renvoie au monde. Je ne dirais pas que la vie c'est du théâtre. Mais c'est comme du théâtre. Dans le comme, il se passe quelque chose de différent. C'est ce travail qu'on essaye de faire, de façon empirique, sans grande idée structurante en dehors de celle du réseau. Ce qui m'intéresse d'abord, c'est de rencontrer des metteurs en scène, des auteurs, pour discuter de questions qui m'animent. En dehors de cette préoccupation centrale, il n'y a pas encore de cap très fixé. Il s'agit justement d'inventer quelque chose. On est trop, aujourd'hui, dans une rhétorique du projet et on tourne en rond : on joue sur des figures connues, des catégories comme « jeune public », comme « théâtre contemporain », « classiques », sur des mots qui pour moi proviennent du marketing culturel. Il y a un effet d'image, un effet de l'audiovisuel qui s'est emparé du théâtre. Quand François parlait de dossier et pas de revue, il s'agit de cela : papier glacé, tout ça... On a un rapport charnel, vivant à ce travail.
- J.-Y. C. Mais, après tout, sans vouloir défendre plus que cela n'est nécessaire le mot revue, il renvoie également à quelque chose que l'on fabrique de ses mains, il a un sens artisanal et il convoque la mémoire, le revoir, le travail actuel de la mémoire. Il faut peut-être réinventer le concept que l'on place derrière ce mot.
- Jean-Paul Rathier Ce n'est pas pour pinailler sur les mots mais je crois qu'il faudrait appeler les choses par leurs noms. Dans cette histoire, de quoi s'agit-il ? Il y a une compagnie qui a une pratique du théâtre contemporain, qui, à un moment donné, dit : « on doit pouvoir porter cette pratique, cette ambition de faire connaître les textes contemporains avec d'autres ». Dans un premier temps, ça veut dire qu'il y a l'équipe de la compagnie qui va parler à d'autres de son intention de faire aller les choses un peu plus loin. Et là se constitue un collectif de six personnes qui va se donner les moyens de réaliser une première expérience : le travail sur le texte d'Alain-Julien Rodefoucauld, mis en scène par François Mauget avec Jean-Philippe Ibos comme dramaturge. Voilà, ça part de là de façon très concrète. Voilà, « on va faire une lecture / mise en espace », avec tous les risques que signalait François, à savoir que les choses en restent là, que cela satisfasse l'environnement institutionnel des producteurs et des diffuseurs et que, dans la mesure où la mise en espace est réalisée, on se dise : « ce n'est peut-être pas la peine d'aller plus loin »... Donc, avec ce risque-là, ce qui a été expérimenté, ce qui a été mis en chantier, c'était, avec les acteurs de cette première aventure du mois d'avril, de voir toutes les questions que posait ce texte. De les voir aussi avec l'auteur. Là, dans cette

expérience. L'auteur a été amené à réécrire une partie de sa pièce au vu et à l'écoute de ce qui s'est joué sur le plateau. Mise en chantier, mise à l'épreuve du texte sur un plateau, et mise à l'épreuve du travail dans un dossier : un dossier de travail qui est composé de deux cahiers. Un cahier contient le texte avec ses deux versions. Un deuxième cahier s'appelle le journal parce qu'il renferme diverses contributions qui chacune éclaire un aspect du travail, une époque du processus. Voilà le collectif, voilà l'expérience concrète. Et puis il y a l'instrumentation du projet. C'est là qu'il y a des choses à inventer. Il n'existe pas d'idée absolument arrêtée sur un modèle qui nous permettrait de poursuivre l'expérience. L'expérience, elle se poursuivra avec ceux qui voudront bien faire le chemin. L'instrumentation du projet, c'est quoi ? Il y a le collectif, il y a une compagnie de théâtre, Les Tafurs, qui est à l'initiative de ce projet et qui est une base logistique pour maintenir le contact avec les autres compagnies, les diffuseurs, les producteurs, et il y a un autre outil qui est l'outil éditorial, c'est Script éditions. Dans la collection théâtre que nous avons démarrée il y a un an et demi, il nous est apparu intéressant de chercher, à côté de la production du livre, d'autres formes de productions. Imprimées, photocopiées, d'autres formes pour que les textes soient connus. Ce dossier s'adresse à qui ? C'est un autre aspect du réseau. Il s'adresse aux gens qui participent à l'expérience de près ou de loin, à l'ensemble des CDN via le CDN de Bordeaux, à d'autres scènes, à d'autres diffuseurs en France, à d'autres compagnies via l'OARA. Autant de cibles qui peuvent être à l'initiative de nouveaux projets. La problématique « politique » de *Réseaux de conduites*, c'est de chercher à savoir si on peut trouver une autre économie du projet que l'économie habituelle (c'est-à-dire la compagnie qui propose la création d'un spectacle, la scène nationale qui va être partenaire, etc.). Il y a peut-être d'autres manières, de façon très pragmatique, très empirique, de trouver de nouvelles alliances, de travailler ensemble sur cette question du théâtre contemporain. Pour moi, c'est l'enjeu principal. La revue, que nous appelons le dossier, avec ses cahiers, ce n'est pas pour rien qu'elle est constituée de photocopies : elle se fabrique au fur et à mesure. Si au deuxième numéro, on constate qu'il existe une possibilité de diffuser à six cents ou à sept cents exemplaires, peut-être que le dossier sera imprimé avec une autre qualité, un autre rendu, mais ce n'est pas notre priorité actuelle. La priorité c'est que ce travail circule et qu'ensuite les projets circulent entre les gens et entre les structures. Ce qu'il faut, c'est cesser de penser en termes de structures et d'institutions qui, en définitive, enferment tout le monde. C'est un pari : ça invite au débat, ça invite à aller plus loin pour voir si c'est tenable, mais ça, on ne pourra le savoir que lorsque les choses se feront.

J.-Y. C. Savoir si vous pourrez prendre les désirs au rebond.

Jean-Paul Rathier Exactement.

J.-Y. C. Quel est l'écho que vous avez après avoir commencé à faire circuler ce document de travail ?

Françoise Martin Il est encore trop tôt pour donner une idée de l'écho qu'il connaît.

J.-Y. C. Comment faites-vous savoir que cette publication existe ?

François Mauget Lors de la mise en espace, l'annonce avait été faite de la publication du dossier en juin. Comme c'est le premier, on n'est pas encore très au point, il y a un certain nombre de cafouillages. Mais on apprend, c'est ça aussi qui est important. C'est pour cela qu'on est là aujourd'hui, dans une librairie, à la Machine à lire. Pour faire connaître le dossier. Pour permettre sa diffusion. Il n'y a pas de préméditation. C'est le fait que l'on soit un peu néophyte dans ce genre de sport qui nous conduit à inventer le système au fur et à mesure.

Jean-Paul Rathier Par exemple, il y a un exemplaire qui a été adressé au Centre National du Théâtre. Il y a eu une réponse quasi immédiate, dans les quarante-huit heures, de la documentaliste qui nous a écrit une lettre très chaleureuse, reconnaissant l'intérêt de ce dossier pour présenter un texte contemporain. L'intérêt d'un entretien avec l'auteur qui permet de mieux comprendre qui il est, quel est son parcours, d'avoir le point de vue des acteurs, celui du metteur en scène. Des éléments qui permettent de revenir à des points essentiels : qu'est-ce que c'est que le théâtre ? Qu'est-ce que c'est que la fabrique de théâtre ? Et le théâtre c'est d'abord une entreprise collective, et avoir un document qui rend compte de cette dimension collective de la fabrique du théâtre, ce n'est pas quelque chose de très original mais c'est sans doute quelque chose de nécessaire aujourd'hui pour recadrer les vrais enjeux de la création théâtrale. Ce n'est pas simplement parler du théâtre contemporain, c'est dire aussi qu'en se confrontant au théâtre contemporain,

nous sommes obligés de renouveler la façon de penser la répétition, de renouveler la manière d'organiser la production et la diffusion. C'est tout ça le théâtre contemporain, ce n'est pas seulement le texte, c'est aussi tous ses autres aspects.

- François Mauget Et ce n'est pas non plus faire un travail d'autoencensement d'un auteur. C'est-à-dire qu'il s'agit bien d'interroger le texte et donc d'avoir des paroles différentes, des paroles contradictoires, des paroles critiques autant sur le texte que sur le travail de mise en espace.
- J.-Y. C. Jean-Paul Rathier le soulignait, ces cahiers sont les témoins de cette fabrique de théâtre dans la mesure où l'auteur, Alain-Julien Rudefoucauld a souhaité corriger, réécrire son texte non seulement après l'avoir vu et entendu dans cette mise en espace mais aussi après avoir entendu des commentaires de spectateurs.
- Sophie Avon C'est une autre manière aussi d'envisager l'écriture.
- J.-Y. C. Une manière moins solitaire, plus pragmatique. Jean-Philippe Ibos, c'est une manière qui vous semble juste dans le contexte de la création théâtrale ?
- Jean-Philippe Ibos Ce dossier retrace la manière suivant laquelle nous, nous avons travaillé sur ce texte-là. Si ça avait été une autre compagnie, le dossier aurait raconté une autre chose, il aurait raconté comment cette autre compagnie aurait travaillé sur ce texte ou sur un autre texte. Du point de vue de l'auteur, là où j'en suis moi, j'ai toujours travaillé avec les compagnies qui allaient monter mes textes, soit parce que c'était des commandes, soit parce qu'il s'agissait de gens que je connaissais. Il y a toujours eu cette idée d'échange et d'aller-retour dans le travail et dans l'écriture.
- J.-Y. C. La différence, c'est que dans le cas de *Réseaux de conduites*, cet échange est rendu officiel, public. Cette évolution du texte, ces versions successives sont une manière de dire que le texte ne doit pas être envisagé comme quelque chose de définitif.
- Christian Malaurie Il y a une espèce de publicité, c'est vrai, qui est faite. Je crois qu'on revient là-dessus. On parle toujours d'espace public, mais là, on se met à intervenir dans un espace public dans lequel on dit quelque chose de l'ordre de la fabrique du théâtre, je crois que le mot est tout à fait juste.
- Jean-Philippe Ibos Dans le travail de l'écriture, il n'y a rien d'exceptionnel de réécrire après une lecture, après une rencontre avec un metteur en scène, après même une première mise en scène du texte.
- Christian Malaurie Mais le fait de le dire est assez nouveau. Le fait de le présenter, de le rendre public, c'est quelque chose qui génère un rapport au théâtre qui est différent de celui généré par l'image. Dans le stéréotype actuel de la création théâtrale, on a une compagnie incarnée par la grande figure du metteur en scène qui prend en charge le travail de création. Plus le metteur en scène est grand et plus, soi disant, les spectacles sont grands et plus l'auteur, adoubé par le metteur en scène, est grand puisque c'est le grand metteur en scène qui l'a choisi. On ne parle que de ça alors que ce n'est pas la question, pas la question du tout. La question, c'est : est-ce que le théâtre interroge aujourd'hui la parole contemporaine et comment ? On essaye, nous, modestement, de voir comment tout cela peut se fabriquer. Mais la manière varie forcément d'une compagnie à l'autre. C'est aussi ça qui nous intéresse.
- Jean-Philippe Ibos Pour lever une ambiguïté dans ce que j'ai pu dire, je crois qu'il y a des états dans l'écriture où il est possible de réécrire, et d'autres où on peut changer encore deux-trois mots mais où au fond le travail d'écriture est terminé. Je crois que lorsque qu'Alain-Julien Rudefoucauld nous a passé son texte, il nous a dit : « voilà, c'est un état du texte et on peut en parler. » Aujourd'hui, tel que le texte a été publié dans sa deuxième version, il s'agit d'un état beaucoup plus avancé, beaucoup plus resserré et si on le travaillait maintenant, le texte n'aurait peut-être pas besoin d'être amené plus loin. Il ne faut pas entendre dans ce que l'on dit le fait que nous souhaitons faire retravailler les auteurs absolument, systématiquement. Il ne s'agit pas de cela. Il s'agit de repérer des états du texte. Ce qui nous intéresse aussi par rapport aux textes que l'on reçoit, et je pense à Catherine Zambon que j'ai rencontrée, avec qui j'ai parlé de ça et qui nous a envoyé un texte en disant : « voilà, il est là, il est comme ça, je ne crois pas avoir fini mais je vous l'envoie parce que j'aimerais bien participer à cette expérience-là. » C'est un type de travail particulier qui, moi, en tant qu'auteur, m'intéresse beaucoup. Et il se trouve que je rencontre des auteurs qui sont aussi intéressés par cela.

- François Mauget Il n'y a pas de règle. Voilà. Il n'y a pas de règle. On a, nous, des expériences de toutes sortes avec des auteurs : des auteurs qui ne veulent pas qu'on change une virgule et d'autres, au contraire, qui sont tellement ouverts que ça en devient compliqué.
- J.-Y. C. Quels sont donc les projets à venir des *Réseaux de conduites* et quelle est la manière de fonctionner que vous envisagez pour chacun d'entre eux ?
- François Mauget En ce qui nous concerne, nous avons reçu un certain nombre de textes ces derniers mois, parmi ces textes-là, il y en a quatre-cinq qui nous intéressent vraiment. A partir de là, on ne va pas, aux Tafurs, monter tous ces textes, parce que c'est absolument impossible. On essaye donc de les faire circuler. D'autre part, on se met en relation avec les auteurs qui ont eux-mêmes un réseau. C'est ce qui s'est passé entre Patrick-Jacques Réтали et Serge Tranvouez, qui peut peut-être raconter son projet.
- Serge Tranvouez J'ai été contacté par Patrick-Jacques Réтали avant même qu'il rencontre *Réseaux de conduites*. Il m'avait envoyé son texte parce qu'il avait vu un travail que j'avais présenté sur le Partage de midi de Claudel qui lui avait plu et il pensait que je pouvais être sensible à son texte. C'est vrai que son texte m'a énormément intéressé. J'ai pris contact avec lui, on s'est rencontré et puis je lui ai dit que j'avais envie de le travailler mais que je ne pouvais pas m'y mettre tout de suite parce que j'avais un autre gros projet. C'est ensuite lui qui m'a contacté pour me parler de *Réseaux de conduites* en me disant que son texte était parmi ceux qui avaient été retenus. J'ai donc rencontré peu à peu l'équipe de *Réseaux de conduites*, d'abord Jean-Paul et puis Françoise et puis tous les autres. Et j'ai eu envie de participer à leur travail, parce que ça m'intéresse de me confronter au texte de Patrick-Jacques, de voir, comme c'est un premier texte, quels sont ses endroits de résistances, endroits qui m'intéressent autant que le reste. Et puis je trouve leur action assez formidable. Il y a des organismes qui font le même type de travail, qui sont devenus un peu officiels, que ce soit Théâtre Ouvert, que ce soit le C.N.T., que ce soit La Chartreuse, mais c'est vrai qu'il n'y en a pas tant que cela, surtout sous une forme aussi ouverte et libre.
- J.-Y. C. Cette mise en espace se déroulerait où ? Parce que nous n'avons pas parlé des possibilités de circulation sur le territoire mais l'autre axe fort de *Réseaux de conduites* c'est aussi de tisser un réseau géographique.
- Serge Tranvouez Avec Patrick-Jacques, qui travaille à Bordeaux - il est enseignant à l'Université Bordeaux I - , nous avons très envie que ça se passe ici. A partir de là, le projet étant en cours, plusieurs contacts ont été pris, notamment avec la Boîte à jouer, qui serait un des lieux possibles pour la réalisation de ce travail, avec l'aide du CDN, de l'OARA, des partenaires de *Réseaux de conduites*. Voilà, tout cela m'intéresse parce que ce lieu a une identité, qu'il travaille aussi beaucoup en direction du théâtre contemporain et que toutes ces circulations nous renforcent.
- J.-Y. C. Est-ce qu'avant cette mise en espace, vous avez déjà une certitude sur votre décision finale de monter vraiment ou de ne pas monter ce texte. En d'autres termes, est-ce que vous savez, avant même de mettre en espace le texte de Patrick-Jacques Réтали, que vous le monterez ou que vous ne le monterez pas. Ce moment de travail va-t-il être décisif pour la suite des événements ?
- Serge Tranvouez Ce texte m'intéresse énormément mais, si je n'avais pas le désir de le monter, je ne me lancerais pas dans le travail. En même temps, vraiment, ce qui m'intéresse, c'est la mise à l'épreuve du texte : je me pose énormément de questions sur la possibilité, la validité, l'opportunité de monter véritablement ce texte-là. Ce n'est pas une vérification, il n'y en a pas besoin, mais c'est une épreuve.
- J.-Y. C. Mais cette étape, en fonction de ce qui se sera passé, peut être déterminante...
- Serge Tranvouez Elle peut être déterminante. Je crois qu'à l'issue de cela, je saurai si je monte le projet et dans quels délais, ou je saurai aussi si je ne le fais pas.
- François Mauget C'est exactement ce qui s'est passé pour Dancing. Il y a un texte que je trouve vraiment intéressant, avec des tas de contrariétés. Des choses énervantes que tu trouves mal foutues, que tu ne comprends pas. Parfois, c'est toi qui es bête aussi, ça arrive : donc, il faut quand même y aller, quoi, il faut y aller voir, dans sa tête, dans un travail avec un dramaturge. Et puis, comme ce n'est pas suffisant, il faut essayer un peu. C'est ce qui m'a intéressé dans ce travail au Molière. Alors, c'est vrai, quatre jours de travail, ce n'est rien, mais en même temps, c'est énorme. Quatre jours de travail avec les comédiens, ce n'est pas suffisant pour résoudre les problèmes, évidemment, et surtout pas

les problèmes de jeu, il n'en est même pas question, mais c'est utile pour pointer ce que Serge appelle les points de résistance, les nœuds du texte. Il est évident que dans ce court moment de travail, on se rend compte de ça. Et puis, il y a autre chose : c'est le retour public. Même s'il y a peu de gens qui ont renvoyé des lettres après la lecture, on le sent dans une salle s'il se passe quelque chose ou pas... On part sur l'inconnu absolu, sur des textes qui n'ont jamais été joués et on sait que ce n'est pas parce que moi ça m'intéresse que ça va intéresser les autres, et ce travail permet d'être à l'écoute du minimum, c'est-à-dire, permet de savoir si ça intéresse le public.

- J.-Y. C. Quand Jean-Paul Rathier parlait d'une autre économie de la création, cela comprend aussi effectivement une autre économie du temps. Il ne s'agit pas là de ne prendre que deux mois pour mettre en place un spectacle mais de prendre le temps de la maturation, de la décantation, de la sédimentation, de prendre le temps de l'écoute et de l'échange. Un temps très différent du temps habituel. Il y a quand même quelque chose que je viens d'entendre qui me pousse à faire ce que je voulais faire déjà depuis un petit moment, c'est de me tourner vers les comédiens pour savoir comment ils ont vécu cette expérience. Babeth Fouquet par exemple, quand on entend François Mauget dire que du jeu, il n'en a même pas été question, on se demande quel a pu être alors le travail des comédiens et leur plaisir...
- Babeth Fouquet C'était bien clair au départ qu'on travaillait pour une lecture mise en espace. Quatre jours, ça permet de se rendre compte des difficultés, point. Voilà. On est à un moment où on prend conscience des difficultés et on sait qu'on n'a pas sur ce laps de temps la possibilité de les résoudre. C'est présenté tel quel et il faut l'accepter tel quel.
- Stéphane Jaubertie Ce qui était intéressant pour nous, c'est d'arriver, sur un tel projet, très disponibles. Disponibles pour essayer ensemble. C'est mouvant ce type de travail et ce qui est très excitant, c'est de le présenter mouvant. L'essentiel, c'est ça, c'est d'être disponible pour essayer de placer des billes sur un plateau.
- J.-Y. C. Vous dites mouvant, mais on pourrait entendre frustrant. Mouvant, c'est-à-dire fragile, et je me demande si cet état de fragilité est toujours valorisant et toujours plaisant à assumer pour l'acteur. Alors excitant, oui sans doute, mais aussi peut-être un peu frustrant, non ?
- Babeth Fouquet Non, puisque c'est clair.
- Stéphane Jaubertie Non, c'est le texte.
- François Mauget Peut-être pas frustrant, mais parfois angoissant, oui. C'est quand même casse gueule pour les acteurs...
- J.-Y. C. Il faut bien, pour les acteurs, à un moment, être à la hauteur !
- François Mauget C'est un travail sans filet.
- Stéphane Jaubertie C'est vrai que c'est casse gueule.
- François Mauget On supprime aux acteurs tous les repères avec lesquels ils ont l'habitude de travailler.
- J.-Y. C. Il y a aussi la question du regard du metteur en scène, c'est-à-dire que même si la situation est claire, il n'en reste pas moins que le metteur en scène, avec un projet à venir, est en train de travailler avec des gens susceptibles d'être engagés dans ce projet. Il est quand même presque en répétition.
- Babeth Fouquet Ah, moi je n'ai pas du tout senti ça.
- Stéphane Jaubertie Et puis, même si on est sanctionné par le public, on l'est comme on est sanctionné lors de la présentation d'un spectacle. Avec un statut particulier qui fait qu'on a le même trac et les mêmes sensations.
- J.-Y. C. Pour l'acteur, oui, mais le metteur en scène, lui, joue peut-être d'autres choses aussi dans cette mise à l'épreuve.
- François Mauget C'est vrai qu'il s'est passé quelque chose de curieux dans cette mise en espace de Dancing. A partir du moment où le public a été dans la salle, les acteurs qui n'avaient pas pour vocation de jouer, se sont mis beaucoup plus à jouer qu'ils ne l'avaient fait dans les quatre jours de répétition. C'est le sentiment que j'ai eu et qui correspond à quelque chose de naturel. Ça a donné quelque chose de formidable à la lecture, et puis parfois, ça a un petit peu dérapé aussi. Il s'est passé quelque chose. C'était pour moi une grande démonstration et une grande découverte aussi. C'est-à-dire qu'il peut se passer

quelque chose de l'ordre d'une vraie rencontre entre un public et des acteurs, de l'ordre de l'émotion. C'est probablement une émotion un peu différente de celle qui peut se produire dans un spectacle. Il se passe quelque chose qui n'est pas de l'ordre de l'intellectuel, mais qui est de l'ordre de l'émotion.

- Jean-Paul Rathier Par rapport à ce que disait Serge Tranvouez sur l'intérêt que peut représenter une mise à l'épreuve du texte, on a pu remarquer que dans le travail sur *Dancing*, on a vu éclore chez les comédiens le désir de jouer, et même plus encore, le désir de défendre le texte. Tout à coup, ce soir-là, il y avait les acteurs sur scène qui défendaient le texte et un travail. Quelque chose était défendu et ça, je crois que les spectateurs l'ont senti. Ils ont senti que les acteurs n'étaient pas là pour rien, qu'ils n'étaient pas là simplement pour rendre compte d'un travail... Il y avait un véritable enjeu concernant l'œuvre. Et ça, on ne peut pas le savoir avant. C'est vraiment une résultante du travail. Et c'est ça qui justifie le fait qu'un parcours s'est vraiment accompli durant quatre jours. Et ça, c'est passionnant : prendre le risque d'aller jusque là pour voir si ça se passe ou si ça ne se passe pas. Et puis, c'est vrai de tout le travail qui est accompli en amont des quatre jours de répétition et pendant et après, par le comité éditorial. Toute l'équipe a été présente tout au long du projet, pour l'accompagner. Pour être à l'écoute, pour comprendre là où ça travaille et pouvoir en parler ensuite avec l'auteur.
- J.-Y. C. Et dans le cas d'Alain-Julien Rodefoucauld, ça l'a amené à repenser son texte, à le ré-interroger.
- Christian Malaurie Oui, à un point tel que ça en est vraiment étonnant : il a entendu son texte différemment. Il a découvert quelque chose et en a même construit une théorie : il a écrit un court texte dans lequel il définit un nouveau genre qu'il appelle « l'Époskên ».
- Jean-Paul Rathier Avec la particularité que dans le cas d'Alain-Julien Rodefoucauld, c'était la première fois qu'il rencontrait vraiment des acteurs. Pour un autre, l'expérience aurait été différente.
- J.-Y. C. Jean-Luc Terrade, qui est dans la salle, qui est metteur en scène et directeur de la Compagnie Les Marches de l'été, travaille en ce moment sur une trilogie avec Alain-Julien Rodefoucauld de manière totalement différente puisque je crois, Jean-Luc, tu ne souhaites pas voir l'auteur une fois qu'il t'a donné le texte.
- Jean-Luc Terrade Moins je le vois, mieux je me porte. Il y a un texte qui est écrit et je m'en démerde. Bon, je l'appelle une ou deux fois pour des détails, mais c'est tout. Après c'est mon histoire. J'ai un rapport personnel avec le texte et avec les comédiens, mais pour moi, une fois qu'il est écrit, il est écrit. Ou il m'intéresse, ou il ne m'intéresse pas. Et si je le prends, je le prends tel quel. Complètement.
- J.-Y. C. Ce qui est très bien, on le voit, c'est que les auteurs sont différents, les metteurs en scène sont différents, tout ce petit monde se mélange et vit des expériences chacune différente les unes des autres.
- Christian Malaurie Dans la trace que représente le dossier, il y a des voix qu'on n'entend jamais. La parole du public, au théâtre, on ne l'entend jamais. Là au moins, on a une lettre d'une spectatrice qui dit quelque chose de fort de sa relation. La parole des acteurs... rarement on l'entend au théâtre. Pourquoi l'acteur ne pourrait pas dire quelque chose, même lorsqu'il n'est pas une vedette ? L'acteur il est créateur aussi de son expérience.
- Jean-Luc Terrade La parole de l'acteur, elle est sur le plateau, point. C'est là que c'est le plus important.
- Christian Malaurie C'est deux statuts de parole différents. Dans le dossier, il s'agit d'un écrit qui fait représentation, qui fait trace, qui cherche à percevoir quelque chose de l'ordre de la fabrique du théâtre. On n'est pas en acte sur un plateau, on s'interroge, on est dans une position réflexive. On n'est pas dans une position d'enregistrement ou de reportage, surtout pas. Ce n'est pas du tout une démarche de reportage. Le statut de la représentation n'est pas réaliste : on n'est pas en train de dire que ce journal représente - puisqu'on est aujourd'hui dans le mythe de « l'effet de réel » comme dirait Barthes. On est dans une expérience subjective de tous. Ces traces, ce qui nous intéresse, c'est qu'elles fassent sens, qu'elles désignent, qu'elles soient l'index d'une problématique du contemporain. Quand je dis que des voix se montrent, et font trace dans ce processus, c'est simplement pour dire que dans la fabrique du théâtre, il y a l'acteur qui parle, le public qui réagit, le dramaturge qui intervient également et l'auteur aussi. Parce qu'on oublie trop l'auteur. Et je pense que l'auteur est vivant. Dans l'idée de l'interview, dans l'idée de sa réaction qu'on enregistre, il y a l'idée d'une présence de l'auteur. Une présence

qui ne soit pas seulement de l'ordre du commentaire de son texte, mais de l'ordre de son vécu pratique, de son rapport au théâtre. Il est certain que Rudefoucauld dit son rapport au théâtre, un autre auteur dira le sien. Il y a toutes sortes de manières de figurer la question et la place de l'auteur aujourd'hui. C'est du politique, ça. Ce qui m'intéresse c'est qu'on sort, avec *Réseaux de conduites*, d'un rapport de productibilité. On pourrait croire : une pièce de théâtre « égale » une autre pièce de théâtre. Non ! Ce n'est pas un produit culturel. C'est une expérience. C'est exactement ce que dit Godard : « je ne fais pas des films, je fais du cinéma ». C'est la question.

- François Mauget Nous n'avons, en aucun cas, la tentation de créer un modèle ou un système. C'est notre histoire à nous que l'on traduit de cette manière-là, il y a d'autres personnalités qui vivent autre chose et c'est très bien. Il y en a qui peuvent partager cette démarche, il y en a d'autres pour qui elle peut paraître sans intérêt, pourquoi pas. Je comprends tout ça. Pour nous, ce qui nous anime est plus de l'ordre du rapport amoureux qu'on entretient avec certains textes et qu'il s'agit de partager. C'est plus de cette façon que ça se passe, plutôt que dans un quelconque systématisme. Par exemple, on ne se donne aucune échéance dans la parution de ces dossiers entre deux expériences.
- Jean-Paul Rathier Et ce qui est vrai du quantitatif est vrai sur le plan qualitatif. Dans les textes qui ont circulé et qui ont été retenus, il y a les quatre qui ont été annoncés dans le premier journal - *L'Initiation à l'amour* de Jean-Philippe Ibos, *Jubilaires* de Jean-Marc Lanteri, *Ce serait le dernier soir...* de Patrick-Jacques Rétafi et *Demain même heure, même endroit* de Claude Bourgeyx - plus d'autres textes de Catherine Zambon, d'Eugène Durif..., ce qui fait sept à dix personnes avec qui on est en contact et qui sont susceptibles, s'ils trouvent un metteur en scène intéressé par le projet, de voir leur texte mis à l'épreuve. Donc, avec qui et comment, tout ça se décidera au cas par cas. Ce n'est pas possible de systématiser. On ne fait pas une programmation. C'est pour cela que l'on réagissait au mot revue. Une revue, ça veut dire qu'il y a une périodicité à laquelle on se tient, et que les lecteurs peuvent avoir ce point de repère-là.
- J.-Y. C. C'est peut-être parce qu'il faut repenser le fonctionnement de la revue et y inclure la surprise, une certaine souplesse, un aspect protéiforme.
- Gérard Lion[◇] Une revue c'est aussi un projet éditorial. Par rapport à ce que disait François : si une autre équipe prend en charge un projet et écrit son journal, vous le publiez ?
- Jean-Paul Rathier Non. Par exemple, nous avons travaillé hier avec Serge sur son projet et c'est apparu assez simplement : il y a une équipe éditoriale qui n'est pas garante d'une ligne de travail pour la lecture mise en espace, mais qui est garante d'un processus d'élaboration. Le metteur en scène constitue lui-même son équipe de création et c'est lui qui défend son projet. C'est le porteur du projet qui en parle avec les partenaires, après avoir travaillé avec l'équipe éditoriale. C'est ce qu'on a fait hier avec Serge. On a essayé de voir comment on allait pouvoir travailler ensemble, à quel moment on allait pouvoir intervenir. C'est dans cet échange-là que les choses se mettent en place. Et le prochain dossier aura un contenu très différent de celui-là, même s'il y a bien sûr une ligne graphique qui demeure, etc. Mais l'organisation des contenus se fera en fonction de ce qui va se dérouler.
- François Mauget Sous la responsabilité de l'équipe éditoriale.
- Gérard Lion Merci pour cette précision. Par rapport à la présentation que vous nous aviez faite de votre projet, il me semble qu'il y a quelqu'un dont le rôle a été beaucoup plus mis en évidence à un moment donné et qui semble aujourd'hui un peu passé sous silence, c'est le regard extérieur. Pourquoi ? Est-ce parce que l'équipe éditoriale a du mal à percevoir quelqu'un exister à ses côtés ? Comment voyez-vous les choses ?
- J.-Y. C. Il faut préciser que vous avez souhaité que, pour chaque mise en espace, une personnalité, choisie pour son parcours, assiste aux quatre jours de répétition et observe, de l'extérieur - elle n'appartient ni à l'équipe éditoriale, ni à l'équipe de création -, votre travail. Il s'agissait, pour *Dancing*, de Jean-Pierre Ryngaert qui est directeur de l'Institut d'Etudes Théâtrales de l'Université Paris III et metteur en scène.

■ ■ ■ ■

◇ Gérard Lion est directeur-adjoint du CDN Bordeaux-Aquitaine. Il intervient de la salle.

- François Mauget Ce qu'on a proposé à Jean-Pierre Ryngaert, ce que l'on imaginait de sa fonction, c'est qu'il puisse avoir son propre regard critique sur le texte et en même temps renvoyer ce qui se passait au moment du travail sur le plateau.
- J.-Y. C. Rendre compte de la fabrique de théâtre.
- François Mauget Pour cette fois-ci, Jean-Pierre Ryngaert a inventé une forme, la sienne. On en a parlé avec lui pendant le travail. Je crois que pour lui c'était assez compliqué. Et effectivement ce n'est pas simple, y compris pour nous.
- Jean-Paul Rathier Je crois que notre demande n'était pas suffisamment claire. Quand on en a parlé avec Serge pour la prochaine expérience, on s'est dit qu'il fallait que l'on soit plus explicite dans notre demande pour clarifier la situation du « point de vue extérieur ». On attend quelque chose d'un point de vue critique sur le texte, bien entendu, mais aussi de rendre compte d'un processus de travail. C'est une des questions que l'on se posait hier soir : « est-ce que l'un d'entre nous peut jouer ce rôle-là ? » Et la réponse est : « non ! » Il ne faut surtout pas que ce soit quelqu'un de l'équipe éditoriale. C'est une règle dans la démarche : que ce soit quelqu'un de réellement extérieur. Mais ça ne nous empêche pas d'avoir une demande précise vis-à-vis de lui. De lui dire qu'on attend une contribution pour dire ce qui se passe concrètement dans ce type d'expérience.
- François Mauget L'autre question étant de savoir si ça doit être un homme qui connaît le plateau, qui connaît le travail. Il y a une espèce de première évidence qui nous fait dire oui, et en même temps, on voit bien : un des problèmes de Jean-Pierre, c'est qu'il était vraiment à l'extérieur, qu'il n'était pas dedans et qu'il aurait peut-être un peu voulu y être, ou qu'il en aurait eu besoin. Il y avait quelque chose de compliqué à gérer pour lui.
- J.-Y. C. Sans bien sûr prétendre parler à sa place, je me souviens en avoir discuté avec lui. Et il me disait : « je n'ai pas envie de tenir le journal des répétitions en écrivant : il est huit heures, tout le monde a l'air fatigué et pourtant, il va falloir commencer à travailler, etc. ». La difficulté, à laquelle Jean-Pierre Ryngaert a beaucoup réfléchi, c'est de trouver une forme qui intègre les deux dimensions : dimension critique sur le texte et dimension critique sur l'élaboration du processus de création. Comment donc s'installer dans cette fonction complexe ? Comment trouver sa place dans un des endroits les plus ambigus encore du projet ?
- Jean-Paul Rathier Ça fait partie des questions. Ce n'est pas un hasard si nous n'en avons pas parlé. Je crois que ça fait partie des choses pour lesquelles notre demande est la moins assurée.
- J.-Y. C. Je précise juste pour terminer, après vous avoir remerciés, que la revue est vendue cinquante francs et qu'elle est disponible à la Librairie La Machine à lire.
- Françoise Martin La revue...
- J.-Y. C. Enfin, la revue... Je ne m'en départirai pas : c'est mon mot à moi, vous avez le vôtre, chacun a son mot et c'est très bien comme ça... L'essentiel, c'est de parler de la même chose... Merci.

■ et d'autres rencontres... ■

D'autres entretiens avec plusieurs personnalités du monde du théâtre ont été réalisés pour cette étude. Leur volume, trop important, n'a pas permis de les faire figurer dans ces pages. Le choix des entretiens sélectionnés se justifie surtout, en dehors de Christian Schiaretti et de Robert Cantarella, par la nécessité de faire entendre des points de vue divergents, ceux en particulier de metteurs en scène, d'acteurs et d'un auteur du théâtre dit privé. Les autres rencontres ont été aussi importantes mais leurs traces se retrouvent plus explicitement dans l'étude elle-même.

Parmi les personnalités rencontrées : José Valverde, Jean Lacornerie, Jorge Lavelli, Jean-Pierre Vincent, Lluís Pasqual, Guy Descaux, Gérard Caillaud, Victor Haïm, Guy Cambreleng, Philippe Caubère, Philippe Minyana, Raymonde Temkine, Marie Redonnet, Michel Robin.

bibliographie

bibliographie

Sont répertoriés dans les pages qui suivent, tous les ouvrages, revues, thèses ou articles consultés pour la rédaction de cette thèse.

La présentation adoptée est conforme aux normes AFNOR en vigueur. Un choix déroge toutefois à cette règle : les zones conventionnelles sont parfois complétées par quelques commentaires, en petits caractères, placés immédiatement après les références.

ce partenariat de la création théâtrale : approche pluridisciplinaire

bibliographie

Par l'étendue du domaine retenu, cette bibliographie ne peut prétendre être exhaustive. Il convient donc de signaler quelques ouvrages essentiels qui permettront de poursuivre la recherche dans différents secteurs.

Les Arts du spectacle : bibliographie des ouvrages publiés en français entre 1960 et 1985 ; réalisée par René Hainaux. - Bruxelles : Editions Labor, 1989. - 268 p. - (Archives du futur) *et éditions mises à jour*

Dictionnaire encyclopédique du théâtre ; sous la direction de Michel Corvin. - Paris : Bordas, 1991. - 940 p. *et nouvelle édition* : 2 tomes : Paris, Bordas, 1995. - 1014 p.

PARROCHIA (Daniel). - Philosophie des réseaux. - Paris : Presses Universitaires de France, 1993. - 300 p. - (La Politique éclatée)

Bibliographie théâtre-éducation. - Paris : ANRAT / Centre National du Théâtre, 1995. - 140 p.

PAVIS (Patrice). - Dictionnaire du théâtre. - Paris : Dunod, 1996. - 447 p.

Le lecteur, grâce à la mention de l'existence d'une bibliographie éventuellement incluse dans les autres ouvrages consignés, pourra trouver de nouvelles et plus spécifiques voies de recherche de sources documentaires.

Cette bibliographie recense tous les ouvrages, thèses, revues et articles consultés pour la rédaction de l'étude. Les livres édités et les thèses sont signalés par un carré noir ; les revues, articles ou brochures sont signalés par un carré blanc.

Pour un certain nombre de revues (voir en fin de bibliographie), les articles les plus récents relevant du champ de l'étude (essentiellement : auteur dans la société, éducation, théâtre et société, théâtre et politique culturelle, vie des structures de création/diffusion) ont été systématiquement inventoriés, de telle sorte que figurent dans cette bibliographie des références d'importance très variable. Ce travail ne visant pas une exhaustivité dans tous les champs qu'il aborde, d'autres articles qui auraient pu y trouver leur place (notamment concernant l'esthétique théâtrale) n'ont pas été retenus.

Il était par ailleurs indispensable, pour présenter avantageusement ces références, de les répertorier selon une structure exposée page suivante. Nombre d'entre elles auraient pu apparaître dans plusieurs rubriques mais, pour ne pas augmenter inconsidérément le volume de cette bibliographie, une même référence n'a été mentionnée qu'une seule fois dans la rubrique jugée la plus appropriée. Au risque de réduire l'efficacité de la structuration, le nombre des rubriques a donc été limité afin d'éviter leur trop grande précision et le choix arbitraire que celle-ci aurait induit.

remerciements sincères à Marie Vercelletto pour ses précieuses revues de presse

Structure de la bibliographie

1. histoire du théâtre	
1.1. histoire générale	129
1.2. histoire séquentielle	129
2. analyse de l'objet théâtral	
2.1. les genres	133
2.2. sémiologie théâtrale, méthodes d'analyse du théâtre	133
2.3. sociologie du théâtre	133
3. le texte de théâtre	
3.1. le travail de l'écriture	135
3.2. enjeux esthétiques de l'écriture	136
3.3. auteurs : monographies	138
3.4. l'auteur dans la société	139
4. le théâtre et la scène	
4.1. l'acteur	143
4.2. la mise en scène	146
4.3. enjeux esthétiques de la scène	152
4.4. techniques, lieux et scénographie	155
4.5. formation	156
4.6. vie des structures de création/diffusion	158
5. théâtre et public	
5.1. le spectateur et la scène	169
5.2. éducation	171
6. critique et médias	174
7. l'Art et la Cité	
7.1. culture et société	177
7.2. théâtre et société	180
7.3. théâtre et politique culturelle	181
8. économie et droit	190
9. communication, politique et société	193

1. histoire du théâtre

1.1. histoire générale

- **BERTRAND (Dominique), HAQUETTE (Jean-Louis), HELIX (Laurence), HUBERT (Marie-Claude), MARCHAL (Sophie), MARECHAUX (Pierre), TERNAUX (Jean-Claude).** - Le Théâtre. - Paris : Bréal, 1996. - 445 p. - (Grand amphi littérature)
bibliographies et tableaux chronologiques
- **COUPRIE (Alain).** - Le Théâtre : texte, dramaturgie, histoire. - Paris : Nathan, 1995. - 128 p. - (Lettres 128 ; 79)
- **DAVID (Martine).** - Le Théâtre. - Paris : Belin, 1995. - 367 p. - (Sujets)
bibliographie et index
- **DEGAINE (André).** - Histoire du théâtre dessinée : de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays ; avant-propos de Jean Dasté. - Paris : Nizet, 1992. - 437 p.
illustré avec bibliographie et index
- **Dictionnaire encyclopédique du théâtre ; sous la direction de Michel Corvin.** - Paris : Bordas, 1991. - 940 p.
illustré avec bibliographie et index ; une mise à jour en deux volumes a été éditée en 1995
- **DUVIGNAUD (Jean), VEINSTEIN (André).** - Le Théâtre. - Paris : Larousse, 1976. - 128 p. - (Encyclopédie ; 4)
bibliographie
- **HUBERT (Marie-Claude).** - Le Théâtre. - Paris : Armand Colin, 1988. - 187 p. - (Cursus)
chronologie, bibliographie et index
- **HUBERT (Marie-Claude).** - Histoire de la scène occidentale : de l'Antiquité à nos jours. - Paris : Armand Colin, 1992. - 152 p. - (Cursus)
illustré avec chronologie, bibliographie et glossaire
- **HUBERT (Marie-Claude).** - Le Théâtre. - Toulouse : Editions Milan, 1996. - 63 p. - (Les Essentiels Milan ; 38)
illustré avec chronologie, bibliographie, glossaire et index
- **JEAN (Georges).** - Le Théâtre. - Paris : Seuil, 1977. - 187 p. - (Peuple et culture)
bibliographie
- **MOUSSINAC (Léon).** - Le Théâtre des origines à nos jours. - Paris : Flammarion, 1966. - 346 p.
illustré avec index
- **PIGNARRE (Robert).** - Histoire du théâtre. - 13^e édition mise à jour. - Paris : Presses Universitaires de France, 1988. - 126 p. - (Que sais-je ? ; 160)
1^{re} édition : 1945 ; bibliographie
- **PIGNARRE (Robert).** - « Histoire du théâtre occidental » in Encyclopædia Universalis, Corpus 22, 1989. - p.439-446
- **SALLE (Bernard).** - Histoire du théâtre. - Paris : Librairie théâtrale, 1990. - 318 p.
index
- **Le Théâtre ; sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey, prologue de Jean-Pierre Vincent.** - nouvelle édition mise à jour. - Paris : Bordas, 1989. - 257 p.
1^{re} édition : 1950 ; illustré avec répertoire des gens de théâtre, index des noms, des titres, des troupes et lieux théâtraux et orientation bibliographique
- **Le Théâtre en France : du Moyen Age à 1789 ; tome 1 ; sous la direction de Jacqueline de Jomaron, préface d'Ariane Mnouchkine.** - Paris : Armand Colin, 1989. - 480 p.
illustré
- **Le Théâtre en France : de la Révolution à nos jours ; tome 2 ; sous la direction de Jacqueline de Jomaron.** - Paris : Armand Colin, 1989. - 614 p.
illustré avec chronologie, bibliographie et index
- **Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours ; sous la direction de Jacqueline de Jomaron, préface d'Ariane Mnouchkine.** - Paris : Le Livre de Poche, 1992. - 1225 p. - (Encyclopédies d'aujourd'hui)
chronologie, bibliographie et index ; ce livre est la réédition en poche des deux volumes précédents.
- **Le Théâtre en France des origines à nos jours ; sous la direction d'Alain Viala.** - Paris : Presses Universitaires de France, 1997. - 503 p. - (Premier Cycle)
illustré avec bibliographie et index
- **VALOGNE (Catherine).** - J'aime le théâtre ; photos de Sabine Weiss. - Paris : Denoël, 1962. - 301 p. - (Collection J'aime)

1.2. histoire séquentielle

- **ADDED (Serge).** - Le Théâtre en France dans les années Vichy : 1940-1944. - Paris : Ramsay, 1992. - 362 p. - (Documents et essais)
- **L'Année du théâtre 1992-1993 ; sous la direction de Pierre Laville.** - Paris : Hachette, 1993. - 413 p.
illustré avec répertoire
- **L'Année du théâtre 1993-1994 ; sous la direction de Pierre Laville.** - Paris : Hachette, 1994. - 416 p.
illustré

- L'Année du théâtre 1994-1995 ; sous la direction de Pierre Laville. - Paris : Sand, 1995. - 408 p.
illustré
- L'Annuel du théâtre : saison 1981-1982. - Paris : L'Aire / Montluçon : Les Fédérés, 1982. - 239 p.
- **BAECQUE (André de)**. - Le Théâtre d'aujourd'hui. - Paris : Seghers, 1964. - 190 p. - (Clefs du temps présent)
illustré
- **BAECQUE (Antoine de)**. - Avignon le royaume du théâtre. - Paris : Gallimard, 1996. - 112 p. - (Découvertes Gallimard - Mémoire des lieux ; 290)
illustré avec chronologie, bibliographie et index
- **BEIGBEDER (Marc)**. - Le Théâtre en France depuis la Libération. - Paris : Bordas, 1959. - 258 p.
- **BOISSIEU (Gisèle), BOISSIEU (Jean)**. - Avignon : nos années Vilar : 1947-1967 ; préface de Paul Puaux, photographies de Maurice Costa. - Marseille : Autres temps, 1994. - 127 p. - (Temps Mémoire)
illustré
- **BOST (Bernadette), SIMON (Alfred)**. - « Théâtre occidental : la scène » in Encyclopedia Universalis, Corpus 22, 1989. - p.455-463
- **BRADBY (David)**. - Le Théâtre français contemporain : 1940-1980 ; traduction de Françoise et Georges Dottin. - Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Lille, 1990. - 415 p. - (Problématiques)
1^{re} édition : Cambridge University Press, 1984 ; ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres ; illustré avec bibliographie et chronologie
- **CHRISTOUT (Marie-Françoise), GUIBERT (Noëlle), PAULY (Danièle)**. - Théâtre du Vieux-Colombier : 1913-1993 ; introduction de Maurice Culot. - Paris : Narma, 1993. - 175 p. - (Les Années modernes)
illustré avec bibliographie et index
- Cahiers Théâtre Louvain : le théâtre français au XX^e siècle ; par Bernard Dort. - n°43, 1980. - 141 p.
- La Criée, un théâtre dans la cité : 81-91 ; préface de Edmond Charles-Roux, photographies de Yves Gallois et Nicolas Treatt. - Marseille : Jeanne Laffitte, 1991. - 157 p.
- La Décentralisation théâtrale : 1. le premier âge 1945-1958 ; sous la direction de Robert Abirached. - Paris : Actes Sud-Papiers, 1992. - 174 p. - (Cahiers Théâtre/Education ; 5)
- La Décentralisation théâtrale : 2. les années Malraux 1959-1968 ; sous la direction de Robert Abirached. - Paris : Actes Sud-Papiers, 1993. - 230 p. - (Cahiers Théâtre/Education ; 6)
chronologie
- La Décentralisation théâtrale : 3. 1968, le tournant ; sous la direction de Robert Abirached. - Paris : Actes Sud-Papiers, 1994. - 245 p. - (Cahiers Théâtre/Education ; 8)
illustré avec chronologie
- La Décentralisation théâtrale : 4. le temps des incertitudes 1969-1981 ; sous la direction de Robert Abirached. - Paris : Actes Sud-Papiers, 1995. - 234 p. - (Cahiers Théâtre/Education ; 9)
illustré avec chronologie
- **DEJEAN (Jean-Luc)**. - Le Théâtre français depuis 1945. - Paris : Fernand Nathan, 1987. - 224 p. - (Université, information, formation)
bibliographie
- **DELEGATION A L'ACTION CULTURELLE DE LA VILLE DE PARIS**. - Petites scènes grand théâtre : Le théâtre de création de 1944 à 1960 ; ouvrage collectif présenté avec le concours de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et du Bureau de la Ville de Paris, conçu et réalisé sous la direction de Geneviève Latour. - Paris : Délégation à l'Action Culturelle de la Ville de Paris, 1986. - 303 p.
illustré avec index
- **DELEGATION A L'ACTION CULTURELLE DE LA VILLE DE PARIS**. - Les Théâtres de Paris ; ouvrage présenté par la Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris et l'Association de la Régie Théâtrale, études réunies par Geneviève Latour et Florence Claval. - Paris : Délégation à l'Action Culturelle de la Ville de Paris, 1991. - 291 p.
illustré avec bibliographie et index
- **DESHOULIERES (Christophe)**. - Le Théâtre au XX^e siècle. - Paris : Bordas, 1989. - 223 p. - (En toutes lettres)
illustré avec index, chronologie et bibliographie
- **DORT (Bernard)**. - « Théâtre occidental : le nouveau théâtre » in Encyclopedia Universalis, Corpus 22, 1989. - p.446-451
- **DUSIGNE (Jean-François)**. - Le Théâtre d'art : aventure européenne du XX^e siècle ; préface de Georges Banu. - Paris : éditions théâtrales, 1997. - 333 p.
illustré avec index et bibliographie
- **EVARD (Franck)**. - Le Théâtre français du XX^e siècle. - Paris : Ellipses, 1995. - 117 p. - (Thèmes & études)
illustré avec chronologie, glossaire, bibliographie et index
- Le Festival d'Avignon off vingt ans après... - Paris : Espace européen, 1991. - 176 p. - (Méthodes et faits sociaux)
- **GIGNOUX (Hubert)**. - Histoire d'une famille théâtrale : Jacques Copeau, Léon Chanceret, les Comédiens-Routiers, la décentralisation dramatique. - réédition. - Lausanne : L'Aire/ANRAT, 1993. - 452 p. - (L'Aire théâtrale)
1^{re} édition : 1984 ; illustré
- **GONTARD (Denis)**. - La Décentralisation théâtrale en France : 1895-1952. - Paris : Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1973. - 542 p.
- **GREEN (Anne-Marie)**. - Un Festival de théâtre et ses compagnies : le Off d'Avignon ; préface de Paul Puaux. - Paris : L'Harmattan, 1992. - 224 p. - (Dossiers)
- **GUNTHERT (André)**. - Le Voyage du TNS (1975-1983). - Paris : Solin, 1983. - 99 p. - (Didascalies)
illustré avec bibliographie, répertoire et calendrier

- JACOB (Nina). - « Le Théâtre sous la Quatrième République : entretien avec Geneviève Latour » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°1, mars 1995. - p.61 à 71
- LALOU (René). - Le Théâtre en France depuis 1900. - 5^e édition. - Paris : Presses Universitaires de France, 1965. - 128 p. - (Que sais-je ? ; 461)
1^{re} édition : 1951 ; index et bibliographie sommaire
- LATOUR (Geneviève). - Théâtre, reflet de la IV^e République : événements, politique, société, idées... ; introduction de Jean Dérens. - Paris : Bibliothèque historique de la Ville de Paris - Association de la Régie théâtrale, 1995. - 660 p.
illustré avec chronologie et index onomastique (livret séparé)
- LECLERC (Guy). - Le TNP de Jean Vilar. - Paris : U.G.E., 1970. - 246 p. - (10/18)
bibliographie
- LEONARD (Alain), VANTAGGIOLI (Gérard). - Festival Off d'Avignon ; illustrations de Cabli. - Paris : Editions des Quatre-Vents, 1989. - 188 p. - (Théâtre)
illustré
- LEROY (Dominique). - Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale ; préface de François Lesure. - Paris : L'Harmattan, 1990. - 392 p.
publié avec le concours du Centre National des Lettres ; bibliographie
- LISTA (Giovanni). - La Scène moderne : encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle. - Arles : Actes Sud / Paris : Editions Carré, 1996. - 860 p.
illustré avec index, chronologie et bibliographie
- LOYER (Emmanuelle). - Le Théâtre citoyen de Jean Vilar : une utopie d'après-guerre. - Paris : p.U.F., 1997. - 258 p.
illustré avec chronologie, bibliographie et index
- MATEO (Luis). - Le Théâtre en France depuis 1968 et la poussée du conteur ; sous la direction d'André Veinstein ; 2 tomes. - 496 f. dactyl.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université Paris VIII, département Théâtre, UER Arts : 1987
bibliographie
- MIGNON (Paul-Louis). - Le Théâtre au XX^e siècle. - édition augmentée et actualisée. - Paris : Gallimard, 1986. - 347 p. - (Folio essais ; 36)
1^{re} édition : 1978 ; index
- NAUGRETTE-CHRISTOPHE (Catherine). - « Théâtre à Paris, 1945-1995 » suivi de « Répertoire des principaux théâtres apparus à Paris entre 1945 et 1995 » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°21, automne 1996. - p.106 à 127
- Nouvelles tendances du théâtre. - Paris : Robert Laffont / Lausanne : Grammont, 1975. - 143 p. - (Bibliothèque Laffont des grands thèmes)
illustré
- ORY (Pascal). - Théâtre citoyen : du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil. - Avignon : Association Jean Vilar, 1995. - 95 p.
illustré avec bibliographie
- Le Patrimoine théâtral revisité : renaissance, relecture, rétrospective ; sous la direction de Dominique Leroy. - Paris : L'Harmattan, 1995. - 144 p.
- « La Première décentralisation théâtrale : débat dirigé le 23 octobre 1987 par Jean-Jacques Lerrant avec Paul-Louis Mignon, Alfred Simon, Jean Dasté et Hubert Gignoux » ; retranscrit par Alain Girault in Théâtre/Public. - n°80, mars-avril 1988. - p.8 à 19
- PUAUX (Melly), PUAUX (Paul), MOSSE (Claude). - L'Aventure du théâtre populaire : d'Epidaure à Avignon. - Monaco : Editions du Rocher, 1996. - 301 p.
illustré avec bibliographie
- PUAUX (Paul). - Avignon en festivals ou les utopies nécessaires ; préface de Jacques Rigaud. - Paris : Hachette, 1983. - 317 p.
- Rendez-vous avec le théâtre : saison 84-85. - Marseille : Jeanne Laffitte, 1984. - 112 p. - (Collection Approches "répertoire" Théâtre National de Marseille, La Criée, Marcel Maréchal ; numéro spécial ; 19)
illustré avec guide pratique et programme de la saison
- RIVIERE (Jean-Loup), JOUBERT (Marie-Agnès), GUIBERT (Noëlle), LAPLACE (Roselyne), FALIU (Odile), POIROT-DELPECH (Bertrand), MIQUEL (Jean-Pierre). - « Comédie-Française, histoires récentes » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°18 à 92
- ROMEAS (Nicolas). - « Les Enfants du Cartel : entretien avec Hubert Gignoux » in Cassandra. - n°7, septembre 1996. - p.2 à 4
- ROUYER (Philippe). - « France » in The World encyclopedia of contemporary theatre ; sous la direction de Don Rubin. - Londres/New York : Routledge, 1994. - p.273 à 324
illustré avec bibliographie
- SIMON (Alfred). - Le TEP, un théâtre dans la cité. - Paris : Beba, 1987. - 172 p.
illustré
- SIMON (Alfred). - « Théâtre occidental : crise et perspectives contemporaines » in Encyclopedia Universalis, Corpus 22, 1989. - p.451-455
- SURER (Paul). - Le Théâtre français contemporain. - Paris : Société d'Édition et d'Enseignement Supérieur, 1964. - 516 p.
- SURER (Paul). - Cinquante ans de théâtre. - Paris : Société d'Édition et d'Enseignement Supérieur, 1969. - 443 p.
illustré avec bibliographie et index
- Le Théâtre 1969 - 1. - Paris : Christian Bourgois, 1969. - 284 p. - (Cahiers "Le Théâtre")
illustré

- Théâtre 1991-1992 ; sous la direction de Pierre Laville. - Paris : Hachette, 1992. - 431 p.
illustré avec éphémérides et répertoire
- Le Théâtre d'intervention depuis 1968 ; études et témoignages réunis et présentés par Jonny Ebstein et Philippe Ivernel ; 2 tomes. - Lausanne : L'Age d'homme, 1983. - tome 1 : 190 p. ; tome 2 : 175 p. - (Théâtre/Recherche)
- Théâtre du Peuple Bussang (Vosges) : le guide. - Tournai (Belgique) : Casterman / Metz : Serpenoise, 1995. - 63 p.
illustré avec chronologie
- Théâtre en campagnes ; ouvrage coordonné par Pierre Chambert. - Le Chambon-sur-Lignon : DRAC Auvergne/Cheyne éditeur, 1996. - 123 p. - (Les Cahiers de la DRAC Auvergne)
bibliographie
- Le Théâtre français ; avant-propos de Yves Mabin. - Paris : Ministère des Affaires étrangères, Direction générale des Relations culturelles, scientifiques et techniques, Sous-Direction de la politique du Livre et des Bibliothèques, 1994. - 87 p.
cet ouvrage présente un article général de Jean-Pierre Thibaudal intitulé « Tribulations de l'écriture dramatique en France » et une « Tentative d'inventaire pour une bibliothèque idéale du théâtre français ». Il comporte en outre une liste des éditeurs, revues, bibliothèques et centres de documentation.
- Le Théâtre moderne : hommes et tendances ; études réunies et présentées par Jean Jacquot - entretiens d'Arras, 20-24 juin 1957. - 3^e édition illustrée. - Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968. - 372 p.
1^{re} édition : 1961 ; illustré avec index
- « Les Théâtres disparus de la rive gauche : dossier réalisé par André Gintzburger avec les contributions de Silvia Montfort, Guillaume Hanoteau, Anne Barbey, Éléonore Hirt, Bernard Jonny, Roger Blin, Emmanuelle Riva, Pierre Rochiccioli, Georges Vitaly et Jean-Jacques Lerrant » in Acteurs. - n°5, mai 1982. - p.39 à 70
- VEINSTEIN (André). - Le Théâtre expérimental : tendances et propositions. - Paris : La Renaissance du livre, 1968. - 118 p. - (Dionysos)
illustré
- VERSINI (Georges). - Le Théâtre français depuis 1900. - 3^e édition mise à jour. - Paris : Presses Universitaires de France, 1985. - 128 p. - (Que sais-je ? ; 461)
1^{re} édition : 1970 ; index et bibliographie
- Les Vosges, au pays de Maurice Pottecher : un siècle de spectacles au Théâtre du Peuple (Bussang) : 1895-1995. - Paris : Casterman, 1995. - 205 p.
- WEHLE (Philippa). - Le Théâtre populaire selon Jean Vilar ; préface de Claude Roy, traduit de l'américain par Denis Gontard. - Avignon : Alain Barthélémy / Arles : Actes Sud, 1981. - 255 p. - (Hommes et récits du Sud)
bibliographie
- WILLEY (Mireille). - "Théâtres populaires" d'aujourd'hui en France et en Angleterre (1960-1975) : étude comparative. - Paris : Didier érudition, 1979. - 241 p. - (Études de littérature étrangère et comparée)
bibliographie et index

2. analyse de l'objet théâtral

2.1. les genres

- **CANOVA (Marie-Claude).** - La Comédie. - Paris : Hachette, 1993. - 189 p. - (Contours littéraires)
bibliographie et index
- **CORVIN (Michel).** - Le Théâtre de boulevard. - Paris : Presses Universitaires de France, 1989. - 126 p. - (Que sais-je ? ; 2442)
bibliographie
- **CORVIN (Michel).** - Lire la comédie. - Paris : Dunod, 1994. - 274 p.
avec notices biographiques, chronologie, bibliographie et index
- **COUPRIE (Alain).** - Lire la tragédie. - Paris : Dunod, 1994. - 262 p.
avec notices biographiques, tableau chronologique, bibliographie et index
- **GIDEL (Henri).** - Le Vaudeville. - Paris : Presses Universitaires de France, 1986. - 127 p. - (Que sais-je ? ; 2301)
- **MERLE (Pierre).** - Le Café-théâtre. - Paris : Presses Universitaires de France, 1985. - 127 p. - (Que sais-je ? ; 2260)
bibliographie

2.2. sémiologie théâtrale

- **GREIMAS (Algirdas Julien).** - Sémantique structurale. - Paris : Presses Universitaires de France, 1986. - 262 p. - (Formes sémiotiques)
- **KOWSAN (Tadeusz).** - « Le Signe au théâtre : introduction à la sémiologie de l'art du spectacle » in Diogène. - Paris : Gallimard, n°61, 1968. - p.59 à 90
- **KOWSAN (Tadeusz).** - Sémiologie du théâtre. - Paris : Nathan, 1992. - 203 p. - (Nathan université - Fac littérature)
bibliographie et index
- **MOUNIN (Georges).** - Introduction à la sémiologie. - Paris : Éditions de Minuit, 1970. - 248 p. - (Le Sens commun)
index
- **PAVIS (Patrice).** - Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception. - Nouvelle édition revue et augmentée. - Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1985. - 344 p.
1^{re} édition : 1960
- **PAVIS (Patrice).** - « Du texte à la scène : un enfantement difficile » in Théâtre/Public. - n°79, janvier-février 1988. - p.27 à 35
- **PAVIS (Patrice).** - L'Analyse des spectacles. - Paris : Nathan, 1996. - 319 p. - (Nathan université - fac Arts du spectacle)
bibliographie et index
- **REDING (Viviane).** - Sémiologie théâtrale : du projet théâtral à sa réalisation : une théorie et son application ; sous la direction de Anne Ubersfeld. - 325 f. dactyl.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université Paris III-Sorbonne nouvelle : 1977
bibliographie
- La Relation théâtrale : textes réunis par Régis Durand. - Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Lille, 1980. - 166 p.
- Théâtre modes d'approche ; sous la direction de André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis et Anne Ubersfeld. - Bruxelles : Editions Labor/Méridiens Klincksieck, 1987. - 270 p. - (Archives du futur)
illustré
- **UBERSFELD (Anne).** - Lire le théâtre. - 4^e édition avec postface. - Paris : Editions sociales, 1982. - 302 p. - (Essentiel)
1^{re} édition : 1977 ; bibliographie et index
- **UBERSFELD (Anne).** - L'École du spectateur : lire le théâtre 2. - Paris : Editions sociales, 1981. - 352 p.
illustré avec bibliographie
- **UBERSFELD (Anne).** - Lire le théâtre 3 : le dialogue de théâtre. - Paris : Belin, 1996. - 217 p. - (Lettres Belin Sup)
bibliographie et index

2.3. sociologie du théâtre

- **CAMPANA (François).** - « La Forêt derrière l'arbre » in Cassandre. - n°8, octobre 1996. - p.4
- **DELDIME (Roger).** - Le Quatrième mur : regards sociologiques sur la relation théâtrale ; préface de Jean Duvingnaud. - Carrières (Belgique) : Editions Promotion Théâtre, 1990. - 146 p. - (Théâtre Evénements)

- DEMARCY (Richard). - Éléments d'une sociologie du spectacle. - Paris : U.G.E., 1973. - 447 p. - (10/18 ; 749)
illustré
- Le Discours social : le langage théâtral. - Bordeaux : Institut de Littérature et de Techniques Artistiques de Masse, mars 1975. - 106 p. - (Cahiers de l'ILTAM ; 5)
bibliographie
- DUVIGNAUD (Jean). - Spectacle et société : du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés. - Paris : Denoël/Gonthier, 1970. - 167 p. - (Médiations ; 66)
références
- DUVIGNAUD (Jean). - Les Ombres collectives : sociologie du théâtre. - 2^e édition revue et mise à jour. - Paris : Presses Universitaires de France, 1973. - 592 p. - (Sociologie d'aujourd'hui)
1^{re} édition : 1965
- DUVIGNAUD (Jean), LAGOUTTE (Jean). - Le Théâtre contemporain : culture et contre-culture. - Paris : Larousse, 1974. - 223 p. - (Thèmes et textes)
bibliographie
- DUVIGNAUD (Jean). - Lieux et non lieux. - Paris : Galilée, 1977. - 153 p.
- DUVIGNAUD (Jean). - « Théâtre occidental : théâtre et société » in Encyclopedia Universalis, Corpus 22, 1989. - p.463-466
- DUVIGNAUD (Jean). - L'Almanach de l'Hypocrite : le théâtre en miettes. - Bruxelles : De Bœck Université / Paris : Editions Universitaires, 1990. - 81 p. - (Culture & communication. Série Théâtre)
- ROMEAS (Nicolas). - « Sociologue et saltimbanques : entretien avec Maurice Born » in Cassandra. - n°8, octobre 1996. - p.2-3

3. le texte de théâtre

3.1. le travail de l'écriture

- ANNE (Catherine). - « La Nécessité profonde et l'artisanat des mots » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°5, juillet 1995. - p.51-52
- AVRON (Philippe). - « Ecrire un sketch » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°4, mars 1995. - p.36 à 39
- AZAMA (Michel). - « La Menue monnaie de mes jours » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°4, mars 1995. - p.40 à 43
- BOIRON (Chantal), GALEA (Claudine). - « Qu'est-ce qu'écrire ? : dossier avec Dea Loher, Olivier Py, Matthias Langhoff » in Ubu Scènes d'Europe. - n°4, octobre 1996. - p.13 à 29
- BONAL (Denise). - « Il m'arriverait plus tard quelque chose d'important » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°7, mars 1996. - p.60 à 69
- DANAN (Joseph). - « De l'influence de la technologie sur l'écriture dramatique » in Théâtre/Public. - n°127, janvier-février 1996. - p.9 à 14
- DURIF (Eugène). - « Dire autant qu'on a en tête : entretien avec Christine Angot » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°7, mars 1996. - p.80 à 85
- FICHET (Roland). - « Un Geste matériel » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°2, juillet 1994. - p.69 à 73
- GABILY (Didier-Georges). - « Corps du délit » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°7, mars 1996. - p.56 à 59
- MAZAUD (Jean-Albert). - « L'Espace d'un homme : entretien avec Valère Novarina » in Cassandra. - n°18, septembre-octobre 1997. - p.14
- MICHEL (Natacha). - « Auteur de théâtre : difficulté d'être ? » in Du théâtre (la revue). - n°5, juillet 1994. - p.30 à 37
- MINYANA (Philippe). - « La Tour de Montaigne » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°3, décembre 1994. - p.44 à 46
- PIEMME (Jean-Marie). - « L'Exercice infini de la variation » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°5, juillet 1995. - p.48 à 50
- « Questions à l'écriture : dossier avec les contributions de Gildas Bourdet, Alain Milianti, Christine Friedel, Jacques De Decker, Arlette Namiani » in Alternatives théâtrales. - n°3, février 1980. - p.2 à 33
- RENAUDE (Noëlle) ; DURIF (Eugène). - « Eclats d'une conversation avec Daniel Danis » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°1, 1994. - p.32 à 35
- RENAUDE (Noëlle). - « Sur écran vert » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°1, 1994. - p.57 à 60
- « Rencontre Travail et Culture (3) : Michel Vinaver, Avignon 82 » ; retranscrit par André Curmi in Théâtre/Public. - n°50, mars-avril 1983. - p.17 à 20
- RIVIERE (Jean-Loup), MIQUEL (Jean-Pierre), HENRIC (Jacques), NADAS (Peter), PIELLER (Evelyne), SARRAZAC (Jean-Pierre), REDONNET (Marie), LEMAHIEU (Daniel). - « Ecrivains de théâtre » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°19, printemps 1996. - p.37 à 90
- VALETTI (Serge). - « Comment j'écris ? » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°8 : « La Voie Vinaver », juillet 1996. - p.75 à 79
- VILA (Thierry). - « La Supplique du muet théâtral » in Du théâtre (la revue). - n°5, juillet 1994. - p.26 à 29
- VINAVER (Michel). - « Une Ecriture du quotidien » in Théâtre/Public. - n°39, mai-juin 1981. - p.22 à 25
- VINAVER (Michel). - « Le Lieu scénique » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°5, juillet 1995. - p.8 à 15
- VINAVER (Michel). - « Mémoire sur mes travaux » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°8 : « La Voie Vinaver », juillet 1996. - p.8 à 17
- VITTOZ (Michel). - « Un Terrible déplacement qui vous laissera nus et misérables » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°3, décembre 1994. - p.46 à 54

3.2.

enjeux esthétiques de l'écriture

- **ABIRACHED (Robert).** - La Crise du personnage dans le théâtre moderne. - Paris : Gallimard, 1994. - 506 p. - (Tel ; 245)
1^{re} édition : Paris : Grasset, 1978 ; index et notice bibliographique
- **ADAMOV (Arthur).** - Ici et maintenant. - Paris : Gallimard, 1964. - 243 p.
- **Antoine Vitez, le devoir de traduire ; études réunies et présentées par Jean-Michel Deprats.** - Montpellier : Maison Antoine Vitez & éditions Climats, 1996. - 103 p.
- **ARRABAL (Fernando).** - « Boire dans des têtes de mort » in Action théâtre. - n°2, avril-juin 1996. - p.9
- **BANU (Georges).** - « Le Fragment : crise et/ou renouvellement ? » in Théâtre/Public. - n°39, mai-juin 1981. - p.40 à 43
- **BENHAMOU (Françoise), HERRY (Ginette), WAJCMAN (Gérard), DEPRATS (Jean-Michel), DUPONT (Florence), MARKOWICZ (André), SINDING (Terje), FAIVRE (Bernard), RIVIERE (Jean-Loup), LASSALLE (Jacques), WACKERS (Karin).** « Traduire le théâtre » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°2, hiver 1991-1992. - p.34 à 94
- **Les Cahiers des lundis, n°1.** - Paris : Association Théâtrales, 1995. - 83 p.
fascicule des transcriptions des rencontres « les Lundis du théâtre » de la saison 1993-1994 autour de sept thèmes : « le tragique et son théâtre au présent », « paroles de femmes au théâtre », « le retour du mythe », « du cabaret au théâtre », « l'entance de l'art », « langues singulières, traduction plurielle », « parler le monde aujourd'hui ».
- **Les Cahiers des lundis, n°2.** - Paris : Association Théâtrales, 1996. - 60 p.
fascicule des transcriptions des rencontres « les Lundis du théâtre » de la saison 1994-1995 autour de cinq thèmes : « monologue, soliloque, polylogue », « l'auteur en quête de personnages », « les auteurs en revue », « écrire l'histoire aujourd'hui », « dramaturges, conseillers artistiques et littéraires, quel métier ? ».
- **CLAUDEL (Paul).** - Mes idées sur le théâtre ; préface et présentation de Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf. - Paris : Gallimard, 1966. - 254 p. - (Pratique du théâtre)
illustré avec index thématique
- **CORVIN (Michel).** - Le Théâtre nouveau en France. - 6^e édition mise à jour. - Paris : Presses Universitaires de France, 1987. - 127 p. - (Que sais-je ? ; 1072)
1^{re} édition : 1963 ; bibliographie
- **DANAN (Joseph).** - Le Théâtre de la pensée ; préface de Jean-Pierre Sarrazac. - Rouen : Éditions Médianes, 1995. - 396 p. - (Villégiatures/essais)
bibliographie et index
- **DANAN (Joseph), RYNGAERT (Jean-Pierre).** - Éléments pour une histoire du texte de théâtre. - Paris : Dunod, 1997. - 187 p. - (Lettres sup)
bibliographie et index
- **DEUTSCH (Michel).** - Inventaire après liquidation : textes et entretiens. - Paris : L'Arche, 1990. - 123 p.
- **DURIF (Eugène).** - « Le Commencement du début d'un feuilleton des formes » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Écritures du Spectacle - La Chartreuse, n°5, juillet 1995. - p.40 à 46
- **Écrire pour le théâtre : les enjeux de l'écriture dramatique ; études réunies et présentées sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu.** - Paris : CNRS, 1995. - 199 p. - (Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société)
index
- **Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre ;** sous la direction de Michel Vinaver. - Paris : Actes Sud, 1993. - 925 p.
- **EIGENMANN (Eric).** - La Parole empruntée : Sarraute, Pinget, Vinaver : théâtre du dialogisme. - Paris : L'Arche, 1996. - 256 p.
bibliographie
- **ESSLIN (Martin).** - Théâtre de l'absurde ; traduit de l'anglais par Marguarite Buchet, Francine Del Pierre et France Frank. - Paris : Buchet/Chastel, 1971. - 456 p.
1^{re} édition : 1961
- **ERTEL (Evelyne).** - « L'Éloge du fragment : Itinéraire de Michel Vinaver » in Théâtre/Public. - n°97, janvier-février 1991. - p.36 à 40
- **GENET (Jean).** - Œuvres complètes ; tome 4. - Paris : Gallimard, 1968. - 276 p.
- **GENET (Jean).** - Œuvres complètes ; tome 5. - Paris : Gallimard, 1979. - 393 p.
- **GUENOUN (Denis).** - Lettre au directeur de théâtre. - Le Rest-les-Eaux : Les Cahiers de l'Egaré, 1996. - 90 p.
- **IONESCO (Eugène).** - Notes et contre-notes. - Paris : Gallimard, 1966. - 373 p. - (Idées ; 107)
- **IONESCO (Eugène).** - Journal en miettes. - Paris : Gallimard, 1967. - 243 p. - (Idées ; 287)
- **IONESCO (Eugène).** - Présent passé passé présent. - Paris : Gallimard, 1968. - 282 p. - (Idées ; 343)
- **IONESCO (Eugène).** - Découvertes ; illustrations de l'auteur. - Genève : Albert Skira, 1969. - 127 p. - (Les Sentiers de la création)
- **IONESCO (Eugène).** - Entre la vie et le rêve : entretiens avec Claude Bonnefoy. - Paris : Belfond, 1977. - 223 p. - (Entretiens)
illustré avec biographie, chronologie et bibliographie ; cet ouvrage est la réédition refondue et mise à jour de : ABASTADO (Claude). - Entretiens avec Eugène Ionesco. - Paris : Belfond, 1968. - 221 p. - (Entretiens)
- **IONESCO (Eugène).** - Antidotes. - Paris : Gallimard, 1977. - 367 p.
- **IONESCO (Eugène).** - Un Homme en question : essais. - Paris : Gallimard, 1979. - 218 p.

- IONESCO (Eugène). - La Quête intermittente. - Paris : Gallimard, 1987. - 169 p.
- JACQUART (Emmanuel). - Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov. - Paris : Gallimard, 1974. - 313 p. - (Idées ; 311)
bibliographie et index
- KRAVETZ (Marc). - L'Aventure de la parole errante : multilogues avec Armand Gatti. - Toulouse : L'Ether vague-Patrice Thierry, 1987. - 187 p.
biographie et index
- LARTHOMAS (Pierre). - Le Langage dramatique. - Paris : PUF, 1980. - 478 p.
bibliographie et index
- LEPINOIS (Gérard). - L'Action d'espace. - Paris : Deyrolle éditeur, 1992. - 32 p.
- LISCIA (Claude). - « La Ville parjure - un entretien avec Hélène Cixous : "Ce à quoi le théâtre ose s'attaquer, c'est la présence du mal" » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°3, septembre 1995. - p.43 à 51
- MAREST (Etienne). - « Par écrit : drame de l'écriture/écriture du drame » in Théâtre/Public. - n°99, mai-juin 1991. - p.76 à 82
- Le Monde : les auteurs dans le théâtre européen du XX^e siècle. - numéro spécial, février 1988. - 36 p.
- NOVARINA (Valère). - Le Théâtre des paroles : "Lettre aux acteurs", "Le Drame dans la langue française", "Le Théâtre des oreilles", "Carnets", "Impératifs", "Pour Louis de Funès", "Chaos", "Notre parole", "Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire". - Paris : P.O.L, 1989. - 179 p.
- PIEMME (Jean-Marie). - « Façons de narrer » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°2, juillet 1994. - p.51 à 64
- PINGET (Robert). - Robert Pinget à la lettre : entretiens avec Madeleine Renouard ; dessins de Matias, postface de Jean-Michel Place. - Paris : Belfond, 1993. - 327 p. - (Entretiens)
illustré avec repères biographiques et bibliographiques et index
- PIRANDELLO (Luigi). - Ecrits sur le théâtre et la littérature : l'humour tragique de la vie ; traduit de l'italien et introduction par Georges Piroué. - Paris : Gallimard, 1990. - 194 p. - (Folio essais ; 122)
1^{re} édition italienne : 1950 ; 1^{re} édition française : Denoël, 1968 ; notice biographique
- PRONKO (Leonard Cabell). - Théâtre d'avant-garde : Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France ; traduit de l'américain par Marie-Jeanne Lefèvre. - Paris : Denoël, 1963. - 269 p.
bibliographie
- Prospero. - Villeneuve Lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle, n°2, juillet 1992. - 70 p.
- RENAUDE (Noëlle). - « Un Pari désespéré » in Théâtre/Public. - n°100, juillet-août 1991. - p.93-94
- RYKNER (Arnaud). - L'Envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck. - Paris : José Corti, 1996. - 367 p.
bibliographie et index
- RYNGAERT (Jean-Pierre). - Introduction à l'analyse du théâtre. - Paris : Bordas, 1991. - 188 p. - (Lettres supérieures)
index
- RYNGAERT (Jean-Pierre). - Lire le théâtre contemporain. - Paris : Dunod, 1993. - 202 p. - (Lettres sup)
Notices biographiques, tableau chronologique, bibliographie et index
- SARRAZAC (Jean-Pierre). - L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines. - Lausanne : L'Aire, 1981. - 198 p. - (L'Aire théâtrale)
illustré avec index
- SARRAZAC (Jean-Pierre). - Théâtres intimes : essai. - Arles : Actes Sud, 1989. - 167 p. - (Le Temps du théâtre)
- SARRAZAC (Jean-Pierre). - Théâtres du moi, théâtres du monde. - Rouen : Editions Médiannes, 1995. - 358 p. - (Villégiatures/essais)
- SARTRE (Jean-Paul). - Un Théâtre de situations ; textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka. - Nouvelle édition augmentée et mise à jour. - Paris : Gallimard, 1992. - 440 p. - (Folio essais ; 192)
1^{re} édition : 1973 ; bibliographie et index
- SERREAU (Geneviève). - Bertolt Brecht : dramaturge ; avec la collaboration de Eléonore Hirt, Jean-Claude Hémary et Jean-Marie Serreau. - Paris : L'Arche, 1955. - 159 p. - (Les Grands dramaturges ; 4)
illustré avec répertoire, chronologie et bibliographie
- SERREAU (Geneviève). - Histoire du "nouveau théâtre". - Paris : Gallimard, 1966. - 190 p. - (Idées ; 104)
- SIRJACQ (Louis-Charles). - « Usure d'une partie de soi » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°1, 1994. - p.60 à 62
- Sixièmes assises de la traduction littéraire : traduire le théâtre ; Arles, 1989. - Arles : ATLAS/Actes Sud, 1990. - 187 p.
- Traduire le théâtre aujourd'hui ? ; sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey. - Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1993. - 263 p. - (Le Spectaculaire)
- UBERSFELD (Anne). - Les Termes clés de l'analyse du théâtre. - Paris : Seuil, 1996. - 93 p. - (Mémo ; 21)
bibliographie
- Théâtre/Public : « Traduire » ; avec des articles d'Antoine Vitez, Jacques Lassalle, Danièle Sallenave, Florence Delay, Lily Denis, Béatrice Picon-Vallin, Jean Jourdheuil, Heinz Schwarzingger, Jean-Claude Carrière, Jean-Michel Deprats, Yves Bonnefoy, Monique Nemer, Stuart Seide, Hans Magnus Enzenberger, Yann Lardeau et Bruce Myers. - n°44, mars-avril 1982. - 74 p.

- **VINAVER (Michel).** - Ecrits sur le théâtre ; réunis et présentés par Michelle Henry. - Lausanne : L'Aire, 1982. - 330 p. - (L'Aire théâtrale)

3.3.

auteurs : monographies

- **ABASTADO (Claude).** - Eugène Ionesco. - Paris : Bordas, 1971. - 287 p. - (Univers de lettres Bordas, présence littéraire ; 803)
- **BADIDU (Alain).** - Samuel Beckett. - Paris : Hachette, 1995. - 95 p. - (Coup double)
bibliographie
- **BEBON (Philippe).** - Salacrou. - Paris : Editions universitaires, 1971. - 127 p. - (Classiques du XX^e siècle ; 111)
- « Beckett : dossier avec Jean Martin, Otomar Krejca, Peter Brook, Giorgio Strehler, Karel Kraus, Richard Kearney, Matias » in Ubu Scènes d'Europe. - n°2, mai 1996. - p.6 à 37
- **BENMUSSA (Simone).** - Eugène Ionesco. - Paris : Seghers, 1966. - 192 p. - (Théâtre de tous les temps ; 1)
biographie, chronologie et bibliographie
- « Bernard-Marie Koltès : dossier coordonné par Anne-Françoise Benhamou avec la collaboration de Serge Saada et les contributions de Michel Vinaver, Heiner Müller, Hervé Guibert, Bernard-Marie Koltès, Patrice Chéreau, Claude Stratz, Maria Casarès, Catherine Hiégel, Jean-Marie Piemme, Evelyne Pieiller, Joëlle Gras, Pascale Froment, Jean-Marc Lanteri, Anne Laurent, Peter Stein, Isabelle Moindrot, Marietta Piekenbrock, Jean-Claude Lieber, Simon Werle, Yves Ferry, Micheline Attoun, Lucien Attoun, Pierre Laroche, Bruno Boëglin et Philippe Sireuil » in Alternatives théâtrales. - n°35-36, 1990. - p.1 à 133
- « Bernard-Marie Koltès : études et textes de Jean-Pierre Han, Hubert Gignoux, François Koltès, Bruno Boëglin, Sarah Hirschmuller, Jean-Pierre Sarrazac, Isaach de Bankolé, Jean-Yves Coquelin, Adel Hakim, Adama Niane, Anne Thobois, Daniel Lemahieu, Catherine Marnas, Joseph Danan, Jean-Marc Lanteri, Christophe Triau, Carlos Bonfil, Laurent Gaudé et Bernard-Marie Koltès » in Europe. - n° 823-824, novembre-décembre 1997. - p.3 à 134
- **BRUZZO (François).** - Samuel Beckett. - Paris : Henri Veyrier, 1991. - 207 p. - (Les Plumes du temps ; 42)
illustré
- **DESPORTES (Bernard).** - Koltès, la nuit, le nègre et le néant : essai. - Charlieu : La Bartavelle éditeur, 1993. - 162 p.
- **DUFOUR (Pierre).** - « Beckett ou la parole mélancolique » in Théâtre/Public. - n°75, mai-juin 1987. - p.58 à 76
- **FLOECK (Wilfried).** - « Nathalie Sarraute, dramaturge à la recherche des pulsions intérieures de l'âme » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°4, 1992. - p.295 à 304
- « Jean Genet : études et textes d'Albert Dichy, Pere Gimferrer, Thomas Spear, Pierre-Marie Héron, Marie Redonnet, Anne Ubersfeld, Patrice Bougon, René de Ceccatty, Oreste Pucciani, Agnès Clerc, Carlo Jansiti, Michel Corvin, Jean-Yves Coquelin, Jean-Bernard Yehuda Moraly, Hadrien Laroche, Diane Henneton, Bertrand Tillier et Jean Genet » in Europe. - n°808-809, août-septembre 1996. - p.3 à 168
- **GATTI (Stéphane), SEDNET (Michel).** - Armand Gatti : journal illustré d'une écriture. - Paris : Artefact, 1987. - 255 p.
illustré avec biographie
- **HOFMANN (Kurt).** - Entretiens avec Thomas Bernhard : je n'insulte vraiment personne ; traduit de l'allemand par Jean-Luc A. Moreau. - Paris : La Table ronde, 1990. - 152 p.
illustré
- **HUBERT (Marie-Claude).** - Eugène Ionesco. - Paris : Seuil, 1990. - 288 p. - (Les Contemporains ; 9)
illustré avec chronologie et bibliographie
- Ionesco : situation et perspectives ; colloque de Cerisy sous la direction de Marie-France Ionesco et Paul Vernois ; préface d'Eugène Ionesco. - Paris : Pierre Belfond, 1980. - 285 p.
- Koltès, combats avec la scène. - Paris : CNDP, 1996. - 200 p. - (Théâtre Aujourd'hui ; 576)
illustré avec repères biographiques, bibliographie, index, 16 diapositives et un compact-disque
- **LISTA (Giovanni).** - Ionesco. - Paris : Henri Veyrier, 1989. - 221 p. - (Les Plumes du temps ; 32)
illustré avec chronologie et bibliographie complète
- **MAGNAN (Jean-Marie).** - Jean Genet. - Paris : Seghers, 1966. - 206 p. - (Poètes d'aujourd'hui ; 148)
bibliographie
- « Marguerite Duras : dossier avec les contributions de Bernard Debroux, Jacqueline Aubenas, Claude Régy, Jean-Marc Turine, Delphine Seyrig, Françoise Collin, René Micha et Eliane Boucquoy » in Alternatives théâtrales. - n°14, mars 1983. - p.2 à 58
- **MASK (Ahmad Kamyabi).** - Ionesco et son théâtre ; préface d'Eugène Ionesco suivie d'un entretien. - Paris : Caractères, 1987. - 171 p.
- **MIGUET (Marie).** - « Tardieu : un mot pour un sexe » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°3, 1986. - p.310 à 314
- **MORALY (Jean-Bernard Yehouda).** - « Les Cinq vies de Jean Genet » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°3, 1986. - p.219 à 245
- **MOREL (Jean-Pierre).** - L'Hydre et l'ascenseur : essai sur Heiner Müller. - Paris : Circé, 1996. - 242 p. - (Penser le théâtre)
chronologie et bibliographie
- **NAUGRETTE (Jean-Pierre).** - « Théâtre de Vinaver : la matière du banal » in Critique. - n°478, mars 1987. - p.203-213

- **NOULET (Emile)**. - Jean Tardieu. - Paris : Seghers, 1978. - 192 p. - (Poètes d'aujourd'hui ; 109)
chronologie et bibliographie
- **OBALDIA (René de)**. - Exobiographie : mémoires. - Paris : Grasset, 1993. - 392 p.
- **PLAZY (Gilles)**. - Eugène Ionesco : le rire et l'espérance. - Paris : Julliard, 1994. - 301 p. - (Biographie)
illustré avec bibliographie et chronologie
- « Prétexte Heiner Müller : dossier coordonné par Blandine Masson avec les contributions de Marie Redonnet, Fatima Gallaire, Joël Jouanneau, Jean-Marie Piemme, Jean Bollack, Michel Simonot, Jean-Pierre Morel, Mayotte Bollack, Wolfgang Storch, Christian Klein, Martin Linzer, Marc Liebens, Manfred Karge, Philippe Van Kessel, Jean Jourdhéuil, Jean-François Peyret et Michel Dezoteux » in Cahiers du renard. - n°9, mars 1992. - 129 p.
- **RYKNER (Arnaud)**. - Nathalie Sarraute. - Paris : Seuil, 1991. - 208 p. - (Les Contemporains ; 10)
illustré avec bibliographie et index
- « Samuel Beckett : études et textes de John Pilling, Yves Bonnefoy, Robert Walshe, Anthony Rudolf, Seamus Deane, Jean-Michel Rabaté, Marek Kedzierski, Nelly Stéphane, Ludovic Janvier, Bruno Clément, Dougald McMillan, Stanley E. Gontarski, Lionel Kelly, Michael Sheringham, Aldo Tagliaferri, Mary Bryden, Andrew Renton et Samuel Beckett » in Europe. - n°770-771, juin-juillet 1993. - p.3 à 160
- **SENART (Philippe)**. - Ionesco. - Paris : Editions universitaires, 1964. - 128 p. - (Classique du XX^e siècle ; 3)
- **TAMINIAUX (Pierre)**. - Robert Pinget. - Paris : Seuil, 1994. - 204 p. - (Les Contemporains ; 16)
illustré avec bibliographie
- **UBERSFELD (Anne)**. - Vinaver dramaturge. - Paris : Librairie théâtrale, 1989. - 228 p.
bibliographie
- **VERNOIS (Paul)**. - La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco. - 2^e édition augmentée et mise à jour. - Paris : Klincksieck, 1991. - 382 p.
1^{re} édition : 1973 ; biographie, bibliographie et index
- **WILKINSON (Robin)**. - « Un Auteur parmi ses pairs : Roland Dubillard » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°4, 1987. - p.401 à 421
- **WHITE (Edmund)**. - Jean Genet ; traduit de l'anglais par Philippe Delamare avec une chronologie par Albert Dichy. - Paris : Gallimard, 1993. - 687 p. - (Biographies)
illustré avec chronologie et index

3.4.

l'auteur dans la société

- **ATTDUN (Lucien)**. - « Vous avez dit contemporain ? Bizarre ! » in Théâtre/Public. - n°97, janvier-février 1991. - p.34-35
- L'Auteur ; actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995) publiés sous la direction de Gabrielle Chamarat et Alain Goulet. - Caen : Presses Universitaires de Caen, 1996. - 215 p.
bibliographie
- Auteurs dramatiques français d'aujourd'hui. - Amiens : Trois Cailleux, Maison de la Culture d'Amiens, 1984. - 239 p.
- **AZAMA (Michel)**. - « Editorial » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°1, 1994. - p.5 à 8
- **AZAMA (Michel)**. - « Editorial » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°2, juillet 1994. - p.6 à 8
- **AZAMA (Michel)**. - « Editorial » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°3, décembre 1994. - p.6 à 10
- **AZAMA (Michel)**. - « La Condition d'auteur : mesures de sauvegarde pour une espèce menacée » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°3, décembre 1994. - p.86 à 91
- **AZAMA (Michel)**. - « Editorial » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°4, mars 1995. - p.6-7
- **AZAMA (Michel)**. - « Editorial » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°5, juillet 1995. - p.6-7
- **AZAMA (Michel)**. - « Editorial » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°6 spécial : « Ce qui naît, ce qui meurt », octobre 1995. - p.4-5
- **AZAMA (Michel)**. - « Editorial » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°8 : « La Voie Vinaver », juillet 1996. - p.4-5
- **BAILLOUX (Laurence)**. - « L'Auteur et le théâtre : au cœur du drame » in Du théâtre (la revue). - n°12, printemps 1996. - p.55 à 71
- **BAILLOUX (Laurence)**. - « Pour une dynamique de l'écriture contemporaine » in Du théâtre (la revue). - n°13, été 1996. - p.65 à 81

- BALAZARD (Simone). La Formation de l'auteur dramatique en France, aujourd'hui ; sous la direction de Bernard Dort. - 390 f. dactyl.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université Paris III, Institut d'Etudes Théâtrales : 1978
bibliographie
- BELLOC (Eric). - « Ubu Repertory Theater : entretien avec Françoise Kourilsky » in Acteurs. - n°71, juillet 1989. - p.78 à 81
- BENSOUSSAN (Georges), BONAL (Denise), DOUTRELIGNE (Louise), GAUTRE (Alain), GRUMBERG (Jean-Claude), LEMAHIEU (Daniel), MINYANA (Philippe), PIEMME (Jean-Marie), PY (Olivier), SARRAZAC (Jean-Pierre), SIRJACO (Louis-Charles). - « "Vous dirigez un théâtre..." : enquête » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°19, printemps 1996. - p.91 à 98
- BUGAT (Stéphane). - « "J'aime ancrer mon écriture dans le présent" : entretien avec Xavier Durringer » in Le Journal du théâtre. - n°17, 24 novembre 1997. - p.22-23
- BULLOT (Fabienne). - « "Les Saisons de la Chartreuse" Contemporaines d'hiver : entretien avec François Guillaume » in Cassandre. - n°17, juillet-août 1997. - p.18-19
- CAMPANA (François). - « Chemins d'auteurs : impasses et labyrinthes » in Cassandre. - n°1, février 1996. - p. 4 à 5
- CARRIERE (Jean-Claude). - « Déjà demain » in La Revue de la SACD. - n°1, 1^{er} trimestre 1992. - p.23-24
- CATSIAPIS (Hélène). - « Les Ecrivains français se détournent du théâtre » in Communication et langages. - n°83, 1^{er} trimestre 1990. - p.57-66
- CHAMARAT (Gabrielle), GOULET (Alain). - L'Auteur ; colloque du Centre culturel international de Cerisy. - Caen : Presses Universitaires de Caen, 1996. - 214 p.
- CHARPENTIER (Geneviève). - « Les Résidences d'auteurs dramatiques et de compagnies de théâtre » in Du théâtre (la revue). - n°9, été 1995. - p.60 à 77
- CHARRAS (Charles). - Mon mot à dire. - Paris : Nizet, 1995. - 200 p. - (Théâtre en mémoire(s))
illustré
- CLAUDE (Olivier). - « Dominique Bérody et Très Tôt Théâtre : des auteurs pour le jeune public » in Cassandre. - n°7, septembre 1996. - p.7
- COSTAZ (Gilles). - « Yasmina Reza : contre l'art du discours, pour l'art de l'émotion » in Le Journal du théâtre. - n°4, décembre 1996. - p.6-7
- COSTAZ (Gilles). - « Jean-Claude Grumberg : le système défavorise l'auteur » in Le Journal du théâtre. - n°6, février 1997. - p.6-7
- DA COSTA (Bernard). - « Boomerang » in Actes du théâtre. - Paris : Entr'Actes-SACD, n°3, octobre-décembre 1995. - p.50 à 53
- DENES (Max), REY (François). - « Théâtre Ouvert, la 3^e phase : entretien avec Lucien Attoun » in Théâtre/Public. - n°2, novembre-décembre 1974. - p.16-17
- DURIF (Eugène), PIEMME (Jean-Marie), TASZMAN (Maurice). - « Entretien avec Michel Vinaver » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°8 : « La Voie Vinaver », juillet 1996. - p.48 à 56
- ERTEL (Evelyne). - « Le Livre de théâtre : un malade inguérissable ? » in Théâtre/Public. - n°76-77, juillet-octobre 1987. - p.10 à 15
- ESCARPIT (Robert). - Sociologie de la littérature. - 7^e édition mise à jour. - Paris : Presses Universitaires de France, 1986. - 128 p. - (Que sais-je ? ; 777)
1^{er} édition : 1958 ; bibliographie
- Les États de la création théâtrale contemporaine : 24 et 25 juillet 1994. - Villeneuve Lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, 1995. - 76 p. - (Première impression ; 18)
- Les États de la création théâtrale contemporaine 2 : 21 et 22 juillet 1995. - Villeneuve Lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, 1996. - 47 p.
brochure
- Etre lu, joué, financé... : quelques pistes à l'usage des auteurs dramatiques. - 3^e édition. - Paris : Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs, 1996. - 51 p.
- FAIVRE D'ARCIER (Bernard). - « Auteurs en Avignon 94 » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°2, juillet 1994. - p.36
- FLOECK (Wilfried). - « Du théâtre des metteurs en scène au théâtre des auteurs ? : tendances et problèmes du théâtre français contemporain » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°1, 1995. - p.71 à 86
- GALEA (Claudine). - « Auteurs en festivals : un peu, beaucoup, passionnément ?... : dossier avec Michel Deutsch, Franck McGuinness, Didier-Georges Gabily, Tankred Dorst » in Ubu Scènes d'Europe. - n°3, juillet 1996. - p.12 à 37
- GENET (Jean). - Lettres à Olga et Marc Barbezat suivi de Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet par Marc Barbezat. - Décines : Marc Barbezat/L'Arbalète, 1988. - 269 p.
illustré
- GRUMBERG (Jean-Claude). - « Auteur de théâtre en "crise" ? » in Du théâtre (la revue). - n°11, hiver 1996. - p.71 à 76
- GRUMBERG (Jean-Claude). - « La Situation dramatique des auteurs de théâtre : entretien avec Jorge Lavelli » (recueilli par Annabel Poincheval) in Action théâtre. - n°5, printemps 1997. - p.10-11

- GUINAND (Patrick). - « Le Regard d'Actéon » in Du théâtre (la revue). - n°8, printemps 1995. - p.9 à 16
- GUILOINEAU (Jean), CHARPENTIER (Geneviève). - Répertoire des aides aux écrivains. - Paris : La Maison des écrivains, 1993. - 105 p.
- HAÏM (Victor). - « Casse-noisettes (fable) » in Action théâtre. - n°3, automne 1996. - p.16
- HAÏM (Victor). - « La Sortie au théâtre de Tante Gertrude » in Action théâtre. - n°4, hiver 1997. - p.16
- HAÏM (Victor). - « Journal d'un paranoïaque » in Action théâtre. - n°6, été 1997. - p.18
- HAÏM (Victor). - « Plus dure sera la chute » in Action théâtre. - n°7, automne 1997. - p.5-6
- HEIN (Christoph). - « La Littérature et son impact » in Théâtre/Public. - n°82-83, juillet-octobre 1988. - p.85 à 93
- ISMAR (Jean-Claude). - « Le Jeu de l'auteur » in Cassandre. - n°18, septembre-octobre 1997. - p.15
- KUTTNER (Hélène). - « Jean-Luc Lagarce, le théâtre et les autres : entretien avec Lucien Attoun et Stanislas Nordey » in Cassandre. - n°13, mars 1997. - p.9-10
- LAPLACE (Yves). - « Du bon usage des auteurs vivants : monologue » in Théâtre/Public. - n°92, mars-avril 1990. - p.17 à 19
- LECUCQ (Evelyne), MARTIN-LAHMANI (Sylvie). - « Promouvoir les auteurs à l'étranger » in Cassandre. - n°18, septembre-octobre 1997. - p.15
- LEPAPE (Pierre). - « Les Problèmes de santé de l'édition française » in Le Monde. - 13 décembre 1985. - p.20
- Le Littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature ; sous la direction de Robert Escarpit. - Paris : Flammarion, 1970, 315 p. - (Science de l'homme)
bibliographie
- MANET (Eduardo). - « Autoroutes de la communication : lettre aux jeunes auteurs » in Action théâtre. - n°2, avril-juin 1996. - p.10-11
- MARTIN-LAHMANI (Sylvie). - « Théâtrales, du texte au plateau » in Cassandre. - n°11, janvier 1997. - p.18
- MILOVANOFF (Jean-Pierre). - « Séparés de nous-mêmes » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°4, mars 1995. - p.8 à 11
- MINYANA (Philippe). - « La Commande et la résidence » in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ? - hors série n°4, septembre 1995. - p.6
- « Le Nouvel accord SACD-SYNDEAC » in Acteurs. - n°79-80, mai-juin 1990. - p.87
- NYSSSEN (Hubert). - « La Fraternité passe par le traducteur et le libraire » in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ? - hors série n°4, septembre 1995. - p.65-66
- PIEMME (Jean-Marie). - « Davantage de bonnes trahisons » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°1, 1994. - p.10 à 12
- La Quinzaine Littéraire : le livre quel avenir ? - n°698, 1-31 août 1996. - 40 p.
- REGAIRAZ (Chantal), ROUSSEAU (Frédéric). - « Qu'es aco ? » in Registres. - Rouen : Editions Médiannes - Institut d'Etudes Théâtrales Sorbonne nouvelle, n°1, juin 1996. - p.81 à 83
- RIBES (Jean-Michel). - « Les Prédateurs » in Le Journal du théâtre. - n°13, 13 octobre 1997. - p.15
- ROUAUD (Jean). - « Le Fil d'Ariane » in Du théâtre (la revue). - n°5, juillet 1994. - p.23 à 25
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « Le Droit d'auteur est un droit de l'homme : entretien avec Claude Brûlé, Président de la SACD » in Acteurs. - n°61-62-63, troisième trimestre 1988. - p.117 à 121
- III^e Salon des auteurs ; Comptes rendus des débats rédigés par Pascale Lucet avec la collaboration de Juliette Daligny. - Noisy-le-Grand : Michel Simon Arts Productions, 1993. - 87 p.
- SERY (Macha), JARTON (Cyril). - « La Librairie dans la spirale du marché : dossier » in Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation. - n°246, mars 1997. - p.57 à 66
- « Tendances de la création théâtrale contemporaine française : rencontre avec Jean-Marie Besset, Jean-Claude Carrière, Jean-Noël Fenwick, Philippe Minyana, Yasmina Reza, Jean-Loup Rivière et Michel Vinaver » in Actes du théâtre. - Paris : Entr'Actes-SACD, janvier-août 1996, n°4. - p.62 à 81
- THEBAUD (Marion), NAVARRE (François-Régis). - « Pourquoi les écrivains n'aiment-ils plus le théâtre ? » in Le Figaro. - 5 avril 1991. - p.26
- TILSSENS (Michael Warren). - L'Apprenti auteur dramatique ; sous la direction de Richard Monod. - 177 f. multigr. Mémoire de maîtrise : Université Paris III, Institut d'Etudes Théâtrales : 1986
bibliographie
- VESSILLIER-RESSI (Michèle). - Le Métier d'auteur : comment vivent-ils ? ; préface de Didier Decoin, posfaces de Henri Bartoli et Jean Matthyssens. - Paris : Dunod, 1982. - 400 p. - (Communications)
Bibliographie et index
- VESSILLIER-RESSI (Michèle). - La Condition d'artiste : regards sur l'art, l'argent et la société : les écrivains, peintres, sculpteurs, graphistes, cinéastes, photographes, compositeurs... vus par eux-mêmes.... - Paris : Maxima Laurent du Mesnil éditeur, 1997. - 382 p.
index
- VINAVER (Michel). - Le Compte rendu d'Avignon : des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager. - Arles : Actes Sud, 1987. - 142 p.

- « Vivre le théâtre et sa vie - *Mégaphonie*, deuxième : entretien avec Jean-Luc Lagarce et Christiane Cohendy par Lucien Attoun et Joëlle Gayot » (émission « Mardis du théâtre » produite par France culture, réalisée par Marie-Christine Clauzet et diffusée le 5 septembre 1995) in Théâtre/Public. - n° 129, mai-juin 1996. - p.4 à 11

4. le théâtre et la scène

4.1. l'acteur

- ALTHAUS (Jean-Pierre). - Voyage dans le théâtre. - Lausanne : Favre, 1984. - 244 p. - (Les Planches)
- ASLAN (Odette). - L'Acteur au XX^e siècle : évolution de la technique et problème d'éthique. - Paris : Seghers, 1974. - 398 p. - (L'Archipel)
Illustré avec bibliographie et index
- Autrement : acteurs, des héros fragiles. - n°70, mai 1985. - 251 p.
- BAILLOUX (Laurence). - « Parcours d'acteurs » in Du théâtre (la revue). - n°7, hiver 1995. - p.54 à 76
- BAILLOUX (Laurence). - « L'Engagement de l'acteur » in Du théâtre (la revue). - n°8, printemps 1995. - p.47 à 79
- BANU (Georges). - L'Acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon ; postface de Jean-Jacques Tschudin. - nouvelle édition revue et augmentée. - Paris : Gallimard, 1993. - 247 p. - (Folio essais ; 225)
cet ouvrage a fait l'objet d'une première publication chez Aubier en 1986
- BERNHARDT (Sarah). - L'Art du théâtre ; préface de Marcel Berger. - Monaco : Editions Sauret, 1993. - 221 p. - (Pages perdues et retrouvées)
- BERTIN (Pierre). - Le Théâtre et (est) ma vie ; propos recueillis par Robert Tatry ; préface de Jean-Louis Barrault. - Paris : Le Bélier, 1971. - 257 p.
illustré
- BESNEHARD (Daniel). - « Promenade en mémoire (I) : Andrée Tainsy » in L'Art du théâtre. - Arles/Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°7, automne 1987. - p.91 à 96
- BESNEHARD (Daniel). - « Promenade en mémoire (II) : Hélène Vincent » in L'Art du théâtre. - Arles/Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°8, hiver 1988-printemps 1988. - p.159 à 166
- BESNEHARD (Daniel). - « Promenade en mémoire (III) : Jeanne Moreau » in L'Art du théâtre. - Arles/Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°9, automne 1988. - p.161 à 167
- BOUQUET (Michel). - L'Homme en jeu : rencontres avec André Coutin. - Paris : Robert Laffont, 1979. - 227 p. - (A jeu découvert)
illustré avec répertoire
- BOUQUET (Michel). - La Leçon de comédie ; entretiens avec Jean-Jacques Vincensini, collaboration Thierry Mathis. - Paris : Librairie Séguier, 1988. - 193 p.
- BROOK (Peter). - « L'Acteur, le jeu : oublier Shakespeare » in Du théâtre (la revue). - n°14, automne 1996. - p.57 à 60
- CASARES (Maria). - Résidente privilégiée. - Paris : Fayard, 1980. - 435 p.
illustré
- CHARON (Jacques). - Moi, un comédien. - Paris : Albin Michel, 1975. - 284 p.
illustré
- CHEKOV (Michael). - Etre acteur : technique du comédien ; préface de Yul Brynner, traduit de l'américain par Elisabeth Janvier avec la collaboration de Paul Savatier. - Nouvelle édition. - Paris : Pygmalion/Gérard Watelet, 1980. - 241 p.
1^{re} édition : New-York, 1953
- COCHET (Jean-Laurent). - Mon rêve avait raison. - Paris : Pygmalion/Gérard Watelet, 1989. - 309 p.
index
- COLLET (Nicole). - « "Attention au travail" : entretien avec trois comédiens permanents du Théâtre de la Salamandre, Agnès Mallet, Christian Blanc et Marie-Guittier » in Théâtre/Public. - n°28/29, juillet-août-septembre 1979. - p.26 à 30
- COLLET (Nicole). - « Des Effets excessifs : entretien avec Philippe Adrien » in Théâtre/Public. - n°34-35, août-septembre 1980. - p.14 à 17
- Le Corps en jeu ; études et témoignages réunis et présentés par Odette Aslan. - Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1993. - 421 p. - (Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société)
- COSTAZ (Gilles). - « Fabrice Luchini : "J'aime les acteurs larges, pas théoriques" » in Le Journal du théâtre. - n°10-11, juin-juillet-août 1997. - p.6 à 8
- CUNY (Alain). - Le Désir de parole : conversations et rencontres avec Alfred Simon. - Lyon : La Manufacture, 1989. - 208 p. - (Les Documents de la Manufacture)
illustré avec rôles
- DARCANTE (Jean). - Théâtre : la grande aventure. - Paris : Editions du Sorbier, 1985. - 316 p.
illustré
- DARRAS (Jean-Pierre). - Pourquoi dites-vous ça en riant ?. - Paris : Plon, 1984. - 306 p. - (Entracte)
illustré
- DAVIS (Yvon). - « Les Comédiens dans la production théâtrale : table ronde avec Jean Badin, Didier Bezace, Christine Gagnieux, Alain Han, René Loyon, André Marcon, Jean O'Connell et Armand Badeyan » in Théâtre/Public. - n°15, mars 1977. - p.19 à 24

- DAVIS (Yvon). - « Ce que vous faites, c'est du vent... » : entretien avec Jean-Louis Hourdin, Olivier Perrier et Jean-Paul Wenzel » in Théâtre/Public. - n°28/29, juillet-août-septembre 1979. - p.4 à 8
- DAVIS (Yvon). - « Les Comédiens dans la production théâtrale : débat avec Jean-Louis Benoît, Karen Rencurel, Martine Bartrand, Jean-François Delacour et Malek Kateb » in Théâtre/Public. - n°45, mai-juin 1982. - p.33 à 39
- DAVIS (Yvon). - « Comédiens, entretiens-portraits (1) : entretien avec François Périer » in Théâtre/Public. - n°56, mars-avril 1984. - p.49 à 52
- DAVIS (Yvon). - « Comédiens, entretiens-portraits (2) : entretien avec Gérard Depardieu » in Théâtre/Public. - n°56, mars-avril 1984. - p.53 à 56
- DAVIS (Yvon). - « Comédiens, entretiens-portraits (3) : entretien avec Ronny Coutteure » in Théâtre/Public. - n°62, mars-avril 1985. - p.26 à 29
- DORT (Bernard). - « Le Retour aux comédiens » in Théâtre/Public. - n°36, novembre-décembre 1980. - p.42 à 50
- DORT (Bernard). - « Le Retour des comédiens - 2 » in Théâtre/Public. - n°66, novembre-décembre 1985. - p.5 à 9
- DREVILLE (Valérie). - « Le Goût de l'apprentissage » in Du théâtre (la revue). - n°17, été 1997. - p.57 à 59
- DUPIUY (René). - J'ai eu pour métier ma passion. - Paris : Nizet, 1994. - 148 p. - (Théâtre en mémoire(s))
illustré
- DUSSANE. - Maria Casarès. - Paris : Calmann-Lévy, 1953. - 139 p. - (Masques et visages)
illustré
- DUVIGNAUD (Jean). - L'Acteur. - Paris : Écriture, 1993. - 286 p. - (L'Archipel)
Ce livre a fait l'objet d'une première publication sous le titre : L'Acteur : esquisse d'une sociologie du comédien. - Paris : Gallimard, 1965. - 304 p. - (Bibliothèque des idées) ; indications bibliographiques
- DUX (Pierre). - Vive le théâtre ! : souvenirs pour Elodie. - Paris : Stock, 1984. - 342 p.
illustré
- FABBRI (Jacques). - Etre saltimbanque. - Paris : Robert Laffont, 1978. - 232 p. - (Un Homme et son métier)
- FALCONNET (Georges). - « Le Corps à corps du comédien : corps social et corps spectaculaire » in Théâtre/Public. - n°28/29, juillet-août-septembre 1979. - p.36 à 39
- FERAL (Josette). - Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens - tome 1 : l'espace du texte. - Montréal (Canada) : Editions Jeu ; Cornières (Belgique) : Editions Lansman, 1997. - 317 p.
illustré : ce recueil est composé d'entretiens avec Marline Bouline, André Brassard, René Richard Cyr, Richard Fontana, Alain Knapp, Jacques Lassalle, Jorge Lavelli, Iouri Lioubimov, Daniel Mesgutch, Jacques Nichet, Lorraine Pinta, Claude Poissant, Alice Ronlard, Philippe Sireuil, Yébo Spychalski, Anatoli Vassiliev, et Jean-Pierre Vincent
- FEUILLERE (Edwige). - Les Feux de la mémoire. - Paris : Albin Michel, 1977. - 284 p.
illustré
- FO (Dario). - Le Gai savoir de l'acteur ; avec des dessins de l'auteur et une intervention de Franca Rame, texte français Valérie Tasca. - Paris : L'Arche, 1990. - 319 p.
1^{re} édition italienne : Manuale minimo dell'attore. Turin : Giulio Einaudi editore, 1967
- GENCE (Denise), GODARD (Colette). - Notes parlées : quoi qu'on die. - Paris : Ramsay, 1994. - 192 p.
illustré
- GILLIBERT (Jean). - L'Acteur en création ; préface de Henri Sztulman. - Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1993. - 204 p. - (Chemins cliniques)
- GIRAULT (Alain), RAOUL-DAVIS (Michèle). - « Travailler avec Peter Brook : entretien avec Jean-Claude Perrin » in Théâtre/Public. - n°28/29, juillet-août-septembre 1979. - p.19 à 22
- GIRAULT (Alain). - « Comédiens, entretiens-portraits (4) : entretien avec Jacques Debary » in Théâtre/Public. - n°66, novembre-décembre 1985. - p.49 à 54
- GIRAULT (Alain). - « Comédiens, entretiens-portraits (5) : entretien avec Jeanne Moreau » in Théâtre/Public. - n°72, novembre-décembre 1986. - p.63 à 68
- GIRAULT (Alain). - « Comédiens, entretiens-portraits (6) : entretien avec David Warrilow » in Théâtre/Public. - n°76-77, juillet-octobre 1987. - p.50 à 58
- GREY (Denise). - 70 ans sur les planches. - Paris : Presses Pocket, n°3351, 1989. - 183 p.
1^{re} édition : Paris : Plon, 1988
- JOUVET (Louis). - Témoignages sur le théâtre. - Paris : Flammarion, 1952. - 249 p.
- JOUVET (Louis). - Le Comédien désincarné. - Paris : Flammarion, 1954. - 280 p.
- LAISNÉ (Martine). - « Conservatoire de l'art ou du métier ? » in Théâtre/Public. - n°28/29, juillet-août-septembre 1979. - p.14
- LATOURRE (Louis). - « Gérard Philipe et le Cid » in Théâtre/Public. - n°96, novembre-décembre 1990. - p.9 à 11
- LORELLE (Yves). - « Corps théâtral, corps coupable » in Du théâtre (la revue). - n°15, hiver 1997. - p.31 à 44
- LESCHIG (Grégor). - « Make a movement nearly to nothing : en répétition chez Bob Wilson » in Théâtre/Public. - n°28/29, juillet-août-septembre 1979. - p.23 à 25
- LEVY-MARIE (Catherine). - Profession acteur. - Paris : Dixit, 1993. - 320 p.
bibliographie et conseils pratiques
- LISCIA (Claude). - « Vous qui entrez ici... : entretien avec Jean-Quentin Châtelain » in Théâtre/Public. - n°123, mai-juin 1995. - p.27 à 30
- MAMBRINO (Jean). - Le Théâtre au cœur. - Paris : Desclée de Brouwer, 1996. - 209 p.

- **MIOUËL (Jean-Pierre).** - Le Théâtre des acteurs : ces étranges animaux. - Paris : Flammarion, 1996. - 146 p. - (Essais)
- **MITROVISTA (Redjep).** - « L'Acteur, le jeu : parole au comédien » in Du théâtre (la revue). - n°14, automne 1996. - p.61 à 63
- **MORIER-GENOUD (Philippe).** - « La Vie en troupe » in Du théâtre (la revue). - n°17, été 1997. - p.60
- **NAMIAND (Ariette).** - « Les Sorciers » in Théâtre/Public. - n°34-35, août-septembre 1980. - p.11 à 13
- **NORES (Dominique).** - Gérard Philippe. - Lyon : La Manufacture, 1996. - 216 p. - (Qui êtes-vous ?)
illustré avec chronologie, répertoire des rôles et bibliographie
- **PERIER (François).** - Profession : menteur. - Paris : Presses Pocket, n°3674, 1991. - 303 p.
1^{re} édition : Paris : Belfond-Le Pré aux Clercs, 1990
- **PERIER (François).** - Mes jours heureux : impromptu. - Paris : Nil, 1993. - 129 p.
théâtregraphie et filmographie
- **PERIER (François).** - Lettres à un jeune comédien ; postface de Lisa Jouvet. - Paris : Ramsay-Archimbaud, 1995. - 128 p.
illustré avec bibliographie
- **PERRI (Marc).** - « Voyage au fond d'une mer » in Théâtre/Public. - n°34-35, août-septembre 1980. - p.6 à 10
- **PIAT (Jean).** - Les Plumes des paons. - Paris : Plon, 1980. - 315 p. - (Hommes en liberté)
- **PIERRON (Agnès).** - « Replis » in Théâtre/Public. - n°46-47, juillet-octobre 1982. - p.60 à 63
sur Marcel Maréchal
- **PRADIER (Jean-Marie).** - « Anatomie de l'acteur » in Théâtre/Public. - n°76-77, juillet-octobre 1987. - p.35 à 44
- **PRADIER (Jean-Marie).** - « Les Corps séducteurs : Eugenio Barba et le "métier" » in Théâtre/Public. - n°96, novembre-décembre 1990. - p.4 à 8
- **RAOUL-DAVIS (Michèle).** - « Les Forçats du théâtre, à propos des *Burgraves* de Victor Hugo : entretien avec Bertrand Bonvoisin, François Clavier, Rudy Laurent et Pierre Vial » in Théâtre/Public. - n°19, janvier 1978. - p.35 à 38
- « Une Résidente privilégiée, Maria Casarès : *Mégaphonie* - deuxième ; d'après *Mégaphonie* n°75, émission produite par France culture, diffusée le 2 avril 1991, réalisée par Nicole Gaudrey-Rety, entretien de Lucien Attoun et Frédérique Arbouet avec Maria Casarès et Bernard-Marie Koltès » in Théâtre/Public. - n°134, mars-avril 1997. - p.8 à 13
- **REYNAUD (Yves).** - « Le Faux n'est pas rare. Les évidences sont vraies. Donc les évidences sont rares » in Théâtre/Public. - n°28/29, juillet-août-septembre 1979. - p.10 à 13
- **RIMOUX (Alain).** - « Les Comédiens dans la production théâtrale (suite) » in Théâtre/Public. - n°16/17, juin 1977. - p.64-65
- **ROUBINE (Jean-Jacques).** - L'Art du comédien. - Paris : Presses Universitaires de France, 1985. - 125 p. - (Que sais-je ? ; 600)
bibliographie
- **SIMON (Alain).** - Acteurs spectateurs ou le théâtre comme art interactif : essai. - Paris : Actes Sud-Papiers, 1989. - 111 p.
- **SIMON (Alfred).** - « Jouer Claudel aujourd'hui : débat avec Michael Lonsdale, Fanny Delbrice, François Chatôt, Anne Consigny, Patricia Barzyk, Philippe Fretun et Pierre Chabert » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°2, 1986. - p.181 à 198
- **SOBEL (Bernard), RAOUL-DAVIS (Michèle).** - « Comédiens, entretiens-portraits (7) : entretien avec Maria Casarès » in Théâtre/Public. - n°96, novembre-décembre 1990. - p.12 à 16
- **STANISLAVSKI (Constantin).** - Ma vie dans l'art. - Paris : Librairie théâtrale, 1950. - 228 p.
1^{re} édition russe : 1925 ; 1^{re} édition en langue française : Bruxelles, 1934
- **STANISLAVSKI (Constantin).** - La Construction du personnage ; préface de Bernard Dort, traduction de Charles Antonetti. - Nouvelle édition. - Paris : Pygmalion/Gérard Watelet, 1984. - 332 p.
1^{re} édition : 1949
- **STANISLAVSKI (Constantin).** - La Formation de l'acteur ; introduction de Jean Vilar, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier. - Paris : Pygmalion/Gérard Watelet, 1986. - 271 p.
1^{re} édition française : 1950
- Télérama : profession comédien ; hors série conçu par Fabienne Pascaud. - hors série, juin 1996. - 98 p.
- Théâtre/Public : « Comédiens (2) » ; avec des articles d'Anne-Françoise Benhamou, Yann Lardeau, Michel Bouquet, Philippe Clévenot, Odette Aslan, Yveline Aillaud, Claude Merlin, Catherine Dasté, Daniel Berlioux, Jean-Luc Borg, Laurent Carbonnel, Georges Lavaudant, Michel Didym et Jean-Marie Villégier. - n°45, mai-juin 1982. - p.4 à 62
- **TREMBLAY (Larry).** - Le Crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur. - Ottawa : Leméac, 1993. - 135 p. - (Théâtre essai)
illustré avec bibliographie
- **WALTER-LAUDENBACH (Francine).** - « Dialogue avec Laurent Terzieff » in Corps écrit. - Paris : p.U.F., n°10, mai 1984. - p.43 à 53
- **WEBER (Jacques).** - Molière jour après jour ; avec la collaboration de Bernard Weber - Paris : Ramsay, 1995. - 213 p.
bibliographie

4.2.

la mise en scène

- « Antoine Vitez à Chaillot : dossier avec les contributions de Bernard Dort, Daniel Besnehard, Gérard Lépinos, Eugenio Barba, Jean-Pierre Sarrazac, Michel Vinaver, Gilbert Lascault, Jean Métellus, Gérard Conio, Danièle Sallenave, Anne Ubersfeld, Roland Monod, Georges Banu, Jean-Pierre Jourdain, Monique Le Roux, Didier Méreuze, François Regnault, Claude Bricage, Jean-Pierre Thibaudat, Catherine Christophe, Anne-Françoise Benhamou, Jean-Pierre Naugrette, Jean-Loup Rivière, Martine Millon, Délia Blanco, Eloi Recming, Régis Durand, Marie Etienne, Daniel Bougnoux, Jean-Paul Dufiet, Raymond Lepoutre et Alain Badiou » in L'Art du théâtre. - Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°10, hiver - printemps 1989. - p.13 à 145
- « Antoine Vitez, la fièvre des idées : dossier réalisé par Georges Banu et Marie Etienne avec les contributions de Arnaldo Calveyra, Florence Delay, François Regnault, Michel Deguy, Raymond Lepoutre, Bruno Bayen, Natacha Michel, Anne Delbée, Jean Métellus, Dominique Grandmont, Ievgueni Evtouchenko, Léon Robel, Pierre Lartigue, Henri Meschonnic, Marc Quaghebeur, Hubert Nyssen, Jack Balite, Daniel Sibony et Jean Mambrino » in Alternatives théâtrales. - n°46, juillet 1994. - p.20 à 53
- APOTHELOZ (Charles). - Cris et écrits : textes sur le théâtre (1944-1982) ; réunis et présentés par Joël Aguet. - Lausanne : Payot, 1990. - (Etudes et documents littéraires)
- ASLAN (Odette). - Roger Blin. - Paris : La Manufacture, 1990. - 359 p. - (Qui êtes-vous ?)
illustré avec chronologie, répertoire et bibliographie
- ASLAN (Odette). - « Rencontre avec Giorgio Strehler » in Théâtre/Public. - n°96, novembre-décembre 1990. - p.73 à 82
- AUCLAIRE-TAMAROFF (Elisabeth), BARTHELEMY. - Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres. - Paris : L'Arbre verdoyant, 1986. - 224 p.
illustré avec chronologie et répertoire
- Avignon 88, histoire d'une génération : les metteurs en scène vingt ans après ; dossier de L'Événement du jeudi réalisé par Brigitte Salino avec Emmanuelle Klausner et Claire Baldewyns. - Paris : Actes Sud-Papiers, 1988. - 57 p.
- Bailly/Lavaudant : Théâtre et histoire contemporains 3. - Paris : Actes Sud-Papiers/CNS d'Art dramatique/MC93 Bobigny, 1996. - 61 p. - (Apprendre ; 5)
illustré
- BANU (Georges). - Peter Brook de Timon d'Athènes à La Tempête ou le metteur en scène et le cercle. - Paris : Flammarion, 1991. - 263 p.
- BARDOT (Jean-Claude). - Jean Vilar ; Préface de Paul Puaux. - Paris : Armand Colin, 1991. - 554 p.
illustré avec index et bibliographie
- BARRAULT (Jean-Louis). - Nouvelles réflexions sur le théâtre ; préface d'Armand Salacrou. - Paris : Flammarion, 1959. - 282 p. - (Bibliothèque d'esthétique)
- BARRAULT (Jean-Louis). - Le Phénomène théâtral. - Oxford : The Clarendon press, 1961. - 22 p.
- BARRAULT (Jean-Louis). - Souvenirs pour demain. - Paris : Seuil, 1972. - 382 p.
illustré
- BARRAULT (Jean-Louis). - Comme je le pense. - Paris : Gallimard, 1975. - 252 p. - (Idées ; 329)
- BARRAULT (Jean-Louis). - Saisir le présent. - Paris : Robert Laffont, 1984. - 233 p. - (A jeu découvert)
- BECK (Julian). - La Vie du théâtre ; avant-propos de Daniel Guérin ; traduit de l'anglais par Fanette et Albert Vander. - Paris : Gallimard, 1978. - 318 p. - (Pratique du théâtre)
1^{re} édition américaine : 1972 ; illustré
- BECKER (Peter von). - « Entretien avec Peter Stein » ; traduit de l'allemand par Jean Bernard Torrent in Alternatives théâtrales. - n°45, juin 1994. - p.3 à 20
- BENHAMOU (Anne-Françoise) et al. - Antoine Vitez : toutes les mises en scène. - Paris : Jean-Cyrille Godefroy, 1981. - 256 p. - (Toutes les mises en scène)
illustré
- BENHAMOU (Anne-Françoise). - « La Servante : deux entretiens avec Olivier Py » in Alternatives théâtrales. - n°48, juin 1995. - p.74 à 80
- BENSKY (Roger-Daniel). - Cixous/Mesguich : reprises d'amour ; journal de bord de L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais) ; préface de Robert Abirached. - Paris : Nizet, 1995. - 144 p. - (Témoins de scène)
illustré
- BINER (Pierre). - Le Living Theatre : histoire sans légende. - Lausanne : La Cité, 1968. - 206 p. - (Théâtre vivant)
illustré avec productions, films, émissions TV, discographie, bibliographie et tournées
- BLIN (Roger). - Souvenirs et propos ; recueillis par Linda Bellity Peskine. - Paris : Gallimard, 1986. - 334 p.
chronologie et index
- BOAL (Augusto). - Théâtre de l'opprimé ; traduit de l'espagnol par Dominique Lémann. - Paris : La Découverte, 1996. - 213 p. - (La Découverte/Poche Essais ; 4)
1^{re} édition argentine : Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 1975 ; 1^{re} édition française : Paris : François Maspero, 1975 ; autre édition : Paris : La Découverte, 1985. - 211 p. - (Malgré tout)

- BOAL (Augusto). - Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé ; traduit du brésilien par Régine Mellac, suivi de Expériences en France par Nicole Derlon et Robert Lonchamps. - nouvelle édition augmentée, 9^e tirage. - Paris : La Découverte, 1994. - 264 p.
1^{re} édition argentine : Buenos Aires : Crisis : 1975 ; 1^{re} édition française : Paris : François Maspero, 1978
- BOIRON (Chantal). - « Un Temps réinventé : rencontres avec Laurent Terzieff » in Théâtre/Public. - n°124-125, juillet-octobre 1995. - p.94 à 100
- BOIRON (Chantal). - « La Mémoire du théâtre : dossier avec Georges Banu, Andrzej Seweryn, Roger Planchon, Eugenio Barba, Giorgio Barberio Corsetti, Gigi Dall'Aglio, Alexander Lang » in Ubu Scènes d'Europe. - n°1, 1^{er} trimestre 1996. - p.11 à 33
- BONDY (Luc). - La Fête de l'instant : dialogues avec Georges Banu. - Paris : Actes Sud / Académies expérimentales des Théâtres, 1996. - 254 p. - (Le Temps du théâtre)
illustré avec répertoire des mises en scène
- BORIE (Monique). - Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources : une approche anthropologique. - Paris : Gallimard, 1989. - 354 p. - (Bibliothèque des idées)
- BRECHT (Bertolt). - Écrits sur le théâtre ; tome 1, textes français de Jean Tailleur et Guy Delfel et de Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil. - Paris : L'Arche, 1973. - 659 p.
1^{re} édition allemande : Francfort : 1967 ; index
- BRECHT (Bertolt). - Écrits sur le théâtre ; tome 2, textes français de Jean Tailleur et Edith Winkler. - Edition nouvelle complétée. - Paris : L'Arche, 1979. - 622 p.
1^{re} édition allemande Francfort : 1967 ; index et table
- BREDIN (Jean-Denis), LANG (Jack). - Eclats ; notes d'Antoine Vitez. - Paris : Jean-Claude Simoën, 1970. - 257 p.
illustré
- BROOK (Peter). - L'Espace vide : écrits sur le théâtre ; préface de Guy Dumur, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle. - Paris : Seuil, 1977. - 184 p. - (Pierres vives)
1^{re} édition anglaise : 1968
- BROOK (Peter). - Le Diable c'est l'ennui : propos sur le théâtre ; mise en texte Jean-Gabriel Carasso en collaboration avec Jean-Claude Laffias. - Arles : Actes Sud-Papiers, 1991. - 101 p. - (Cahiers Théâtre/Education ; 4)
- BROOK (Peter). - Points de suspension : 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990 ; traduit de l'anglais par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud. - Paris : Seuil, 1992. - 346 p. - (Fiction & Cie)
illustré
- BUFFARD (Claude-Henri). - Qui va là ? : écrits sur le théâtre ; photographies de Guy Delahaye. - Paris : Editions Comp'Act, 1995. - 181 p. - (L'Acte même)
- Cahiers Théâtre Louvain : mon chemin de théâtre (de 1968 à 1988) ; par Armand Delcampe. - n°60-61, 1987 - 235 p.
- Chéreau ; textes réunis et présentés par Odette Aslan. - Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1986. - 382 p. - (Arts du spectacle - Les Voies de la création théâtrale ; XIV)
illustré avec chronologie, bibliographie et index
- CHEREAU (Patrice). - Si tant est que l'opéra soit du théâtre : notes sur une mise en scène de Lulu. - Toulouse : Ombres, 1992. - 103 p. - (Petite bibliothèque ombres ; 10)
- CHEREAU (Patrice). - Lorsque cinq ans seront passés : sur le Ring de Richard Wagner. - Toulouse : Ombres, 1994. - 187 p. - (Petite bibliothèque ombres ; 35)
les textes qui composent cet ouvrage ont paru pour la première fois dans un ouvrage collectif : BOULEZ (Pierre), CHEREAU (Patrice), PEDUZZI (Richard), SCHMIDT (Jacques), REGNAULT (François). - Histoire d'un "Ring", Bayreuth, 1976-1980 ; préparé et présenté par Sylvio de Nussac, préface de Wolfgang Wagner. - Paris : Diapason-Laffont, 1980
- « Claude Régy metteur en scène déraisonnable : dossier coordonné par Georges Banu, Pedro Kadir et Serge Saada avec les contributions de Claude Régy, Jean-Pierre Thibaudat, Arnaud Rykner, Claude Degliame, Arthur Goldschmidt, Roberto Plate, Marc François, Dominique Frot, Daniel Jeanneteau, Alain Neddam, Stanislas Nordoy, Etienne Pommeret, François Rancillac, Antoine Caubet, Moïse Touré, Hubert Colas » in Alternatives théâtrales. - n°43, avril 1993. - p.3 à 45
- COPFERMANN (Emile). - Planchon. - Lausanne : La Cité, 1969. - 315 p.
illustré avec répertoire et bibliographie
- DANAN (Joseph), LAZENNEC (Jean-Yves). - « Entretien avec Matthias Langhoff » in Registres. - Rouen : Editions Médiannes - Institut d'Etudes Théâtrales Sorbonne nouvelle, n°1, juin 1996. - p.9 à 16
- DASTE (Jean). - Voyage d'un comédien ; préface de Jeanne Laurent. - Paris : Stock, 1977. - 139 p. - (Théâtre Ouvert)
illustré avec répertoire et chronologie
- DASTE (Jean). - Jean Dasté. - Lyon : La Manufacture, 1987. - 222 p. - (Qui êtes-vous ? ; 27.)
illustré avec chronologie et répertoire
- DASTE (Jean). - Le Théâtre et le risque ; avec la collaboration de Jeanne Dasté, préface de Lionel Bourg. - Saint-Etienne : Cheyne Editeur/Librairie Le Hénaff, 1992. - 59 p.
- DE FILIPPO (Eduardo). - Leçons de théâtre ; édition établie par Paola Quarenghi, préface de Ferruccio Marotti, texte français Huguetta Hatem. - Paris : L'Arche, 1993. - 212 p.
- « Deffence et illustration de la mise en scène : dossier avec les contributions de Georges Banu, Jean-Michel Déprats, Régis Durand, Martine Milon, Danièle Sallenave, Brigitte Jaques, Jacques Lassalle, Alain Françon, Jean-Pierre Vincent, François Regnault, Bernard Dort, Jean-Pierre Thibaudat, Marie-Claire Pasquier, André Gunthert, Anne Ubersfeld, Jean-Marie Piemme, Anne-Françoise Berhamou, Virgile Tanase, Michel Corvin et Luca Ronconi » in L'Art du théâtre. - Arles/Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°6, hiver 1987-printemps 1987. - p.9 à 100
ce numéro est daté par erreur hiver 1986-printemps 1987 alors que le n°2-3 est, lui, daté automne 1985-hiver 1986.

- « Deux centenaires : Charles Dullin - Jules Romains » ; dossier avec les contributions de Charles Dullin, Yves Bonnat, Jules Romains, Monique Surel-Tupin, Jacqueline Veinstein et Olivier Rony in La Revue d'histoire du théâtre. - n°1, 1985. - 95 p.
- DHOMME (Sylvain). - La Mise en scène contemporaine : d'Antoine à Bertolt Brecht. - Paris : Fernand Nathan, 1959. - 349 p. - (L'Activité contemporaine)
illustré
- « La "Direction d'acteur" : dossier composé d'articles ou de la participation de Jacques Lassalle, Alain Knapp, Jean-Pierre Vincent, Antoine Vitez, Hans-Peter Litscher, Michèle Guigon, Jean-Pierre Ryngaert, Olivier Perrier, Claudine Fiévet, Jean-Luc Palliès, Gilles Arbona, Georges Lavaudant, Philippe Morier-Genoud, André Marcon, Laurence Mayor, Dominique Valadié, Françoise Brion, Jean-Pierre Jorris, Catherine Ferran, Philippe Clévenot, Hélène Vincent » in Théâtre/Public. - n°64-65, juillet-octobre 1985. - p.12 à 77
- DIZIER (Anna). - Le Travail du metteur en scène avec le comédien : D. Mesguich, A. Vitez, S. Seide et la troupe de l'Aquarium ; sous la direction de Denis Bablet. - 389 f. dactyl.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université Paris III : 1978
bibliographie et index
- DULLIN (Charles). - Ce sont les dieux qu'il nous faut ; édition établie et annotée par Charles Charras, préface d'Armand Salacrou. - Paris : Gallimard, 1969. - 316 p. - (Pratique du théâtre)
illustré avec chronologie et index
- DULLIN (Charles). - Souvenirs et notes de travail d'un acteur ; préface de Paul-Louis Mignon. - nouvelle édition revue et augmentée. - Paris : Librairie théâtrale, 1985. - 159 p.
- ERTEL (Evelyne). - « Un demi-siècle de passion théâtrale : entretien avec Maurice Jacquemont » in Théâtre/Public. - n°81, mai-juin 1988. - p.72 à 76
- ERTEL (Evelyne). - Le Théâtre du Campagnol. - Paris : Librairie Nizet, 1996. - 191 p.
illustré avec répertoire chronologique
- FERAL (Josette). - Dresser un monument à l'éphémère : rencontres avec Ariane Mnouchkine. - Paris : Théâtrales, 1995. - 88 p.
- FERLA (Patrick). - Conversation avec Marcel Maréchal. - Lausanne : Favre, 1983. - 240 p.
illustré
- FRANK (André). - Jean-Louis Barrault. - Paris : Seghers, 1971. - 192 p. - (Théâtre de tous les temps ; 15)
illustré avec répertoire, chronologie et bibliographie
- GALEA (Claudine), CULLEN (Catherine), GRUCZCZINSKI (Piotr). - « Les Nouveaux visages de la mise en scène : dossier avec Leander Haußmann, Dimitër Gotscheff, Stanislas Nordey et Garry Hynes » in Ubu Scènes d'Europe. - n°5, janvier 1997. - p.18 à 42
- GERMAIN (Anne). - Renaud-Barrault : les feux de la rampe et de l'amour. - Paris : Editions du félin, 1992. - 204 p.
chronologie
- GINTZBURGER (André). - « André Clavé, précurseur oublié » in Cassandre. - n°4, mai 1996. - p.6
- GODARD Colette. - Jérôme Savary, l'enfant de la fête. - Monaco : Editions du Rocher, 1996. - 166 p.
- GOZLAN (Gérard), PAYS (Jean-Louis). - Gatti aujourd'hui. - Paris : Seuil, 1970. - 256 p. - (Théâtre)
- GRENIER (Jean-Pierre). - En passant par la scène... : autobiographie ; préface d'Alfred Simon. - Besançon : La Manufacture, 1992. - 271 p.
répertoire et repères biographiques
- GRESH (Sylviane). - Un Cirque sur un bateau : entretien avec Joël Jouanneau » in Théâtre/Public. - n°100, juillet-août 1991. - p.99 à 105
- GROTOWSKI (Jerzy). - Vers un théâtre pauvre ; traduction de Claude B. Levenson. - Lausanne : L'Age d'homme, 1971. - 274 p. - (Théâtre vivant)
1^{re} édition : 1988 ; illustré
- HEED (Sven). - Roger Blin : metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959). - Paris : Circé, 1996. - 154 p.
- HOGHE (Raimund). - Pina Bausch : histoire de théâtre dansé ; photos de Ulli Weiss. - Paris : L'Arche, 1987. - 166 p.
1^{re} édition allemande : Suhrkamp Verlag, 1986 ; illustré avec références bibliographiques
- HOSSEIN (Robert). - Nomade sans tribu. - Paris : Fayard, 1981. - 246 p.
- HOTTE (Véronique). - « Les Raisons d'être mélancolique aujourd'hui : entretien avec Jacques Lassalle » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°9, décembre 1996. - p.21 à 31
- HOTTE (Véronique). - « Il n'est pas de "porte effrayante" de la mort : entretien avec Claude Régy » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°10, mars 1997. - p.75 à 82
- Itinéraire de Roger Planchon ; ouvrage collectif composé d'extraits de la revue Théâtre populaire (1953 à 1964). - Paris : L'Arche, 1970. - 138 p. - (Travaux ; 5)
- « Jacques Copeau (1879-1979) : dossier avec les contributions de Francis Pruner, Pascal Copeau, Bernard Bing, Catherine Dasté, Chanoine L. Bourgeon, Auguste Angles, Mme Breffort-Blessing, Michel Grivelet, Jean-Pierre Collinet, Maurice Davanture, Madeleine L'Hôpital, Denis Gontard, Clément Borgal et Claude Sicard » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°1, 1983. - 138 p.

- « Jean-Louis Barrault (1910-1994) : dossier avec les contributions de Marie-Françoise Christout, Guy Bocquet, Paul-Louis Mignon, Michel Autrand, Ecaterina Cleynen-Serghiev, Michel Bertay, Yves Bourgade, Catherine Naugrette-Christophe, André-Louis Périnetti, Edwige Feuillère, Geneviève Page, Laurent Terzieff, Jean Desailly, Michel Delacroix, Noëlle Guibert et Michel Brunet » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°1-2, 1996. - 270 p.
- Jean-Luc Boutté un itinéraire ; introduction de Jean-Pierre Miquel. - Paris : Comédie-Française, 1995. - 141 p.
illustré avec chronologie
- Jean Vilar par lui-même ; postface de Francis Raison. - Avignon : Maison Jean Vilar, 1991. - 340 p.
illustré avec filmographie, bibliographie, discographie, phonographie, vidéothèque
- « Juvet et l'acteur : dossier dirigé par Odette Aslan avec les contributions de Dominique Blanchar, Julien Bertheau, Paul Dehelly, Bernard Dort, Michel Etcheverry, Brigitte Jaques, Jacques Mauclair, Paul-Louis Mignon, Rose-Marie Moudouès, François Périer et François Regnault » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°2, 1988. - 94 p.
- KANTOR (Tadeusz). - Le Théâtre de la mort ; textes réunis et présentés par Denis Bablet. - Nouvelle édition revue et mise à jour. - Lausanne : L'Âge d'homme, 1977. - 290 p.
illustré avec bibliographie, chronologie et filmographie
- KANTOR (Tadeusz). - Entretiens ; préface de Brunella Eruli. - Paris : Carré, 1996. - 94 p. - (Arts & esthétique ; 7)
- Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle ; ouvrage collectif publié sous la direction de Georges Banu. - Paris : Actes Sud, 1990. - 179 p. - (Actes Sud-Papiers)
- « Kantor, homme de théâtre : catalogue réalisé à l'occasion de l'exposition présentée à la Maison du Spectacle-la Bellone avec les contributions de Lech Stangret, Krzysztof Plesniarowicz, Georges Banu, Chantal Meyer-Plantureux, Serge Creuz, Patrick Bonté, Alain Populaire, Jo Demkine et Tadeusz Kantor » in Alternatives théâtrales. - n°50, décembre 1995. - 96p.
- LACOMBLEZ (Simone). - Jean Vilar ou le sens de la grandeur : de Saint-Clair à Chaillot ; photographies d'Agnès Varda. - Sète : Médiathèque, 1991. - 54 p.
illustré avec bibliographie
- LACROIX (Dominique), POLAK (Doba), MARTIN-LAHMANI (Sylvie). - « Tradition et transmission, dont actes : un projet de l'Académie Expérimentale des Théâtres » in Cassandre. - n°18, septembre-octobre 1997. - p.4 à 7
- LASSALLE (Jacques). - Pauses ; textes réunis et présentés par Yannic Mancel. - Arles : Actes Sud, 1991. - 303 p. - (Le Temps du théâtre)
- LEBEL (Jean-Jacques). - Entretiens avec le Living Theatre. - Paris : Pierre Belfond, 1969. - 382 p.
illustré
- LÉBOUC (Patricia). - La Création théâtrale française et la télévision ; sous la direction de Jacques Maurens. - 176 f. dactyl.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université de Toulouse-Le Mirail : 1980
bibliographie
- LÉGER (Nathalie). - Antoine Vitez : album ; précédé d'un portrait d'Antoine Vitez par Michel Vinaver et suivi d'une chronologie. - Paris : Comédie-Française/IMEC Editions, 1994. - 140 p.
illustré avec notes bibliographiques et chronologie
- LEONARDINI (Jean-Pierre). - Profil perdu d'Antoine Vitez. - Paris : Messidor, 1990. - 95 p. - (Libres propos)
- LEVEQUE (Jean-Jacques). - Antonin Artaud. - Paris : Henri Veyrier, 1985. - 166 p. - (Les Plumes du temps)
illustré
- « Le Mahabharata, spectacle de Peter Brook, texte de Jean-Claude Carrière : cahier réalisé par Georges Banu avec les contributions de Peter Brook, Jean-Claude Carrière, Vittorio Mezzogiorno, Satigui Kouyate, Andrzej Seweryn, Yoshi Oida, Toshi Tsuchitori, Vincent Dehoux, Jean Kalman et Danièle Sallenave » in Alternatives théâtrales. - n°24, 1985. - 45 p.
- MAKEIEFF (Macha). - Deschamps deschiens : le théâtre de Jérôme Deschamps ; préface de Frédéric Mitterrand. - Paris : Librairie Séguier-Archimbaud, 1989. - 106 p.
illustré
- MARECHAL (Marcel). - La Mise en théâtre ; présenté par Hélène Parmelia. - Paris, U.G.E., 1974. - 232 p. - (10/18)
bibliographie et chronologie
- MARECHAL (Marcel). - "Un Colossal enfant" : entretien avec Nita Rousseau. - Arles : Actes Sud-Théâtre National de Marseille, 1992. - 106 p.
- MARECHAL (Marcel). - Rhum limonade : de Guignol à Cripure. - Paris : Flammarion, 1995. - 259 p.
illustré
- MARTINELLI (Jean-Louis). - Rêves de sable : notes, entretiens, créations du Théâtre de Lyon : 1987-1993. - Lyon : Théâtre de Lyon/Vénissieux : Paroles d'Aube, 1993. - 180 p. - (Trace ; 5)
illustré
- MAUCLAIR (Jacques). - Les Grimaces d'un vieux singe. - Paris : Editions des Quatre-Vents, 1994. - 94 p. - (Répertoire thématique contemporain - 6. l'art)
illustré avec répertoire des mises en scène
- MAURICE (Pascal). - Georges Wilson : le destin d'un artisan. - Verneuil-sur-Seine : Pascal Maurice, 1992. - 30 p.
illustré
- MEREUZE (Didier). - « Paradoxe sur les animaux » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°3, printemps 1992. - p. 91 à 102
- MESGUICH (Daniel). - L'Eternel éphémère. - Paris : Seuil, 1991. - 189 p. - (Fiction & Cie)

- « Mettre en scène aujourd'hui I : Chantal Morel, Robert Cantarella, Joël Jouanneau, Isabelle Pousseur, François Tanguy et le Théâtre du Radeau, Christian Schiaretti, François Rancillac, Eric Da Silva et l'Emballage Théâtre, Jacques Delcuvelierie et le Groupov ; dossier réalisé par Serge Saada avec la collaboration d'Anne-Françoise Benhamou avec les contributions de Chantal Morel, Maurice Deschamps, Robert Cantarella, Philippe Minyana, Joël Jouanneau, Jean-Claude Lieber, Isabelle Pousseur, Didier Goldshmidt, Dieter Welke, Christian Schiaretti, François Rancillac, Olivier Py, Eric Da Silva, François Bugaud, Jacques Delcuvelierie, Jean-Marie Piemme, Catherine Dan, Claudine Gironès, André Gunther et Christine Friedel » in Alternatives théâtrales. - n°38, juin 1991. - p.3 à 87
- MEYER (Jean). - Place au théâtre. - Paris : Editions de Fallois, 1991. - 270 p.
illustré
- MIGNON (Paul-Louis). - Charles Dullin. - Lyon : La Manufacture, 1990. - 292 p.
illustré avec chronologie, repères biographiques, rôles, répertoire et mises en scène au théâtre, rôles au cinéma, phonographie et bibliographie
- MIGNON (Paul-Louis). - Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier : biographie. - Paris : Julliard, 1993. - 348 p.
illustré avec répertoire, bibliographie et index
- MINYANA (Philippe). - « Le Chemin vers une représentation possible : entretien avec Stanislas Nordey » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°3, décembre 1994. - p.26 à 37
- MIQUEL (Jean-Pierre). - Le Théâtre et les jours... : réflexions sur une pratique. - Paris : Flammarion, 1986. - 260 p.
- MIQUEL (Jean-Pierre). - Sur la tragédie : notes pour un acteur. - Paris : Actes Sud-Papiers, 1988. - 51 p.
- MORTIER (Daniel). - Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la réception de Brecht en France (1945-1956). - Paris/Genève : Champion/Slatkine, 1986. - 314 p.
publié avec le concours de l'Université Paris IV-Sorbonne ; index
- MOUZENIDIS (Agnès). - Strehler, Brook, Stein, trois metteurs en scène pour aujourd'hui : essai de confrontation ; sous la direction de Denis Bablet. - 370 p. dactyl.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université Paris III, Institut d'Etudes Théâtrales : 1985
bibliographie et index
- Nanterre Amandiers : les années Chéreau 1982-1990 ; réalisé par Sylvie de Nussac. - Paris : Imprimerie nationale, 1990. - 347 p. - (Le Spectateur français)
illustré avec index
- NICHET (Jacques). - « Etat des lieux » in Corps écrit. - Paris : p.U.F., n°10, mai 1984. - p.65 à 69
- NICHET (Jacques). - « La Moindre des choses » in La Nouvelle Revue Française. - n°534-535, juillet-août 1997. - p.123 à 138
- NÔRES (Dominique), GODDARD (Colette). - Jorge Lavelli ; préface d'André Pieyre de Mandiargues. - Paris : Christian Bourgois, 1971. - 283 p. - (Les Metteurs en scène)
illustré avec chronologie et répertoire
- Peter Sellars : conférence. - Paris : Actes Sud-Papiers/Conservatoire Supérieur National d'Art Dramatique/MC 93 Bobigny, 1994. - 47 p. - (Apprendre ; 1)
cet ouvrage est la transcription d'une conférence de Peter Sellars, tenue le 10 novembre 1993, dans le cadre d'un ensemble de conférences regroupées sous le titre « Théâtre et histoire contemporains » ; il présente en outre deux articles de Patrick Goumier.
- PICON-VALLIN (Béatrice). - « Une Œuvre d'art commune : rencontre avec le Théâtre du Soleil » in Théâtre/Public. - n°124-125, juillet-octobre 1995. - p.74 à 83
- « Pierre-Aimé Touchard (1903-1987) : dossier avec les contributions de Francis Raison, André Burgaud, Etienne Bauer, Jean Gouin, Françoise Burgaud, Jeanne Laurent, Raymond Ravar, Guy Brajot, Robert Bordaz, Jean-Pierre Miquel, Loïc Volard, Serge Bodard, Pierre Barbier, Léon-Georges Baudry, Franck Bauer, Antoine Bourseiller, André Falcon, Paul Flamand, André Gintzburger, Antoine Vitez et Pierre-Aimé Touchard » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°1-2, 1990. - 212 p.
- PIERRON (Agnès). - Maréchal : sa carrière lyonnaise (1960-1975). - Lausanne : La Cité-L'Age d'homme, 1977. - 238 p.
illustré avec distributions et bibliographie
- Pina Bausch parlez-moi d'amour : un colloque ; traduit de l'italien par Domitilla Guillerme. - Paris : L'Arche, 1995. - 174 p.
1^{re} édition italienne : Gênes : Edizioni Costa & Nola, 1993 ; avec chronologie et bibliographie
- « Pour un théâtre ouvert sur les médias : entretien avec Jean Jourdeuil » in Cahiers de médiologie ; la querelle du spectacle . - Paris : Gallimard, n°1, premier semestre 1996. - p. 243 à 249
- QUADRI (Franco). - Luca Ronconi ou le rite perdu ; traduit de l'italien par Ornella Volta. - Paris : U.G.E., 1974. - 443 p. - (10/18 ; 859)
répertoire des rôles et des mises en scène
- RALITE (Jack). - Complicités avec Jean Vilar et Antoine Vitez ; préface de Maurice Béjart. - Paris : Editions Tirésias, 1996. - 134 p.
- REGNAULT (François). - Le Théâtre et la mer : (autour du *Soulier de satin*). - Paris : Imprimerie nationale, 1989. - 155 p. - (Le Spectateur français)
- RENAUDE (Noëlle). - « Le Territoire des bâtisseurs : Théâtre en chantier » in Théâtre/Public. - n°123, mai-juin 1995. - p.23 à 26

- « Les Répétitions : un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson, cahier réalisé sous la direction de Georges Banu avec les contributions d'Antoine Vitez, Rolf Michaëlis, Chantal Moyer-Plantureux, Anne-Françoise Benhamou, Anatoli Efros, Mark Blezinger, Ageta Ekmanner, Max von Sydow, Angela de Lorenzis, Jacques Lassalle, Matthias Langhoff, Sophie Hossenlopp, Samuel Zach, Jacques Delcuvellerie, Mirella Schino, Sotigui Kouyate, Sylvie Alquier, Jean-François Dusigne, Isabelle Pousseur, Olivier Py, Frédéric Dussenne, Veronika Mabardi, Anne-Marie Loop, François Sikivie, Marc Schreiber, Christian Hecq, Raphaëlle Blancherie, Pierre Laroche, Anne Chapuis, Christine Henkart, Valérie Lang, Claude Duparfait, Jean-Marc Eder, Didier-Georges Gabily, Olivier Besson, Odette Aslan, Lorent Wanson, Antonio Attisani, Jean-François Peyret, Michèle Fabien, Janine Godinas, Alexandre von Sivers, Jean-Marie Pétirot, Roland Depauw, René Hainaux, Jacqueline Bollen, Marie-Rose Rolland, Laurence César, Michel de Warzée, Philippe Morier-Genoud, Gildas Bourdet, Claude Régy, Daniel Jeanneteau, Pascal Crochet, Silviu Purcarete, Thierry Debroux, Jean-Claude Derudder, Bernard Graczyk, Eric Firenz, Jules-Henri Marchant, Bernard Cogniaux, Jacqueline Bir, Anne Romain, Martine Wijckaert, Christian Machiels, Charlie Degotte, Marcel Maréchal, Marc Bodnar, Dio Kaguélari, Thierry Salmon, Margarita Mladenova, Ivan Dobtchev, Olivier Besson, Yannic Mancel, Nicolas Pignon, Yvan Duruz, Claire Bergès, Marie Etienne, Marie-Christine Autant-Mathieu, Béatrice Picon-Vallin, Evelyne Ertel, Matthias Langhoff » in Alternatives théâtrales. - n°52-53-54, décembre 1996-janvier 1997. - p.2 à 238
- REYBAZ (André). - Têtes d'affiche. - Paris : La Table ronde, 1975. - 235 p.
- RICHARDS (Thomas). - Travailler avec Grotowski sur les actions physiques ; préface et essai de Jerzy Grotowski, traduit de l'anglais par Michel A. Moos. - Arles : Actes sud, 1995. - 201 p. - (Le Temps du théâtre)
- RIVIERE (Jean-Loup). - « Lettre aux metteurs en scène - sauf un - des spectacles du 4^e Festival International de Théâtre Universitaire à Nanterre » in Registres. - Rouen : Editions Médiannes - Institut d'Etudes Théâtrales Sorbonne nouvelle, n°2, juin 1997. - p.12 à 103
- ROY (Claude). - Jean Vilar. - Paris : Seghers, 1968. - 191 p. - (Théâtre de tous les temps ; 7)
illustré avec chronologie et bibliographie
- ROY (Claude). - Jean Vilar. - Paris : Calmann-Lévy, 1987. - 328 p.
chronologie, bibliographie et index
- SARBOU (Emmanuelle), PUCHAULT (Fabrice). - « Confrontation avec Antoine Vitez : les Mardis de la FEMIS, 24 avril 1990 » in Théâtre/Public. - n°100, juillet-août 1991. - p.109 à 117
- SATGE (Alain). - Jorge Lavelli, des années soixante aux années Colline : un parcours en liberté. - Paris : Presses Universitaires de France, 1996. - 226 p.
- SAVARY (Jérôme). - Album du Grand Magic Circus ; avec la collaboration de André Bercoff pour les textes et Jacques Prayer pour les photographies. - Paris : Belfond, 1974. - 128 p.
illustré
- SAVARY (Jérôme). - La Vie privée d'un magicien ordinaire. - Paris : Ramsay, 1985. - 324 p.
illustré
- SAVARY (Jérôme). - Ma vie commence à 20h30. - Paris : Stock/Laurence Pernoud, 1991. - 298 p.
- SHEVTSOVA (Maria). - « La Ville parjure : entretien avec Ariane Mnouchkine » in Alternatives théâtrales. - n°48, juin 1995. - p.68 à 73
- SIMON (Alfred). - Jean Vilar. - Lyon : La Manufacture, 1987. - 286 p. - (Qui êtes-vous ? ; 26)
illustré avec chronologie, répertoire, bibliographie et une cassette audio : "Ses Grands rôles au théâtre (FNP)"
- SOBEL (Bernard). - Un Art légitime ; conçu et réalisé par Sylviane Gresh. - Arles : Actes Sud, 1993. - 159 p. - (Le Temps du théâtre)
répertoire des mises en scène
- Le Soulier de satin, Paul Claudel, Antoine Vitez, Journal de bord ; par Eloi Recoing. - Paris : Le Monde Editions, 1991. - 138 p.
illustré
- STREHLER (Giorgio). - Un Théâtre pour la vie : réflexions, entretiens et notes de travail ; texte établi par Sinah Kessler, préface de Bernard Dort, traduit de l'italien par Emmanuelle Genevois. - Paris : Fayard, 1980. - 367 p.
1^{re} édition italienne : Giangiacomo Fallinelli, 1974 ; illustré
- Tadeusz Kantor 1 ; textes réunis et présentés par Denis Bablet. - 2^e édition augmentée. - Paris : CNRS Editions, 1990. - 283 p. - (Arts du spectacle - Les Voies de la création théâtrale ; 11)
1^{re} édition : 1983 ; illustré avec chronologie, bibliographie et index
- Tadeusz Kantor 2 ; textes réunis par Denis Bablet. - Paris : CNRS Editions, 1993. - 285 p. - (Arts du spectacle - Les Voies de la création théâtrale ; 18)
illustré avec index, bibliographie, chronologie, filmographie
- TEMKINE (Raymonde). - Mettre en scène au présent : 1. Victor Garcia, Gérard Gélas, Daniel Mesguich, Ariane Mnouchkine, Henri Ronsse, Antoine Vitez. - Lausanne : La Cité-L'Age d'homme, 1977. - 201 p.
illustré
- TEMKINE (Raymonde). - Mettre en scène au présent : 2. Bruno Bayen, Daniel Benoin, Patrice Chéreau, Georges Lavaudant, Bernard Sobel, Jean-Pierre Vincent. - Lausanne : L'Age d'homme, 1979. - 277 p.
illustré avec chronologie
- TEMKINE (Raymonde). - Le Théâtre au présent. - Lecture : Bouffonneries/Contrastes, 1987. - 329 p.
publié avec l'aide du Centre National des Lettres ; index
- « La Troisième façon d'en parler : dossier réalisé par Bernard Debroux et Georges Banu avec les contributions de Pierre Sterckx, Antoine Vitez, Alain Ollivier, Jean Lauvet, Richard Demarcy, Philippe Sireuil, Michel Deutsch, Philippe Van Kessel, Ariane Mnouchkine, Michèle Fabien, Federico Tiezzi et Spalding Gray » in Alternatives théâtrales. - n°15, juillet 1983. - p.3 à 71

- **UBERSFELD (Anne).** - Antoine Vitez metteur en scène et poète ; dessins de Yannis Kokkos. - Paris : Editions des Quatre-Vents, 1994. - 175 p.
illustré
- **VEINSTEIN (Jacqueline).** - « Mettre en scène Claudel aujourd'hui : débat avec Armand Delcampe, Andonis Vouyoucas, Maurice Attias, Jean-Paul Lucet, Mireille Antoine et Gildas Bourdet » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°2, 1986. - p.140 à 156
- **VERDEIL (Jean).** - Le Travail du metteur en scène : un exemple : Lyon. - Lyon : Aléas, 1995. - 165 p.
- **VILAR (Jean).** - De la tradition théâtrale. - Paris : Gallimard, 1955. - 188 p. - (Idées)
- **VILLEGIER (Jean-Marie).** - « Curriculum vitae » in La Nouvelle Revue Française. - n°534-535, juillet-août 1997. - p.139 à 151
- **VITALY (Georges).** - En toute vitalité : 50 ans de théâtre. - Paris : Nizet, 1995. - 177 p. - (Théâtre en mémoire(s))
illustré
- **VITEZ (Antoine), COPFERMANN (Émile).** - De Chaillot à Chaillot. - Paris : Hachette, 1981. - 225 p. - (L'Echappée belle)
illustré
- **VITEZ (Antoine).** - Le Théâtre des idées ; anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, avec la collaboration des Editions Actes Sud. - Paris : Gallimard, 1991. - 608 p. - (Le Messager)
notice biographique, index thématique
- **VITEZ (Antoine).** - Écrits sur le théâtre, 2 : la scène 1954-1975 ; édition établie et présentée par Nathalie Léger, préface de François Regnault. - Paris : P.O.L, 1995. - 466 p.
- **VITEZ (Antoine).** - Écrits sur le théâtre, 3 : la scène 1975-1983 ; édition établie et présentée par Nathalie Léger. - Paris : P.O.L, 1996. - 281 p.
- **VITEZ (Antoine).** - Écrits sur le théâtre, 4 : la scène 1983-1990 ; édition établie et présentée par Nathalie Léger. - Paris : P.O.L, 1997. - 378 p.
- **VOUTSINAS (Andréas).** - Derrière le miroir : entretiens avec Louis-Stéphane Ulysse. - Paris : Zélie, 1994. - 215 p.
index

4.3.

enjeux esthétiques de la scène

- « Le Théâtre, art du passé, art du présent : dossier coordonné par Georges Banu avec les contributions de Daniel Bougnoux, Anne-Françoise Benhamou, Bernard Dort, Victor Slavkine, Monique Borie, Jean-Pierre Vernant, Martine Milon, Evelynne Ertel, Jacques Lassalle, Jean-Marie Villégier, Laurence Louppe, Florence Naugrette, Ferdinando Taviani, Jacqueline Adamov-Autrusseau, Daniel Lindenberg, Jean-Pierre Sarrazac, Peter Brook, Guy Scarpetta, Tadeusz Kantor, Angela De Lorenzis Georges Schlocker, Herbert Blau, Johannes Birringer, Lucian Pintilie, Isabelle Moindrot, Nadia Croquet, Alain Olivier, Luc Bondy, Georges Lavaudant, Didier Méreuze, Matthias Langhoff, Jean-Pierre Thibaudat, Philippe du Vignal Jérôme Deschamps, Jacques Nichet, Jean-François Peyret, Véronique Hotte, Daniel Zerki, Lucien Attoun, Alain Satgé, Serge Saada, Philippe Sollers, Michel Chaillou, Jean-Louis Schefer, Frédéric Maurin, Béatrice Picon-Vallin, Tatiana Batchelis, Valéri Zolotoukhine, Anatoli Smelianski, Jordan Plevnes et Siro Ferrone » in Art Press. - octobre 1989, n° spécial. - 240 p.
- **ARTAUD (Antonin).** - Le Théâtre et son double suivi de Le Théâtre de Séraphin. - Paris : Gallimard, 1985. - 251 p. - (Folio essais ; 14)
1^{re} édition : 1964
- **Artaud** ; sous la direction de Philippe Sollers. - Paris : U.G.E., 1973. - 306 p. - (10/18 ; 804)
- **ASLAN (Odette).** - L'Art du théâtre. - Paris : Seghers, 1963. - 667 p.
bibliographie et index
- **BADIOU (Alain).** - Rhapsodie pour le théâtre ; court traité philosophique. - Paris : Imprimerie nationale, 1990. - 133 p. - (Le Spectateur français)
- **BADIOU (Alain).** - « Dix thèses sur le théâtre » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°15, printemps 1995. - p.5 à 8
- **BADIOU (Alain).** - « Antithèses sur le théâtre » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°17, automne 1995. - p.115 à 121
- **BANU (Georges).** - Le Théâtre : sorties de secours : essais critiques. - Paris : Aubier, 1984. - 222 p.
- **BANU (Georges).** - Mémoires du théâtre : essai. - Arles : Actes Sud, 1987. - 143 p. - (Le Temps du théâtre)
- **BANU (Georges).** - Le Théâtre ou l'instant habité : exercices et essais. - Paris : L'Herne, 1993. - 207 p.
- **BANU (Georges).** - « Les Romans de théâtre » in La Nouvelle Revue Française. - n°534-535, juillet-août 1997. - p.214 à 223
- **BARTHES (Roland).** - Œuvres complètes. 1 : 1942-19465 ; édition établie et présentée par Eric Marty. - Paris : Seuil, 1993. - 1609 p.
chronologie et index
- **BENEDETTO (André).** - « Nous qui voulons donner un visage au destin » in Cassandre. - n°6, juillet-août 1996. - p.13
- **BESNEHARD (Daniel).** - Comédiennes en mémoire : essai. - Arles : Actes Sud, 1990. - 141 p. - (Le Temps du théâtre)

- BORIE (Monique). - Le Fantôme ou Le théâtre qui doute : essai. - Arles : Actes Sud, 1997. - 301 p. - (Le Temps du théâtre)
- CAUNE (Jean). - Acteur-spectateur : une rencontre dans le blanc des mots ; préface de Régis Debray. - Saint Genouph : Librairie Nizet, 1996. - 222 p.
Index
- COPFERMANN (Emile). - Le Théâtre populaire, pourquoi ?. - 2^e édition. - Paris : François Maspero, 1969. - 215 p. - (Petite collection Maspero ; 43)
1^{re} édition : 1965 ; bibliographie
- COPFERMANN (Emile). - La Mise en crise théâtrale. - Paris : François Maspero, 1972. - 251 p. - (Cahiers libres ; 230-231)
- COPFERMANN (Emile). - Vers un théâtre différent. - Paris : François Maspero, 1976. - 191 p. - (Petite collection Maspero ; 168)
- COSTE (Claude). - « Barthes et le théâtre » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n° 13, automne 1994. - p.79 à 86
- DARZACQ (Dominique). - Du théâtre comme il n'était pas à prévoir mais comme il est à espérer. - Paris : Solin/Théâtre Gérard Philipe, 1985. - 167 p.
- De la parole aux chants ; ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu. - Paris : Actes Sud-Papiers/Académie expérimentale des théâtres/Conservatoire National Supérieur D'Art Dramatique, 1995. - 109 p. - (Apprendre ; 4)
Illustré
- DORT (Bernard). - Théâtre public : essais de critique 1953-1966. - Paris : Seuil, 1967. - 382 p. - (Pierres vives)
notice bibliographique
- DORT (Bernard). - Théâtre réel : essais de critique 1967-1970. - Paris : Seuil, 1971. - 294 p. - (Pierres vives)
notice bibliographique
- DORT (Bernard). - Théâtre en jeu : essais de critique 1970-1978. - Paris : Seuil, 1979. - 335 p. - (Pierres vives)
notice bibliographique
- DORT (Bernard). - La Représentation émancipée : essai. - Arles : Actes Sud, 1988. - 184 p. - (Le Temps du théâtre)
- DORT (Bernard). - Le spectateur en dialogue : le jeu du théâtre ; préface de Jacques Lassalle. - Paris : P.O.L., 1995. - 277 p.
- « "Dramaturgie" : dossier composé d'articles de Michèle Raoul-Davis, Olivier Ortolani, Bernard Dort, Michel Bataillon, Bernard Chartreux, Jean-Pierre Vincent, Daniel Besnehard, Jean-Marie Piemme, Antoine Vitez, Emile Copfermann, Christian Drapon et Gérard Lépinos » in Théâtre/Public. - n°67, janvier-février 1986. - p.4 à 66
- « En panne de risque : dossier avec les contributions de Martine Millon, Danièle Sallenave, Georges Banu, Jean-Michel Deprats, Régis Durand, Jean-Marie Piemme, Daniel Bougnoux, Michel Deutsch, Hans-Thies Lehmann, Didier Bezace, Nadia Croquet, Marie Pénin, Gérard Lépinos et Daniel Lemahieu » in L'Art du théâtre. - Arles/Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°7, automne 1987. - p.11 à 64
- ESSLIN (Martin). - Anatomie de l'art dramatique ; traduit de l'anglais par Nicole Tisserand. - Paris : Buchet/Chastel, 1979. - 138 p.
- Le Film de théâtre ; textes réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin, avant-propos d'Elie Konigson. - Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 1997. - 286 p. - (Arts du spectacle)
- FOREMAN (Richard). - « Pour une refondation du théâtre » ; morceaux choisis et traduits par Anne Bérélowitch in Théâtre/Public. - n°123, mai-juin 1995. - p.35 à 40
- GENETTE (Gérard). - L'Œuvre de l'art ** : la relation esthétique. - Paris : Seuil, 1997. - 296 p. - (Poétique)
bibliographie et Index
- « La "Geste" d'Ahmed : article et entretien avec Alain Badiou, Christian Schiaretti, Erhard Stiefel, Didier Galas, Julien Muller, Jean-Michel Guérin, Gisèle Tortérol, Camille Grandville » ; dossier coordonné par Chantal Boiron avec Jean-Yves Coquelin in Théâtre/Public. - n°129, mai-juin 1996. - p.50 à 70
- GIRARD (Gilles), OUELLET (Réal), RIGAULT (Claude). - L'Univers du théâtre. - 3^e édition corrigée. - Paris : Presses Universitaires de France, 1986. - 230 p. - (Littératures modernes)
1^{re} édition : 1978 ; index et bibliographie
- GOUHIER (Henri). - L'Essence du théâtre. - 2^e édition. - Paris : Aubier Montaigne, 1968. - 236 p.
1^{re} édition : 1943 ; avancement et appendice de la nouvelle édition
- GOUHIER (Henri). - Le Théâtre de l'existence. - Paris : Aubier Montaigne, 1952. - 217 p. - (Philosophie de l'Esprit)
- GOUHIER (Henri). - Le Théâtre et les arts à deux temps : essai. - Paris : Flammarion, 1989. - 264 p.
- GOUHIER (Henri). - « Théâtre occidental : la théâtralité » in Encyclopedia Universalis, Corpus 22, 1989. - p.436-438
- GUENOUN (Denis). - L'Exhibition des mots : une idée (politique) du théâtre. - La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 1992. - 62 p. - (Monde en cours)
- GUENOUN (Denis). - Relation : (entre théâtre et philosophie). - Le Revest-les-Eaux : Les Cahiers de l'Egaré, 1997. - 99 p.
- GUENOUN (Denis). - Le Théâtre est-il nécessaire ?. - Paris : Circé, 1997. - 179 p.
- « Haine du théâtre : dossier avec les contributions de Daniel Zerki, Philippe Lacoue-Labarthe, Gérard Lépinos, Bernard Chartreux, Marcel Cohen, Michèle Fabien, Michel Deguy, François Regnault, Françoise Paul-Lévy, Fabrizio Cruciani, Bernard Lambert, Florence Delay, Alain Badiou, Ferdinando Taviani » in L'Art du théâtre. - Arles/Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°4, printemps 1986. - p.9 à 51
- HOUDART (Dominique). - « Théâtre de figure » in La Nouvelle Revue Française. - n°534-535, juillet-août 1997. - p.200 à 213

- JAPPELLE (Hubert). - Les Enjeux de l'interprétation théâtrale. - Paris : L'Harmattan, 1997. - 110 p. - (Anthropologie du monde occidental)
- JIMENEZ (Marc). - Qu'est-ce que l'esthétique ?. - Paris : Gallimard, 1997. - 452 p. - (Folio essais ; 303)
bibliographie et index
- KADIVAR (Pedro). - « Le Théâtre et le droit à l'absence : visibilité du corps et invisibilité de la parole » in Théâtre/Public. - n°114, novembre-décembre 1993. - p.19 à 22
- LAGARCE (Jean-Luc). - Du luxe et de l'impuissance : et autres textes. - Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 1997. - 47 p.
- LEPINOIS (Gérard). - « Monsieur Personne » in Théâtre/Public. - n°100, juillet-août 1991. - p.95 à 97
- LEPINOIS (Gérard). - « Voir ceux qu'on ne voit plus » in Théâtre/Public. - n°103, janvier-février 1992. - p.5 à 7
- MONDD (Richard). - « Aux limites du théâtre » in Théâtre/Public. - n°39, mai-juin 1981. - p.48 à 51
- « Le Monologue : dossier réalisé par Anne-Françoise Benhamou, Serge Saada et Danièle Stern avec les contributions de Jean Bernard Torrent, Jérôme Hankins, Marisa Fabbri, Joseph Danan, Michèle Fabien, Sabrina Weldman, Elsa Solal, Corinne Rigaud, Genoviève Ryelandt, Nicole Mossoux, Alain Ménil et Pascal Desfarges » in Alternatives théâtrales. - n°45, juin 1994. - p.21 à 76
- « Le Nouveau maniérisme : dossier avec les contributions de Georges Banu, Jean-Michel Deprats, Daniel Bouynoux, Martine Millon, Régis Durand, Michel Arouini, Anne-Françoise Benhamou, Jean-Pierre Naugrette » in L'Art du théâtre. - Arles/Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°5, automne 1986. - p.9 à 52
- PAQUET (Dominique). - « Pour un théâtre de flagrances » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°17, automne 1995. - p.101 à 108
- PASOLINI (Pier Paolo). - « Manifeste pour un nouveau théâtre » (traduction de Jean Duffot) in Du théâtre (la revue). - n°16, printemps 1997. - p.49 à 57
- PIEMME (Jean-Marie). - Du théâtre comme art minoritaire » in Théâtre/Public. - n°50, mars-avril 1983. - p.4 à 8
- PIEMME (Jean-Marie). - « Le Souffleur inquiet : essais sur le théâtre » in Alternatives théâtrales. - n°20-21, décembre 1984. - 136 p.
- Les Pouvoirs du théâtre : essais pour Bernard Dort ; textes réunis et présentés par Jean-Pierre Sarrazac. - Paris : Editions Théâtrales, 1994. - 347 p.
- REGY (Claude). - Espaces perdus. - Paris : Plon, 1991. - 167 p. - (Carnets)
- RIVIERE (Jean-Loup). - « La Haine du théâtre, suite... : autour de la société du spectacle » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°9, automne 1993. - p.86 à 90
- ROUBINE (Jean-Jacques). - Introduction aux grandes théories du théâtre. - Paris : Bordas, 1990. - 205 p. - (Lettres supérieures)
chronologie, bibliographie et index
- RYNGAERT (Jean-Pierre). - « Le Théâtre, les théâtres et les gens » in Théâtre/Public. - n°103, janvier-février 1992. - p.12 à 14
- SALLENAVE (Danièle). - Les Epreuves de l'art : essai. - Arles : Actes Sud, 1988. - 112 p. - (Le Temps du théâtre)
index
- SARRAZAC (Jean-Pierre). - « Le Moi, la maison, le monde : Du texte à la scène » in Théâtre/Public. - n°92, mars-avril 1990. - p.9 à 11
- SARRAZAC (Jean-Pierre). - « L'Idée d'un théâtre critique » in Du théâtre (la revue). - n°14, automne 1996. - p.32 à 35
- SICHÈRE (Bernard). - « Le Théâtre et la puissance du sujet : autour de la société du spectacle » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°9, automne 1993. - p.31 à 100
- SIMON (Alfred). - Le Théâtre à bout de souffle ?. - Paris : Le Seuil, 1979. - 127 p. - (Intervention)
- SIMON (Pierre-Henri). - Théâtre et destin : la signification de la renaissance dramatique en France au XX^e siècle. - Paris : Armand Colin, 1959. - 224 p. - (Cahiers de la Fondation nationale des sciences politiques ; 103)
- STARKIER (Isabelle). - « "Si tu ne vas pas au théâtre, le théâtre ira à toi" : *Et ton alliance* ou le théâtre en appartement » in Théâtre/Public. - n°76-77, juillet-octobre 1987. - p.48-49
- STEINER (George). - La Mort de la tragédie ; traduit de l'anglais par Rose Celli. - Paris : Gallimard, 1993. - 345 p. - (Folio essais ; 224)
1^{re} édition américaine : 1961 ; 1^{re} édition française : Paris : Seuil, 1965
- TACKELS (Bruno). - « Le Théâtre à l'époque de la reproductibilité de l'œuvre d'art 1 » in Théâtre/Public. - n°116, mars-avril 1994. - p.76 à 82
- TACKELS (Bruno). - « Le Théâtre à l'époque de la reproductibilité de l'œuvre d'art 2 » in Théâtre/Public. - n°118-119, juillet-octobre 1994. - p.61 à 65
- TACKELS (Bruno). - « Dix répliques de théâtre : réponse à Alain Badiou » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°17, automne 1995. - p.109 à 114
- Le Théâtre et le temps qui passe : mémoires singulières ; sous la direction de Roger Deldime. - Carnières : Lansman, 1995. - 185 p. - (Théâtre Evénements ; 7)

- « Théâtre et technologie » ; textes rassemblés et présentés par Frédéric Maurin in Théâtre/Public. - n°127, janvier-février 1996. - p.4 à 74
avec les contributions de Joseph Danan, Hans Peter Cloos, Philippe Clermin, Robert Wilson, Jean Jounsheuil, Jean-François Peyret, Olivier Chabrilange, Isabella Maindrat, Fabienne Enlali, Steve Reich, Bery Korot, Lucia Lalour, Jean-Marc Matos, Frédéric Maun, Giorgio Barberio Corsetti, Valentina Valentini, Stéphane Braunschweig, Gérard Dalez, Sylvie Chalaye, Dominique Pitoiset, Sally Jane Gorman, Jon McKenzie et Laurio Anderson.
- TOUCHARD (Pierre-Aimé). - L'Amateur de théâtre ou la règle du jeu. - Paris : Seuil, 1952. - 221 p.
- UBERSFELD (Anne). - Le Théâtre et la cité : de Corneille à Kantor. - Bruxelles : AISS-IASPA, 1991. - 216 p.
- VIEGNES (Michel). - Le Théâtre : les problématiques essentielles. - Paris : Hatier, 1992. - 157 p. - (Profil littérature)
- VINAVER (Michel). - « La Mise en trop » in Théâtre/Public. - n°82-83, juillet-octobre 1988. - p.69 à 72

4.4.

techniques, lieux et scénographie

- BANU (Georges). - « Entretien avec Daniel Jeanneteau » in La Nouvelle Revue Française. - n°534-535, juillet-août 1997. - p.154 à 170
- BAUCHARD (Franck). - « Vers une nouvelle scène : le cas d'Elseur » in Du théâtre (la revue). - n°14, automne 1996. - p.89 à 91
- BOUCRIS (Luc). - L'Espace en scène. - Paris : Librairie théâtrale, 1993. - 320 p.
- CAUCHETIER (Patrice). - « Du costume » in La Nouvelle Revue Française. - n°534-535, juillet-août 1997. - p.171 à 175
- CHABRILLANGE (Olivier). - « Dépenses indispensables à la pensée artistique » in Théâtre/Public. - n°127, janvier-février 1996. - p.26-27
- CHOLLET (Jean). - « Profession : directeur technique » in Du théâtre (la revue). - n°8, printemps 1995. - p.42 à 46
- CHOLLET (Jean), FREYDEFONT (Marcel). - Les Lieux scéniques en France 1980-1995 : 15 ans d'architecture et de scénographie ; préface de Robert Abirached. - Paris : Editions AS, 1996. - 383 p. - (Scéno +)
illustré avec chronologie, biographie, bibliographie, fiches techniques et Index
- CHOLLET (Jean). - « Les Artisans du théâtre » in Du théâtre (la revue). - n°16, printemps 1997. - p.67 à 70
- COUTANT (Philippe). - « Histoires de loges » in Du théâtre (la revue). - n°6, automne 1994. - p.23 à 28
- CREUZ (Serge). - La Ligne du cœur. - Lausanne : Favre, 1985. - 307 p.
illustré
- DENES (Max), SOBEL (Bernard). - « La Scénographie, un révélateur : entretien avec Denis Bablet » in Théâtre/Public. - n°27, juin 1979. - p.2 à 5
- DENES (Max). - « Espaces à transformation : entretien avec Christian Dupavillon » in Théâtre/Public. - n°27, juin 1979. - p.14-15
- DENES (Max). - « La Fin de l'Eldorado : entretien avec Noël Napo » in Théâtre/Public. - n°27, juin 1979. - p.30-31
- FABIANI (Jean-Louis). - « Paradoxe sur le bâtiment » in Du théâtre (la revue) : naissance d'un théâtre, le théâtre des Salins à Martigues. - hors série n°1, novembre 1994. - p.5 à 19
- Filmer le théâtre ; études et témoignages réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin, avant-propos par Elie Konigson. - Paris : CNRS Editions, 1997. - 286 p. - (Arts du spectacle - Spectacles, Histoire, Société)
- FOUANO (Rodolphe). - « Sécurité : entretien avec Pierre Médecin, président du Conseil national de la Scénographie » in Action théâtre. - n°2, avril-juin 1996. - p.2-3
- FREYDEFONT (Marcel). - « La Représentation accomplie » in Théâtre/Public. - n°124-125, juillet-octobre 1995. - p.71 à 73
- FREYDEFONT (Marcel). - « Mille lieux » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.30 à 32
- FRIEDEL (Christine). - « Ecouter-voir ou le son au théâtre » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°9, automne 1993. - p. 101 à 112
- GAULME (Jacques). - Architectures scénographiques et décors de théâtre. - Paris : Magnard, 1985. - 142 p.
illustré avec tableau chronologique et lexique
- HILL (Diane). - « Petits théâtres et grandes idées » in Ubu Scènes d'Europe. - n°5, janvier 1997. - p.75 à 78
- Images de la ville sur la scène : au XIX^e et XX^e siècles ; études réunies et présentées par Eloi Konigson. - Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991. - 247 p. - (Spectacles, histoire, société)
illustré
- JAUNAY (Bernard). - « La Sécurité des lieux de spectacle » in Action théâtre. - n°1, janvier-mars 1996. - p.3
- LAMOTHE (Nicole). - « Jean-Denis Maclès, peintre et décorateur » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°2, mai 1995. - p.91 à 95
- LARTHOMAS (Pierre). - Technique du théâtre. - 2^e édition. - Paris : p.U.F., 1992. - 128 p. - (Que sais-je ? ; 859)
1^{re} édition : 1985

- Le Lieu théâtral dans la société moderne ; études réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot avec la collaboration de Marcel Odon, travaux du colloque de Royaumont, 1961. - 3^e édition - Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1969. - 248 p.
1^{re} édition : 1963, illustré avec index
- « Lieux scéniques en milieu rural : débat » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.64 à 75
- MACHABERT (Dominique). - « Parcours d'un visiteur » in Du théâtre (la revue) : naissance d'un théâtre, le théâtre des Salins à Martigues. - hors série n°1, novembre 1994. - p.21 à 31
- MAURIN (Frédéric). - « Le Théâtre au présent : entretien avec Hans-Peter Cloos » in Théâtre/Public. - n°127, janvier-février 1996. - p.15 à 17
- MAURIN (Frédéric). - « Humaniser la technologie : entretien avec Philippe Chemin » in Théâtre/Public. - n°127, janvier-février 1996. - p.18 à 21
- MAURIN (Frédéric). - « Entre regard et regard : entretien avec Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret à propos de *Paysage sous surveillance* » in Théâtre/Public. - n°127, janvier-février 1996. - p.22 à 25
- MAURIN (Frédéric). - « Scène, mensonge et vidéo » in Théâtre/Public. - n°127, janvier-février 1996. - p.41 à 47
- MICKAËL (William). - « René Allio : retour à la scénographie » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°1, mars 1995. - p.113 à 118
- MOINDROT (Isabelle). - « L'Opéra du dernier cri : quelques propos sur la technologie » in Théâtre/Public. - n°127, janvier-février 1996. - p.28 à 32
- MONFORT (Silvia). - « Les Aventuriers de la toile » in Corps écrit. - Paris : p.U.F., n°10, mai 1984. - p.35 à 41
- MOREAU (Fabienne). - « Théâtre et patrimoine » in Les Cahiers de l'administration territoriale : culture et collectivités locales - patrimoine, théâtre, spectacles. - Reims : Institut d'administration locale - Centre de recherche sur la décentralisation territoriale, Faculté de droit et de science politique de l'université de Reims Champagne-Ardenne, n°12, 1994. - p.81 à 101
- NOËL (Jacques), GIUDICELLI (Christian). - Jacques Noël "Théâtres" : entretien avec Christian Giudicelli ; iconographie de Geneviève Latour. - Paris : Agence culturelle de Paris, 1993. - 149 p.
illustré avec chronologie
- Notes et Etudes Documentaires : l'architecture théâtrale. - Paris : La Documentation française, n°3282, avril 1966. - 41 p.
- PAULY (Danièle). - La Rénovation scénique en France : théâtre années 20. - Paris : Norma, 1995. - 247 p.
illustré avec notices biographiques, index et bibliographie
- PIERRON (Agnès). - Le Théâtre, ses métiers, son langage : lexicque théâtral. - Paris : Hachette, 1994. - 112 p. - (Classiques Hachette - Théâtre XX^e siècle)
- REY (François). - « Appia et le lieu théâtral aujourd'hui : débat avec Denis Bablet, André-Louis Périnetti, Jean Hermann, Noël Napo, Guy-Claude François, Alexis Barsacq et Jacques Bosson » in Théâtre/Public. - n°27, juin 1979. - p.52 à 61
- VILLIERS (André). - La Scène centrale : esthétique et pratique du théâtre en rond. - Paris : Klincksieck, 1977. - 179 p. - (Esthétique)
illustré
- Yannis Kokkos, le scénographe et le héron : ouvrage conçu et réalisé par Georges Banu. - Arles : Actes Sud, 1989. - 214 p. - (Le Temps du théâtre)
illustré avec chronologie

4.5.

formation

- ABOUT (Gaëlle). - « Les Ecoles de théâtre » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°4, octobre 1995. - p.71 à 92
- ABOUT (Gaëlle). - « Mise au point sur les écoles » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°10, mars 1997. - p.39 à 46
- BORIE (Monique). - « Eugenio Barba : une pédagogie pour le théâtre de groupe » in Théâtre/Public. - n°46-47, juillet-octobre 1982. - p.40 à 43
- BRIGAUD (Philippe). - « Ecoles privées : faire découvrir le théâtre » in Action théâtre. - n°4, hiver 1997. - p.3 et 6
- Cahiers Théâtre Louvain : Théâtre. Etude. Enseignement. Eléments de méthodologie. Arts du spectacle ; par André Veinstein. - n°48, 1983. - 174 p.
- COLLET (Nicole), DENES (Max). - « L'Ecole du TNS : entretien avec les élèves et avec son directeur, Claude Petitpierre » in Théâtre/Public. - n°34-35, août-septembre 1980. - p.18 à 29
- DAVIS (Yvon). - « La Profession et ses vagabondages : entretien avec Yves Kerboul » in Théâtre/Public. - n°28/29, juillet-août-septembre 1979. - p.16 à 18

- « Les Ecoles de théâtre : dossier coordonné par Pierre Lavelle avec les contributions de Jean Dasté, Roland Monod, Chantal Boiron, Irène Sadowska-Guillon, Jean-Pierre Miquel, Jean-Pierre Han, Michèle Venard, Jacques Kraemer, Gilles Costaz, Antoine Vitez, Jean-Louis Bihoreau, Jean Périmony, Philippe Brigaud, Eric Belloc, Bruno Villien, Jean Darnel, Véra Gregh, Marie-Julie Lespinasse, Jean-Christian Grinevald, Jean-Marc Bernard, Françoise Séloron, Alexandre Arbatt, Michel Ladj » in Acteurs. - n°88, avril 1989. - p.2 à 84
- « De l'enseignement : dossier coordonné par Pierre Lavelle avec les contributions de Raymond Laubreaux, Michèle Venard, Dominique Mathieu, Dominique Nores » in Acteurs. - n°17, janvier-février 1984. - p.44 à 58
- DIDYM (Michel), KOCHER (Catherine). - « Dehors, dedans, dehors » in Théâtre/Public. - n°54, novembre-décembre 1983. - p.57 à 60
- DORT (Bernard), REGNAULT (François), KNAPP (Alain), ETIENNE (Marie), LE ROUX (Monique), GUIBERT (Noëlle). - « L'Art de l'acteur : apprendre, enseigner » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°5, automne 1992. - p.61 à 107
- FABRE (Monique), SEEBERGER (Michèle). - « Classes d'Art dramatique : les "Cosettes" des conservatoires » in Action théâtre. - n°5, printemps 1997. - p.4
- FOUANO (Rodolphe). - « Ecoles d'Etat : rencontre avec Marcel Bozonnet, directeur du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique » in Action théâtre. - n°4, hiver 1997. - p.2-3
- FOUANO (Rodolphe). - « Ville de Paris : nomination de Claude Giraud à la tête des 17 conservatoires municipaux d'arrondissement et de l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique - entretien » in Action théâtre. - n°4, hiver 1997. - p.5
- FOURREAU (Eric), MARC (Nicolas). - « La Formation » in La Scène. - n°5, juin 1997. - p.11 à 36
- HELIOT (Armelle). - « Enseignement public : Amandiers, l'école en pleine lumière » in Acteurs. - n°22, décembre 1984. - p.56 à 61
- JACQUELINE (Anne). - « L'Offre de formation professionnelle à Londres, New York et Paris : comparaison » in Action théâtre. - n°4, hiver 1997. - p.5
- KNAPP (Alain). - A. K. une école de la création théâtrale ; avertissement de Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. - Paris : Actes Sud-Papiers, 1993. - 201 p. - (Cahiers Théâtre/Education ; 7)
- LE BESCOND (Séverine). - « Techniciens, personnels administratifs et personnel d'accueil : quelle formation pour demain ? » in Action théâtre. - n°1, janvier-mars 1996. - p.2
- LORELLE (Yves). - L'Acteur, formation de base ; sous la direction d'André Voistein. - 373 f. dactyl.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université Paris VIII : 1984
Repères chronologiques et bibliographie
- « Le Metteur en scène en pédagogue : dossier avec les contributions d'Antoine Vitez, Philippe Adrien, Jean-Pierre Vincent, Jean-Pierre Miquel, Jacques Lassalle, Ariane Mnouchkine, Jacques Delcuvelerie, Patrice Chéreau, Deborah Chocron, Radu Penciulescu, Giorgio Strehler, Danièle Sallenave, Martine Millon, Georges Banu, Fabrizio Cruciani, Béatrice Picon-Vallin, Christine Hamon, Evelyne Ertel, Monique Borie, Agnès de Sacy, Brigitte Jaques, Daniel Sibony, Gérard Lépinos et Jean-Paul Dufiet » in L'Art du théâtre. - Arles/Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°8, hiver 1988-printemps 1988. - p.25 à 155
ce numéro est daté par erreur hiver 1997-printemps 1998 alors que le n°2-3 était, lui, daté automne 1985-hiver 1988
- MUSY (Pascal). - « Un Apprentissage infini » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.80 à 82
- NAUGRETTE-CHRISTOPHE (Catherine). - « A propos du Festival Universitaire de Nanterre : avec un entretien avec Jean-Pierre Vincent » in Théâtre/Public. - n°133, janvier-février 1997. - p.45 à 53
- POUDEYOU (Robert). - « Enquête du Centre Français du Théâtre sur l'enseignement dramatique » in Action théâtre. - n°1, janvier-mars 1996. - p.3
- POUDEYOU (Robert), FOUANO (Rodolphe). - « L'Exemple Florent : François Florent fête les trente ans de son école - entretien » in Action théâtre. - n°4, hiver 1997. - p.4
- POUDEYOU (Robert), FOUANO (Rodolphe). - « Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre : De la rue Blanche à la rue de la sœur Bouvier : entretien avec Patrick Bourgeois, directeur de l'ENSATT » in Action théâtre. - n°5, printemps 1997. - p.2-3
- REGNAULT (François). - « Le Maître latéral : à propos des *Ecrits sur le théâtre* d'Antoine Vitez, volume 1, *l'école* » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°13, automne 1994. - p.87 à 91
- « Rencontre Travail et Culture : Jacques Lassalle, Avignon 81 » ; retranscrit par André Curmi in Théâtre/Public. - n°46-47, juillet-octobre 1982. - p.44 à 59
- REY (François). - « La Formation du comédien : débat CNRS/Théâtre de Gennevilliers du 8 mars 1982 avec Denis Bablet, Odette Aslan, Michaël Lonsdale, Serge Netter, Bernard Rousselet, Ariane Mnouchkine, Catherine Dasté, Jean-Claude Penchenat, Daniel Mesguich, Arlette Bonnard, François Marthouret, Lucien Marchal, Pierre Della Torre, Rafaël Gozalbo, Marie Engelmann, Jean-Pierre Agazar, Anne-Marie Gourdon, Maurice Garrel, Jean Périmony, Jacques Lassalle, Bernard Dort, Hubert Gignoux, Jean-Pierre Sarrazac, Jacques Lecoq, » in Théâtre/Public. - n°46-47, juillet-octobre 1982. - p.24 à 39
- RYNGAERT (Jean-Pierre). - « Sur les Ateliers de Formation et de Recherche de la Comédie de Caen » in Théâtre/Public. - n°81, mai-juin 1988. - p.68 à 71
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « Le Conservatoire, jour de sortie : entretien avec Michel Bouquet, Daniel Mesguich, Gérard Desarthe, Denise Bonal, Nathalie Akoun et Franck Lapersonne » in Acteurs. - n°38-39, juillet-août 1986. - p.71 à 78

- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « Le Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris : convivialité, confiance et estime, entretien avec Jean-Pierre Miquel, directeur » in Acteurs. - n°58-59-60, deuxième trimestre 1988. - p.67 à 69
- VENARD (Michèle). - « Les Ecoles de théâtre (suite) : enquête à Strasbourg, Rennes, Saint-Etienne » in Action théâtre. - n°6, été 1997. - p.2 à 5
- VITEZ (Antoine). - Ecrits sur le théâtre, I : l'école ; édition établie et présentée par Nathalie Léger, préface de Bernard Dort. - Paris : P.O.L, 1994. - 278 p.
notice biographique

4.6.

vie des structures de création/diffusion

- ABIRACHED (Robert). - « La Décentralisation dans son premier âge » in Du théâtre (la revue) : les scènes nationales, portrait et enjeux d'un réseau. - hors série n°2, février 1995. - p.10 à 13
- ABITOL (Muriel), PIQUET (Marie-Louise). - « Petites salles associées : sortir de l'isolement » in Acteurs. - n°90-91, mai-juin 1991. - p.87-88
- ABOUT (Gaëlle). - « Des Portes ouvertes à la passion » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°9, décembre 1996. - p.91 à 95
- ABOUT (Gaëlle). - « L'Espace Jean Legendre de Compiègne : un regard neuf sur la culture » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°11-12, septembre 1997. - p.73 à 78
- ALLOUCHE (Gérard). - « Bernard Faivre d'Arzier, entre l'or et le plomb : "Les acteurs étaient un peu oubliés, ce sont eux qui portent la mémoire du théâtre" » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°7-8, septembre 1996. - p.93 à 101
- AMEY (Claude). - « Le Théâtre d'intervention : entre l'intervention et le théâtre » in Théâtre/Public. - n°61, janvier-février 1985. - p.26-27
- ARDILEY (Bénédicte). - « Une Formation de metteur en scène en France ? » in Du théâtre (la revue). - n°15, hiver 1997. - p.63 à 68
- ARVERS (Fabienne). - « Zingaro : entretien avec Bartabas » in Théâtre/Public. - n°97, janvier-février 1991. - p.19 à 26
- ATTOUN (Lucien). - « Relations publiques » in Théâtre/Public. - n°74, mars-avril 1987. - p.23-24
- AUBRY (Chantal). - « La Qualité d'abord : trois parmi les meilleurs directeurs de théâtre expliquent leur politique, entretien avec Jean-Pierre Vincent, Brigitte Jaques et Ariel Goldenberg » in La Croix. - 13-14 octobre 1991. - p.15
- AUBRY (Chantal). - « La Guerre de Palais des Papes n'aura pas lieu » in La Croix. - 22 juillet 1995. - p.11
- AUBRY (Chantal). - « 49^e Festival d'Avignon : de la morosité dans le bilan » in La Croix. - 28 juillet 1995
- AUDIGE (Isabelle). - « Livres comme l'air : Claude Guinard, Dominique Chrétien et Jean Beaucé (l'Air libre) » in La Scène. - n°1, mai 1996. - p.71
- AZAMA (Michel). - « La Conversation souveraine : entretien avec Gabriel Monnet » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°5, juillet 1995. - p.68 à 76
- AZAMA (Michel). - « La Conversation souveraine : entretien avec Gabriel Monnet 2 » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°7, mars 1996. - p.46 à 54
- BABLET (Denis). - « Rencontres avec le Théâtre du Soleil » in Travail théâtral. - n°XVIII, 1975. - p.4 à 54
- BAILLOUX (Laurence), NAUCZYCIEL (Frédéric). - « Jeunes compagnies : inventer l'avenir » (1) in Du théâtre (la revue). - n°4, avril 1994. - p.47 à 67
- BAILLOUX (Laurence), NAUCZYCIEL (Frédéric). - « Jeunes compagnies : inventer l'avenir » (2) in Du théâtre (la revue). - n°5, juillet 1994. - p.53 à 70
- BAILLOUX (Laurence). - « L'Intermittence dans le spectacle vivant » in Du théâtre (la revue). - n°17, été 1997. - p.63 à 89
- BELLOC (Eric). - « La Comédie-Française à la croisée des chemins : entretien avec Patrick Devaux, directeur général » in Acteurs. - n°58-59-60, deuxième trimestre 1988. - p.53 à 56
- BELLOC (Eric). - « Inquiétude sur la rapide dégradation des conditions d'exploitation : entretien avec Georges Herbert » in Acteurs. - n°64-65-66, quatrième trimestre 1988. - p.104 à 109
avec annexes sur l'évolution des coûts de montage et d'exploitation
- BELLOC (Eric). - « Théâtre Antoine-Simone Berriau : entretien avec Daniel Darès » in Acteurs. - n°67, mars 1989. - p.61 à 64
- BELLOC (Eric). - « Retour de Michel Fagadau à la Gaîté-Montparnasse » in Acteurs. - n°77-78, mars-avril 1990. - p.79-80
- BENTOLILA (Nathalie). - « L'Allumeur d'incendies de la Bourboule : entretien avec « Buratt » et Géraldine, de l'illustre Famille Burattini » in Cassandra. - n°11, janvier 1997. - p.8
- BENTOLILA (Nathalie). - « Athéna, déesse aux champs : entretien avec Pierre Raynaud » in Cassandra. - n°12, février 1997. - p.5

- BENTOLILA (Nathalie). - « Comment peut-on être auvergnat ? : rencontre avec Pierre Fernandès (Compagnie des Champs) et Guy Jutard (Compagnie Archimage) » in Cassandra. - n°12, février 1997. - p.8
- BENTOLILA (Nathalie). - « Maman sera toujours là : entretien avec Mariecke de Bussac » in Cassandra. - n°12, février 1997. - p.8
- BENTOLILA (Nathalie). - « Saint-Etienne - La "Comédie", son patron, ses partenaires... : Parle-moi que je m'entende... » in Cassandra. - n°16, juin 1997. - p.6
- BENTOLILA (Nathalie). - « Insulaires insurgés » in Cassandra. - n°18, septembre-octobre 1997. - p.12-13
- BERNHARDT (Claude). - « Le Grand écart » in Cassandra. - n°16, juin 1997. - p.4
- « Bilan de l'opération, "Prenez une place, venez à deux" » in Acteurs. - n°83, octobre 1990. - p.74
- BILLOT (Liliane). - « Le Théâtre du Peuple de Bussang fête son centenaire » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°2, 1995. - p.137 à 146
- BOIRON (Chantal). - « Félix Ascot nouveau directeur du Théâtre Hébertot : aimer le théâtre et le public, entretien » in Acteurs. - n°61-62-63, troisième trimestre 1988. - p.105 à 110
- BOIRON (Chantal). - « Les Molières : entretien avec Georges Cravenne » in Acteurs. - n°72, octobre 1989. - p.69-70
- BOIRON (Chantal). - « Théâtre de Gennevilliers, « Vois s'il n'y a pas un classique que tu aimerais monter et derrière lequel je puisse me protéger ? : entretien avec Bernard Sobel » in Acteurs. - n°75-76, janvier-février 1990. - p.89-90
- BOIRON (Chantal). - « Théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis, « La réalité catastrophique des financements publics... » : entretien avec Jean-Claude Fail » in Acteurs. - n°75-76, janvier-février 1990. - p.91 à 93
- BOIRON (Chantal). - « Georges Herbert et Georges Wilson à l'Œuvre : entretien » in Acteurs. - n°86-87, janvier-février 1991. - p.110-11
- BOIRON (Chantal). - « Georges Lavaudant : "la gourmandise de la différence" » in Ubu Scènes d'Europe. - n°3, juillet 1996. - p.40 à 44
- BOIRON (Chantal). - « Gros plan : de la page au plateau » in Ubu Scènes d'Europe. - n°7, juillet 1997. - p.8 à 16
- BOISLEVE (Jacques). - « Persistance et même renaissance du théâtre rural en Anjou et dans les Mauges de 1950 à nos jours » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°1, 1992. - p.69 à 83
- BOSELLI (Anne-Laure). - « Le Projet culturel et artistique des scènes nationales » in Du théâtre (la revue) : les scènes nationales, portrait et enjeux d'un réseau. - hors série n°2, février 1995. - p.18 à 22
- BOST (Bernadette), LERRANT (Jean-Jacques), MOULINIER (Pierre). - « Dossier Lyon Rhône-Alpes » in Acteurs. - n°77-78, mars-avril 1990. - p.73 à 78
- BU (Peter). - « Bonjour Monsieur Kafka » in Cassandra. - n°5, juin 1996. - p.12
- BUGAT (Stéphane). - « Bernard Faivre d'Arcier : "Je dirige un gros paquebot" » in Le Journal du théâtre. - n°10-11, juin-juillet-août 1997. - p.16-17
- BUGAT (Stéphane). - « Francophonies de Limoges , Robert Abirached : "la francophonie sans arrogance" » in Le Journal du théâtre. - n°12, 22 septembre 1997. - p.19
- BUGAT (Stéphane). - « Didier Bezace : "entre recherche et répertoire" » in Le Journal du théâtre. - n°14/15, 27 octobre 1997. - p.8
- BUGAT (Stéphane). - « Myriam de Colombi, du côté de Montparnasse : une directrice de théâtre » in Le Journal du théâtre. - n°14/15, 27 octobre 1997. - p.16
- Cahiers du renard : « Spectacle : petits malentendus et grandes espérances de l'international » ; dossier coordonné par Blandine Masson avec les contributions de Edouard Delgado, Els Baten, Roberto Bacci, Marianne Van Kerkhoven, Hervé Royer, Matthias Langhoff, Paul Sheerhart, Jacques Nichet, Daniel Benoin, Vincent Colin, Jean-Marie Horde, Jacques Lassalle, Michel Castel, Jean Blaise, Patrick Clercoles, Paul-René Martin. - n°2, décembre 1989. - 110 p.
- Cahiers Théâtre Louvain : « Jean Vilar : du tableau de service au théâtre » ; notes de service de Jean Vilar rassemblées par Melly Puaux. - n°53, 1985. - 131 p.
- CAMPANA (François). - « Entrepreneur de spectacles, des professions et des règles obsolètes » in Cassandra. - n°2, mars 1996. - p.8-9
- CAMPANA (François). - « Sous le feu des chasseurs : entretien avec Jean-Claude Penchenat » in Cassandra. - n°3, avril 1996. - p.9
- CAMPANA (François). - « Paris et ses théâtres » in Cassandra. - n°4, mai 1996. - p.4-5
- CAMPANA (François). - « L'Exception et la règle » in Cassandra. - n°5, juin 1996. - p.4
- CAMPANA (François). - « L'Heure du rendez-vous » in Cassandra. - n°6, juillet-août 1996. - p.4
- CAMPANA (François). - « Sensualité, légèreté et artisanat théâtral au Printemps : entretien avec Daniel Bedos » in Cassandra. - n°6, juillet-août 1996. - p.4-5
- CAMPANA (François). - « Retour d'un enfant du pays : entretien avec Eric Vigner » in Cassandra. - n°7, septembre 1996. - p.4-5
- CAMPANA (François). - « Les Comptes après la fête : le Off d'Avignon » in Cassandra. - n°9, novembre 1996. - p.5
- CAMPANA (François). - « Trop plein » in Cassandra. - n°9, novembre 1996. - p.13

- CAMPANA (François). - « Emmanuel, de-ci, de-là ! : entretien avec Emmanuel de Véricourt » (1) in Cassandra. - n°11, janvier 1997. - p.11
- CAMPANA (François). - « Emmanuel, de-ci, de-là ! : entretien avec Emmanuel de Véricourt » (2) in Cassandra. - n°12, février 1997. - p.4
- CAMPANA (François). - « ASSEDIC, vieilles dentelles, etc. » in Cassandra. - n°12, février 1997. - p.3
- CAMPANA (François). - « Œil Ecoute » in Cassandra. - n°12, février 1997. - p.7
- CAMPANA (François). - « Emmanuel, de-ci, de-là ! : entretien avec Emmanuel de Véricourt » (3) in Cassandra. - n°14, avril 1997. - p.6
- CAMPANA (François). - « De l'imitation comme apprentissage : entretien avec Grégoire Ingold » in Cassandra. - n°16, juin 1997. - p.3-4
- CAMPANA (François). - « Emmanuel, de-ci, de-là ! : entretien avec Emmanuel de Véricourt » (4) in Cassandra. - n°16, juin 1997. - p.5
- CAROT (Denis). - « Errance et itinérance » in Du théâtre (la revue) : les scènes nationales, portrait et enjeux d'un réseau. - hors série n°2, février 1995. - p.98 à 102
- CHARON (Monique). - « A bâtons rompus avec Jean-Luc Moreau : *le secteur public ne mène pas à bien sa mission* » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°3, septembre 1995. - p.21 à 25
- CHARPENTREAU (Juliette). - « Tableau public du théâtre privé » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°4, octobre 1995. - p.107 à 122
- CHOLLET (Jean). - « Le Théâtre de l'Echangeur » in Du théâtre (la revue). - n°15, hiver 1997. - p.28 à 30
- CHOLLET (Jean). - « Comédie de Caen, une saison qui ne mâche pas ses mots : entretien avec Eric Lacascade » in Le Journal du théâtre. - n°14/15, 27 octobre 1997. - p.20
- CLAUDE (Olivier). - « Rue et festivals : entretien avec Daniel Andrieu, Festival Viva Cité » in Cassandra. - n°6, juillet-août 1996. - p.12
- CLAUDE (Olivier). - « A l'ombre du In : entretien avec Alain Léonard » in Cassandra. - n°6, juillet-août 1996. - p.15
- CLAUDE (Olivier). - « Un Dialogue civique : Michel Rostain, directeur de la scène nationale de Quimper » in Cassandra. - n°7, septembre 1996. - p.11
- CLAUDE (Olivier). - « Dans la nef des fous : entretien avec Olivier Couder » in Cassandra. - n°8, octobre 1996. - p.7
- CLAUDE (Olivier). - « Vincent Colin, l'aventurier bricoleur » in Cassandra. - n°9, novembre 1996. - p.9
- CLAUDE (Olivier). - « Mustapha Aouar à Vitry : une goutte d'eau dans les rouages » in Cassandra. - n°10, décembre 1996. - p.10
- CLAUDE (Olivier), COUTURIER (Jean). - « Hérisson : Le Footsbarn a chevauché le tigre... » in Cassandra. - n°11, janvier 1997. - p.9
- CLAUDE (Olivier). - « Lieux dits pour la vie » in Cassandra. - n°13, mars 1997. - p.7
- CLAUDE (Olivier). - « Nanterre - un théâtre pour non-spectateurs : entretien avec Monique Mellinette et Frédéric Fisbach » in Cassandra. - n°15, mai 1997. - p.14
- CLAUDE (Olivier). - « Le Miel et les abeilles : entretien avec Jacques Livchine » in Cassandra. - n°16, juin 1997. - p.13
- CLAUDE (Olivier). - « Le Théâtre, espace de la mémoire au présent : entretien avec Hervé Lefardoux » in Cassandra. - n°18, septembre-octobre 1997. - p.3
- CLEMENT (Catherine). - La Pègre, la peste et les dieux : chronique du Festival d'Avignon. - Paris : Editions théâtrales, 1991. - 93 p.
- COLLET (Nicole), DENES (Max). - « Le Pouvoir aux créateurs (entretien avec Claude-Olivier Stern) : l'apprentissage de la démocratie » in Théâtre/Public. - n°15, mars 1977. - p.4 à 6
- COLLET (Nicole), DENES (Max). - « Le Pouvoir aux créateurs (entretien avec Roger Planchon) : la terre à ceux qui la cultivent » in Théâtre/Public. - n°15, mars 1977. - p.7 à 10
- « La Comédie-Française : dossier réalisé par Pierre Laille avec les contributions de Jacques Toja, Marion Thiébaud, Gérard Mannoni, Armelle Hélinot, Jean-Luc Boutté, Geneviève Casile, Françoise Seigner, Jacques Baillon, Denise Gence, Bruno Villien, François Chaumette, Emmanuel Decaux, Roselyne Laplace et Noëlle Guibert » in Acteurs. - n°6, juin 1982. - p.25 à 64
- « Les Compagnies dramatiques : dossier réalisé par Pierre Laille avec les contributions de Jean-Michel Audoin, André Gintzburger, Pascale de Boysson, Anne Barbey, Roger Blin et Catherine de Seynes » in Acteurs. - n°3, mars 1982. - p.45 à 54
- CORCOS (Pierre). - « Fabriques de théâtre » in Cassandra. - n°5, juin 1996. - p.15
- CORDIER (Jean-Pierre). - « Portrait et enjeux d'un réseau » in Du théâtre (la revue) : les scènes nationales, portrait et enjeux d'un réseau. - hors série n°2, février 1995. - p.1 à 4
- COSTAZ (Gilles). - « Le Théâtre de l'Est Parisien, une nouvelle échelle : entretien avec Guy Rétoré » in Acteurs. - n°75-76, janvier-février 1990. - p.87-88
- COSTAZ (Gilles). - « Où répéter ? Où jouer ? : les compagnies théâtrales en Ile-de-France » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.41 à 46

- COSTAZ (Gilles). - « Théâtre Paris-Villetta, « Faire systématiquement de la création » : entretien avec Patrick Gufflet » in Acteurs. - n°75-76, janvier-février 1990. - p.93-94
- COSTAZ (Gilles). - « Quoi de neuf depuis 1947 ? » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°5, décembre 1996. - p.61 à 69
- COSTAZ (Gilles). - « Luis Pasqual : apprendre les habitudes des autres » in Ubu Scènes d'Europe. - n°3, juillet 1996. - p.38 à 40 et 43
- COSTAZ (Gilles). - « Roger Planchon : "Place aux jeunes !" » in Le Journal du théâtre. - n°2, octobre 1996. - p.6-7
- COSTAZ (Gilles). - « Jorge Lavelli : Adieu colline ! » in Le Journal du théâtre. - n°3, novembre 1996. - p.6-7
- COSTAZ (Gilles). - « Robert Hossein : J'aime Chéreau et Mesguich » in Le Journal du théâtre. - n°5, janvier 1997. - p.4-5
- COSTAZ (Gilles). - « Accusé Savary, levez-vous ! : entretien avec Jérôme Savary » in Le Journal du théâtre. - n°14/15, 27 octobre 1997. - p.6-7
- COUDERC (Denis). - « Etc'Art en résistance : Clermont-Ferrand » in Cassandre. - n°11, janvier 1997. - p.10
- COUTURIER (Jean). - « Le Clown, l'enfant et la guerre » in Cassandre. - n°8, octobre 1996. - p.5
- CRASMENIL (Joël). - « Rue et festival : entretien avec Barthélémy Bompard, Compagnie Kumulus » in Cassandre. - n°6, juillet-août 1996. - p.10-11
- CRASMENIL (Joël). - « Rue et festivals : entretien avec Jean-Luc Baillet, directeur de l'association Hors Les Murs » in Cassandre. - n°6, juillet-août 1996. - p.11
- CRASMENIL (Joël). - « L'Amour de l'art : ADEC, Maison du Théâtre » in Cassandre. - n°7, septembre 1996. - p.6
- CRASMENIL (Joël). - « Les Compagnons du Carré : Le Carré magique à Lannion, entretien avec Roger Leroux » in Cassandre. - n°7, septembre 1996. - p.10
- CRASMENIL (Joël). - « Rennes, traverses et carrefours : Lumières dans la nuit, Le Théâtre des Lucioles » in Cassandre. - n°7, septembre 1996. - p.11
- CRAMESNIL (Joël). - « Saint-Brieuc, friches et fabriques : une Passerelle entre création et diffusion » in Cassandre. - n°7, septembre 1996. - p.13
- CRASMENIL (Joël). - « Les « Pèlerins » de Saint-Jacques : L'Air Libre » in Cassandre. - n°7, septembre 1996. - p.13
- CRASMENIL (Joël). - « Sida et paroles » in Cassandre. - n°8, octobre 1996. - p.5
- CRASMENIL (Joël). - « Les Lucioles au centre pénitentiaire des femmes de Rennes » in Cassandre. - n°8, octobre 1996. - p.5
- CRAMESNIL (Joël). - « Théâtre d'intervention en hypermarché » in Cassandre. - n°9, novembre 1996. - p.6
- CRASMENIL (Joël). - « Odéon sur Chiapas : récit et entretien avec Georges Lavaudant » in Cassandre. - n°10, décembre 1996. - p.8-9
- CRASMENIL (Joël). - « On a marché sur Auverlune : Rand'Aubade 96 » in Cassandre. - n°11, janvier 1997. - p.6-7
- « La Création dramatique en Ile-de-France : dossier coordonné par Mireille Davidovici » in Théâtre/Public. - n°110, mars-avril 1993. - 82 p.
- DAPPORTO (Elena), SEGHEZZI (Christina), FREYDEFONT (Marcel), CRESPIN (Michel), GABER (Floriane), MANET (Eduardo), CHOLLET (Jean), BAILLET (Jean-Luc). - « Les Arts de la rue : dossier » sous la direction d'Elena Dapporto et Christina Seghezzi in Du théâtre (la revue). - n°14, automne 1996. - p.65 à 88
- DAVIDOVICI (Mireille). - « Boissy : la résidence comme prémices d'une implantation » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.56-57
- DAVIDOVICI (Mireille). - « Action culturelle et création : une nouvelle donne : entretien avec Madeleine Laik et Catherine Boskowitz » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.86 à 89
- DAVIS (Yvon), SOBEL (Bernard). - « Théâtre Ouvert : entretien avec Lucien Attoun » in Théâtre/Public. - n°16/17, juin 1977. - p.61 à 63
- DAVIS (Yvon). - « "Nous sommes tous des radoteurs" : entretien avec Gildas Bourdet et Alain Milianti » in Théâtre/Public. - n°25, décembre 1978. - p.33 à 38
- DAVIS (Yvon). - « En danger de plaisir et de curiosité : entretien avec Jean-Louis Hourdin » in Théâtre/Public. - n°42, novembre-décembre 1981. - p.75 à 78
- DAVIS (Yvon). - « Entretiens au TNS, décembre 1983 : Un espace d'interrogation et de convivialité : entretien avec Jacques Lassalle » in Théâtre/Public. - n°56, mars-avril 1984. - p.37 à 43
- DECROISSETTE (François), GANGNEHE (Georges), GASC (Yves), GUIBERT (Noëlle), LENGLET (Alain), MIQUEL (Jean-Pierre), RIVIERE (Jean-Loup), SINDING (Terje). - « La Troupe, nostalgies, utopies, pratiques » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°10, hiver 1993-1994. - p.47 à 95
- DELFOUR (Jean-Jacques). - « Le Temps des Emergences » in Cassandre. - n°8, octobre 1996. - p.14
- DELFOUR (Jean-Jacques). - « Toulouse - un amer Pavé dans la mare : entretien avec Paul Berger » in Cassandre. - n°15, mai 1997. - p.14-15
- DEMBAT (Pierre). - « Révolution ? Avec qui, pour qui, contre qui ? » in Cassandre. - n°2, mars 1996. - p.13
- DENAILLES (Corinne). - « Quelle est la bonne heure ? » in Le Journal du théâtre. - n°2, octobre 1996. - p.22

- DENES (Max). - « Avignon 75 : entretien avec Paul Piaux » in Théâtre/Public. - n°5, juin-juillet-août 1975. - p.28
- DJIAN (Jean-Michel). - Les Métiers du spectacle. - Paris : Le Monde Éditions & Marabout, 1995. - 125 p. - (Guides Le Monde de l'éducation ; 8633)
- DOLMIEU (Dominique). - « Lettre ouverte aux directeurs de théâtre en France » in Cassandra. - n°8, octobre 1996. - p.12
- DOLMIEU (Dominique). - « Lettre ouverte à Monsieur le Directeur du Théâtre et des Spectacles, ministère de la Culture » in Cassandra. - n°13, mars 1997. - p.13
- « Dossier Jean Vilar : dossier avec les contributions de Claude Roy, Paul Piaux, Jean-Pierre Léonardini, Pierre Laville, Georges Lavaudant, Marcel Maréchal, Jean-Pierre Faye et Pierre-Aimé Touchard » in Acteurs. - n°1, janvier 1982. - p.36 à 53
- DREYSSAYRE (Philippe), GARBOWNIK (Nathalie). - La Communication des théâtres. - Paris : Ministère de la Culture - Direction de l'Administration Générale - Département des Études et de la Prospective, décembre 1990. - 148 p.
- « Entreprises, aujourd'hui I : L'Aquarium, Jean-Claude Fall et Daniel Mesguich ; dossier coordonné par Pierre Laville avec les contributions de Dominique Nares, Anne-Marie Lugan-Dardigna, Heinz Schwarzinger, Armelle Héliot, Didier Bezace, Jean-Louis Benoît, Jacques Nichet, Thierry Bosc, Karen Rencurel et Jean-Claude Fall » in Acteurs. - n°11, janvier 1983. - p.32 à 54
- « Entreprises, aujourd'hui II : Le Campagnol, Mogador, Nanterre, Espace 44 ; dossier coordonné par Pierre Laville avec les contributions d'Armelle Héliot, André Gintzburger, Bruno Villien, Fernand Lumbroso, Robert Hossein, Patrice Chéreau, Pierre Romans et Bernard-Marie Koltès » in Acteurs. - n°12, avril 1983. - p.39 à 55
- ERTEL (Evelyne). - « Théâtre Ouvert, mars 84 : mises en espace » in Théâtre/Public. - n°58-59, juillet-octobre 1984. - p.98 à 102
- ERTEL (Evelyne). - « La Passion d'un théâtre artisanal : entretien avec Evelyne Loew et Jean-Claude Penchenat » in Théâtre/Public. - n°61, janvier-février 1985. - p.14 à 21
- ERTEL (Evelyne). - « Un Lieu pour la découverte et pour le plaisir : Le Théâtre National de la Colline : entretien avec Jorge Lavelli » in Théâtre/Public. - n°79, janvier-février 1988. - p.73 à 76
- ERTEL (Evelyne). - « La Piscine : Théâtre du Campagnol » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.51 à 55
- ERTEL (Evelyne). - « Les Acteurs Producteurs Associés : vers une nouvelle utopie ? : entretien avec Michèle Foucher, Evelyne Didi, Charles Berling et Pascaline Pointillard » in Théâtre/Public. - n°97, janvier-février 1991. - p.28 à 32
- « La Fabrique du théâtre aujourd'hui : débat dirigé par Lucien Attoun le 24 octobre 1987 avec Michel Corvin, Raymonde Temkine, Serge Ganzl, Jean-Pierre Miquel, André Gunthert, Jean-Claude Brisville, Denise Chalem, Daniel Benoin, Jean-Michel Guy, Michel Corvin, Emile Copfermann, Patrick Guinand, Jacques Blanc, France Darry, Michel Bataillon, Corinne Meinier, Franco Gervasio, Maurice Fleuret, François Marié, René Gonzalès, Lucien Marest et Jacky Rocher » in Théâtre/Public. - n°80, mars-avril 1988. - p.57 à 79
- FAIVRE D'ARCIER (Bernard), BOURBONNAUD (Christiane). - « Centre national du théâtre : de nouvelles missions » in Le Monde. - 30 juillet 1992. - p.12
- FAJNZYLBERG (Marie-Claude), SANDOZ (Gilles). - « Jeune Théâtre Professionnel : entretien avec Any Diguët, Gérard Gaillaguet et Claude-Bernard Perot » in Théâtre/Public. - n°51, mai-juin 1983. - p.65 à 67
- FAVRE (Jean). - « Il faut créer un label de petites structures de production et de diffusion : entretien avec Tristan Ribaltchenko, Jean-Marc Casalta et Henri Didonna » in La Scène. - n°6, septembre 1997. - p.88 à 90
- « Le Festival d'automne : dossier coordonné par Pierre Laville avec les contributions de Fabienne Pascaud, Jean-Pierre Léonardini, Fabien Gastellier, Klaus Michael Grüber, Gilles Aillaud, Guy Dumur et Dominique Darzacq » in Acteurs. - n°9, novembre 1982. - p.46 à 62
- « Festival d'automne II : dossier coordonné par Pierre Laville avec les contributions de Bob Wilson, Gérard Mannoni, Armelle Héliot, Raymonde Temkine et Tadeusz Kantor » in Acteurs. - n°10, décembre 1982. - p.46 à 55
- FISCOQ (Amerpool). - « Les Restes du cœur » in Cassandra. - n°11, janvier 1997. - p.17
- FOISSY (Guy). - « Heureux en Avignoff » in La Revue de la SACD. - n°2, 2^e trimestre 1992. - p.41
- FOURREAU (Eric). - « Aurillac prend de la bouteille : Festival Eclat » in La Scène. - n°1, mai 1996. - p.16
- FOURREAU (Eric), RONDIN (Paul). - « "C'est la dernière fois qu'on voit un festival aussi copieux" : entretien avec Bernard Faivre d'Arcier » in La Scène. - n°1, mai 1996. - p.112 à 114
- FOURREAU (Eric), MARC (Nicolas). - « Comment tourner ? » in La Scène. - n°3, décembre 1996. - p.7 à 17
- FOURREAU (Eric). - « Les Lieux de fabrication pour les arts de la rue : l'émergence d'un outil indispensable » in La Scène. - n°3, décembre 1996. - p.84 à 87
- FOURREAU (Eric). - « Intermittents du spectacle : touche pas à mon statut ! » in La Scène. - n°4, mars 1997. - p.36 à 39
- FOURREAU (Eric). - « Les Régions s'interpellent : Bretagne en Aquitaine » in La Scène. - n°4, mars 1997. - p.55
- FOURREAU (Eric), RONDIN (Paul). - « "Le Théâtre, c'est de la contrebande" : entretien avec Didier Fusillier » in La Scène. - n°4, mars 1997. - p.110 à 113
- FOURREAU (Eric), RONDIN (Paul). - « "L'Etat doit vraiment être le moteur de la politique culturelle" : entretien avec Marie-Thérèse François Poncet, maire-adjointe à la culture de la ville d'Agen » in La Scène. - n°5, juin 1997. - p.126 à 128
- FRIEDEL (Christine). - « Fluctuat nec mergitur » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.8 à 10

- FRIEDEL (Christine). - « Le Directeur de théâtre : entretien avec Jean-Marie Hordé, Théâtre de la Bastille » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.46-47
- FRIEDEL (Christine). - « Résidence/Implantation » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.55-56
- FRIEDEL (Christine), GRESH (Sylviane), TEMKINE (Raymonde), KLAUSNER (Emmanuelle), OUIROT (Odile), MEREUZE (Didier). - « Pratiques : la scène » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.65 à 86
dossier d'articles et d'entretiens réalisés avec : Claude Régy, Daniel Mesgüch, Stuart Seide, Hans Peter Cloos, Gilberte Tsaf, Lucien Attoun
- FRILLOUX (Pierre). - « A quel sein se vouer ? : le décroissement des arts » in Théâtre/Public. - n°31, janvier-février 1980. - p.16 à 18
- FUMET (Joseph). - « Du festival d'Angers au festival d'Anjou » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°1, 1992. - p.16 à 28
- GAILLARD (Serge). - « Les Réseaux informels » in Ubu Scènes d'Europe. - n°1, 1er trimestre 1996. - p.55 à 60
- GALLIARD-RISLER (Francine). - « André Clavé, début d'un parcours théâtral : la Roulotte » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°2, 1995. - p.155 à 181
- GARRAN (Gabriel). - « 10 ans après... » in Théâtre/Public. - n°2, novembre-décembre 1974. - p.18-19
- GAUDY (René). - « Théâtre de l'en-dehors, où es-tu ? » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.57 à 63
- GAUDY (René). - « "La Belle aventure" : entretien avec Sonia Debœuvais » in Cassandre. - n°6, juillet-août 1996. - p.1-2
- GAUDY (René). - « A Sarcelles, l'effraction : Armand Gatti » in Cassandre. - n°8, octobre 1996. - p.8
- GIES (Michel). - « Le Théâtre de Poche : entretien avec Renée Delmas » in Acteurs. - n°2, février 1982. - p.39 à 44
- GIRAULT (Alain), BONIS (Bernadette). - « Un "Festival des arts et de la pensée" : entretien avec Bernard Faivre-d'Arcier » in Théâtre/Public. - n°56, mars-avril 1984. - p.94 à 97
- GIRAULT (Alain). - « "De l'essai à la création" : entretien avec Lucien et Micheline Attoun » in Théâtre/Public. - n°64-65, juillet-octobre 1985. - p.7 à 10
- GIRAULT (Alain). - « Résistance et prospective : entretien avec Jacques Lassalle » in Théâtre/Public. - n°88-89, juillet-octobre 1989. - p.8 à 15
- GIRONES (Claudine). - « Je suis fâchée... » in Théâtre/Public. - n°74, mars-avril 1987. - p.25
- GODARD (Colette). - « Jacques Lassalle, le chemin de solitude : entretien » in Le Monde. - 19 mars 1992. - p.34
- GOMEL (Sonia). - « Le Théâtre Essaïon : entretien avec José Valverde » in Acteurs. - n°90-91, mai-juin 1991. - p.84 à 86
- GRESH (Sylviane). - « La Cartoucherie, état des lieux » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.47 à 51
- GRESH (Sylviane). - « Théâtre en milieu carcéral » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.89-90
- Le Guide des théâtres privés de Paris. - Paris : Syndicat des Directeurs de Théâtres Privés et Association pour le Soutien du Théâtre Privé, 1992. - 132 p.
- HAJJOU (Myriem). - « Studio théâtre de Stains : une étoile dans le terrain vague » in Cassandre. - n°2, mars 1996. - p.4-5
- HAJJOU (Myriem). - « Le Renard et les corbeaux » in Cassandre. - n°3, avril 1996. - p.12
- HAN (Jean-Pierre). - « Niels Arestrup à la Renaissance : un théâtre ouvert sur l'avenir » in Acteurs. - n°77-78, mars-avril 1990. - p.81-82
- HAUSER (Bernard). - « Laurent Terzieff au Théâtre La Bruyère : entretien » in Acteurs. - n°58-59-60, deuxième trimestre 1988. - p.41 à 49
- HAUSER (Bernard). - « Stephan Meldegg, directeur de théâtre : entretien » in Acteurs. - n°58-59-60, deuxième trimestre 1988. - p.50 à 52
- HELIOT (Armelle). - « La Dynamique privée » in Le Quotidien de Paris. - 24 septembre 1992. - p.21
- HULLOT (Jérôme). - « Le Théâtre privé : un service public ? » in Action théâtre. - n°1, janvier-mars 1996. - p.5
- IVERNEL (Philippe). - « Le Théâtre d'intervention depuis 1968 » in Théâtre/Public. - n°61, janvier-février 1985. - p.23 à 25
- IVERNEL (Philippe), REVAULT D'ALLONNES (Olivier). - « Théâtre à bretelles » in Théâtre/Public. - n°97, janvier-février 1991. - p.13 à 18
- JAPPELLE (Hubert). - « Modernité et aliénation » in Cassandre. - n°4, mai 1996. - p.13
- « Jeune Théâtre Professionnel » in Théâtre/Public. - n°45, mai-juin 1982. - p.65 à 67
- KAHN (Frédéric). - « Le Théâtre des "autres" : Les Bernardines à Marseille » in La Scène. - n°3, décembre 1996. - p.40
- KARSENTY (Marcel). - Les Promeneurs de rêve : cinquante ans de tournées théâtrales à travers le monde avec les galas Karsenty. - Paris : Ramsay, 1985. - 375 p.
illustré
- KEHAYAN (Jean). - « Un Théâtre dans la cité : une mission nationale à Marseille » in Acteurs. - n°48, mai 1987. - p.2 à 7
ce numéro de la nouvelle formule d'Acteurs est mentionné n°2, mais, en tenant compte du fait que dès le n°49-50, Acteurs a repris sa numérotation originelle, cette livraison aurait dû porter le n°48.
- KUTTNER (Hélène). - « Nadine Varoutsikos à Epinay-sur-Seine » in Cassandre. - n°1, février 1996. - p.11-12
- KUTTNER (Hélène). - « L'Artistique et l'administratif, marche nuptiale ou tango vertigineux... : entretien avec Jack Salom et Jérôme Descamp » in Cassandre. - n°2, mars 1996. - p.10-11

- KUTTNER (Hélène). - « Le Théâtre de l'Echangeur à Bagnolet : entretien avec Régis Hebotte » in Cassandra. - n°4, mai 1996. - p.10
- KUTTNER (Hélène). - « S'unir pour mieux agir, le groupe des 20 : entretien avec José-Manuel Gonçalves et Gérard Astor » in Cassandra. - n°5, juin 1996. - p.8
- KUTTNER (Hélène). - « De la cour à la rue, Molière à Versailles (le retour) : entretien avec François de Mazières » in Cassandra. - n°5, juin 1996. - p.12
- KUTTNER (Hélène). - « L'Heure du bilan : entretien avec Bernard Faivre d'Arcier » in Cassandra. - n°6, juillet-août 1996. - p.14-15
- KUTTNER (Hélène). - « Rennes, traverses et carrefours : TNB, le « grand écart », entretien avec François Le Pillouër » in Cassandra. - n°7, septembre 1996. - p.12
- KUTTNER (Hélène). - « Le Chemin de l'Arpenteur : entretien avec Hervé Lelardoux » in Cassandra. - n°7, septembre 1996. - p.12
- KUTTNER (Hélène). - « Les Folle(s) Pensée(s) de Roland Fichet » in Cassandra. - n°7, septembre 1996. - p.13
- KUTTNER (Hélène). - « Art comme agir : Claude Acquart dans le Bain à Montbéliard » in Cassandra. - n°8, octobre 1996. - p.9
- KUTTNER (Hélène). - « Comment diriger un lieu théâtral sans perdre son âme ? : Stéphanie Chévèra et François Tardy » in Cassandra. - n°9, novembre 1996. - p.8-9
- KUTTNER (Hélène). - « Interlude à Saint-Omer » in Cassandra. - n°10, décembre 1996. - p.5
- KUTTNER (Hélène). - « Artisans de la liberté : entretien avec Alain Ollivier et Mustapha Aouar » in Cassandra. - n°18, septembre-octobre 1997. - p.8
- LANGHOFF (Matthias). - Le Rapport Langhoff : projet pour le Théâtre de la Comédie de Genève ; traduit de l'allemand par Monica Budde. - Genève : Éditions Zoé, 1987. - 155 p.
- LASSALLE (Jacques). - « Ailleurs, autrement : le Vieux-Colombier » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°7, printemps 1993. - p.7 à 11
- LAVILLE (Pierre). - « Jacob Productions, la passion de Jacqueline Cormier : entretien » in Acteurs. - n°55-56-57, mars 1988. - p.100 à 113
- LAVILLE (Pierre), BELLOC (Eric). - « La Vitalité des théâtres privés : entretien avec Jérôme Hulot » in Acteurs. - n°64-65-66, quatrième trimestre 1988. - p.101 à 104
- LAVILLE (Pierre), BELLOC (Eric). - « Théâtre Antoine, plaider pour la création et le plaisir du texte : entretien avec Pierre Franck » in Acteurs. - n°67, mars 1989. - p.65 à 74
- LAVILLE (Pierre), BELLOC (Eric). - « La Comédie de Paris : entretien avec Gérard Maro » in Acteurs. - n°69, mai 1989. - p.60 à 62
- LAVILLE (Pierre), BELLOC (Eric). - « Enquête sur le privé : au Théâtre des Mathurins, les aventures de Gérard Caillaud, entretien » in Acteurs. - n°73-74, novembre-décembre 1989. - p.65 à 68
- LAVILLE (Pierre), BELLOC (Eric). - « Enquête sur le privé : les Tournées Charles Baret » in Acteurs. - n°79-80, mai-juin 1990. - p.88 à 96
- LAVILLE (Pierre). - « L'Institution festivalière : innocence et impunité » in Acteurs. - n°81-82, juillet-août 1990. - p.2-3
- LAVILLE (Pierre), BELLOC (Eric). - « Enquête sur le privé : Le Théâtre des Nouveautés, une famille de théâtre, entretien avec Maurice et Denis Moreau-Chantegris » in Acteurs. - n°84-85, novembre-décembre 1990. - p.72-73
- LAVILLE (Pierre), BELLOC (Eric). - « Enquête sur le privé : Francis Lemonnier, nouveau directeur du Théâtre du Palais-Royal et du Théâtre des Variétés, entretien » in Acteurs. - n°84-85, novembre-décembre 1990. - p.74 à 76
- LEBAUPE (Alain). - « L'Indemnisation des salariés intermittents contribue au déséquilibre du régime d'assurance-chômage : les artistes du spectacle dans la rue » in Le Monde. - 11 octobre 1991. - p.25
- LECUCCO (Evelyne). - « Perte de la parole, gain d'un public : entretien avec Denis Chabroulet » in Cassandra. - n°2, mars 1996. - p.1 et 14
- LECUCCO (Evelyne). - « L'Avionneur et le rat des champs. Attention impasse ! : vingtième et dernière année du Campagnol ? » in Cassandra. - n°3, avril 1996. - p.1 et 8
- LEIBOWITZ (Nicole). - « Le Caprice de Jean-Pierre Vincent : Musset au Théâtre des Amandiers, entretien » in Le Nouvel Observateur. - 17 octobre 1991. - p.150
- LEONARDINI (Jean-Pierre). - « Valeur de symptôme : cahin et caha menés en bateau » in L'Humanité. - 2 mars 1992. - p.21
- LESCUYER (Delphine). - « Liberté chérie : rencontres avec de jeunes motteurs en scène » in Du théâtre (la revue). - n°1, juillet 1993. - p.40 à 46
- « Une Lettre des comédiens de Parcours sensible 1905-1975 et réponse de la Fabrique de théâtre » in Théâtre/Public. - n°13, novembre 1976. - p.59
- LHÔTE (Jean-Marie). - « De la création des établissements à la notion de réseau » in Du théâtre (la revue) : les scènes nationales, portrait et enjeux d'un réseau. - hors série n°2, février 1995. - p.14 à 17

- LIVCHINE (Jacques). - « Si j'étais ministre de la culture : mon plan pour le théâtre » in Cassandra. - n°1, février 1996. - p.13
- LIVCHINE (Jacques). - « Les 14 obstacles » in Cassandra. - n°4, mai 1996. - p.13
- LIVCHINE (Jacques). - « Où est-ce que les choses se passent ? » in Cassandra. - n°6, juillet-août 1996. - p.16
- MARC (Nicolas). - « Les Intermittents du spectacle : un avenir incertain » in La Scène. - n°1, mai 1996. - p. 7 à 11
- MARC (Nicolas). - « A quoi servent les syndicats du spectacles » in La Scène. - n°3, décembre 1996. - p.44 à 48
- MARO (Gérard). - « Itinéraire d'un directeur de théâtre privé » in Action théâtre. - n°2, avril-juin 1996. - p.9-10
- MASSE (Anne). - « Le Théâtre aux champs : Le Fenouillet à Saint-Gervais-sur-Roubion (Drôme) » in La Scène. - n°4, mars 1997. - p.52-53
- MASSON (Joël). - « Les Années d'apprentissage de Jo Tréhard : à Caen en marge de la décentralisation » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°1, 1995. - p.53 à 62
- MEREUZE (Didier). - « Le TNS de Jacques Lassalle : entretien » in Acteurs. - n°37, juin 1986. - p.7 à 9
- MEREUZE (Didier). - « Festival d'Automne à Paris » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.11-12
- MEREUZE (Didier). - « Les Grandes manœuvres du privé » in La Croix. - 5 octobre 1995. - p.19
- MERLE (Françoise). - « "Résidence" ? » in Théâtre/Public. - n°103, janvier-février 1992. - p.43 à 45
- MICHAËL (William). - « Jean Christian Grinevald, directeur du Théâtre de la Main d'or » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°1, mars 1995. - p.39 à 41
- MICHAËL (William). - « Nicole Gautier, directrice de la Cité internationale » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°5, décembre 1995. - p.81 à 87
- MIELCZAREK (Marina). - « Argenteuil, « du papier au gravier » : entretien avec Jean-Pierre Rata » in Cassandra. - n°5, juin 1996. - p.11
- MIELCZAREK (Marina). - « Création théâtrale à Radio France : RFI sacquée, France Culture, Inter, Bleue, sauvées des eaux » in Cassandra. - n°9, novembre 1996. - p.7
- MIELCZAREK (Marina). - « Aurillac en éclat : entretien avec Michel Crespin et Jean-Marie Songy » in Cassandra. - n°12, février 1997. - p.6
- MIELCZAREK (Marina). - « Monique Hervouët : un être en question » in Cassandra. - n°13, mars 1997. - p.13
- MIOUËL (Jean-Pierre). - « Théâtre à Paris : crise du public ? » in Acteurs. - n°55-56-57, mars 1988. - p.21-22
- Le Monde (supplément arts et spectacles) : Comédie-Française. - numéro spécial, mars 1991. - 8 p.
- Le Monde (supplément arts et spectacles) : saison 1991-1992 du Théâtre de l'Europe. - numéro spécial, octobre 1991. - 8 p.
- NERSON (Jacques). - « Passéisme ou nécrophage ? » in Acteurs. - n°69, mai 1989. - p.8
- PAQUET (Gérard). - Châteauvallon, le théâtre insoumis. - La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 1997. - 141 p. - (Société)
- PARIENTE (Thierry), BREIDI (Tatiana). - « Avignon : faut-il jouer dans le Off ? : réponses à l'enquête de Thécif » in Cassandra. - n°9, novembre 1996. - p.4
- « Polémique : l'avenir du Théâtre Renaud-Barrault » ; dossier coordonné par Pierre Laville avec les contributions de Claude Baignères, Armelle Héliot, Françoise de Panafieu, Colette Godard et Marcel Maréchal in Acteurs. - n°98-99, janvier-février 1992. - p.12 à 17
- PUIGRENIER (Michel). - « Georges Lavaudant : "Oui, je suis un baron !" » in Le Journal du théâtre. - n°14/15, 27 octobre 1997. - p.7
- PSALMON (David). - « Pratiques théâtrales en milieu carcéral : outil social ou révolutionnaire ? » in Cassandra. - n°12, février 1997. - p.11
- QUEYRANNE (Jean-Jack). - Les Maisons de la culture. - 1271 f. dactyl.
Thèse de doctorat d'Etat en science politique : Université Lyon II, UER des sciences juridiques : 1975
bibliographie
- RAPPOPORT (Edith). - « A travers le Hublot : entretien avec Véronique Wydock » in Cassandra. - n°5, juin 1996. - p.9
- RAFFI KHONSARI (Ali). - Les Théâtres hors théâtre en France de 1960 à 1973 : naissance, évolution, conditions d'exercice et d'existence des troupes théâtrales professionnelles travaillant hors des circuits officiels et commerciaux ; sous la direction de Bernard Dort. - 573 f. dactyl.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université Paris III-Sorbonne nouvelle : 1974
bibliographie
- « Le Récit de nos vies : Réseau européen des compagnies indépendantes de théâtre » in Cassandra. - n°16, juin 1997. - p.12
- RENAUDE (Noëlle). - « Un Tournant du théâtre » in Théâtre/Public. - n°86, mars-avril 1989. - p.88 à 93
- Revue d'esthétique : « Jeune théâtre ». - Paris : Jean-Michel Place, 1994. - 232 p. - (Revue d'esthétique ; 26)
- RIVIERE (Jean-Loup), DORT (Bernard), SARRAZAC (Jean-Pierre), PIEMME (Jean-Pierre), MANCEL (Yannic), REGNAULT (François), CHARTREUX (Bernard), BESNEHARD (Daniel). - « Le Paysage théâtral, descriptions » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°1, automne 1991. - p.47 à 88

- ROCHMANN (Caroline). - « Marc Camoletti : 15 000 représentations à Paris » in Acteurs. - n°64-65-66, quatrième trimestre 1988. - p.110 à 116
- ROCHMANN (Caroline). - « Enquête sur le privé : Théâtre Daunou, Comédie Caumartin, entretien avec Denise Petit-Didier » in Acteurs. - n°88-89, mars-avril 1991. - p.92 à 94
- ROMEAS (Nicolas). - « La Coupole de Sénart, observatoire de l'infiniment particulier : entretien avec Georges Buisson » in Cassandre. - n°3, avril 1996. - p.2-3
- ROMEAS (Nicolas). - « Petit grand théâtre : entretien avec Catherine Boskowitz » in Cassandre. - n°4, mai 1996. - p.1 et 14-15
- ROMEAS (Nicolas). - « Utopie et réalités du théâtre considéré comme service public : entretien avec Pascal Dry » in Cassandre. - n°4, mai 1996. - p.2-3
- ROMEAS (Nicolas). - « Grandeur et misères du théâtre en Ile-de-France : entretien avec René Gachet et Jean-Marie Lamblard » in Cassandre. - n°5, juin 1996. - p.2-3
- ROMEAS (Nicolas), CRASMENIL (Joël). - « Brest de haut en bas : la ville à l'heure du Quartz, entretien avec Jacques Blanc et Yves Leroy » in Cassandre. - n°7, septembre 1996. - p.8-9
- ROMEAS (Nicolas). - « Dans la chaleur du fournil : entretien avec Michèle Bosseur et Claude Moruzil » in Cassandre. - n°7, septembre 1996. - p.9
- ROMEAS (Nicolas), CLAUDE (Olivier). - « Le Mur et la fenêtre : entretien avec Gérard Lorcy » in Cassandre. - n°8, octobre 1996. - p.1 et 10-11
- ROMEAS (Nicolas). - « Les Fédérés au cœur du monde : combat esthétique, combat utile ? entretiens avec Jean-Paul Wenzel et Olivier Perrier » in Cassandre. - n°11, janvier 1997. - p.1 à 4
- ROMEAS (Nicolas). - « Pommerat au Cube » in Cassandre. - n°11, janvier 1997. - p.11
- ROMEAS (Nicolas). - « Un Ami de passage : entretien avec Philippe Delaigue » in Cassandre. - n°12, février 1997. - p.5
- ROMEAS (Nicolas). - « Sur la terre sacrée... : entretien avec Dominique Touzè, Wakan Théâtre » in Cassandre. - n°12, février 1997. - p.9
- ROMEAS (Nicolas). - « Voyageur de l'esprit : entretien avec Gabriel Garran » in Cassandre. - n°15, mai 1997. - p.1-2
- ROMEAS (Nicolas). - « Des Chemins de traverse : à la recherche de la proximité perdue » in Cassandre. - n°15, mai 1997. - p.4
- ROMEAS (Nicolas). - « Saint-Etienne - Sur le pont - Théâtre, apprentissage et combat : entretiens avec Paule Delporte et Prosper Diss » in Cassandre. - n°15, mai 1997. - p.14-15
- ROMEAS (Nicolas). - « Le Laboratoire central : entretien avec Alain Crombecque » in Cassandre. - n°16, juin 1997. - p.2
- ROMEAS (Nicolas). - « Saint-Etienne - La "Comédie", son patron, ses partenaires... : entretien avec Daniel Benoin » in Cassandre. - n°16, juin 1997. - p.6-7
- ROMEAS (Nicolas). - « Un Amer Pavé dans la mare : entretien avec Didier Carette » in Cassandre. - n°16, juin 1997. - p.7
- RONDIN (Paul). - « Une Mission régionale essentielle : le Carreau à Forbach » in La Scène. - n°3, décembre 1996. - p.41
- RONDIN (Paul). - « Un Théâtre bien dans sa banlieue : le Studio Théâtre de Stains (93) » in La Scène. - n°4, mars 1997. - p.54
- RONDIN (Paul). - « L'Antre de la création contemporaine : Le Théâtre Paris-Villette » in La Scène. - n°5, juin 1997. - p.63
- RONDIN (Paul). - « Les Enjeux d'une troupe permanente : l'exemple du CDN de Reims - La Comédie des comédiens » in La Scène. - n°5, juin 1997. - p.102-103
- RONDIN (Paul). - « "La Permanence revient à résister à la logique économique dominante" : entretien avec Georges Gagneré » in La Scène. - n°5, juin 1997. - p.104-105
- ROSENTHAL (Carole). - « Argenteuil : décollage d'un PCO » in Cassandre. - n°14, avril 1997. - p.9
- ROUYER (Philippe). - « Dossier Bordeaux-Aquitaine : troupes hors commission, la question des lieux, la création à Poitiers, le Sorano, la création en Aquitaine et entretien avec Jean-Louis Thamin » ; avec la collaboration de M.-H. Heinz-Puiffe in Acteurs. - n°75-76, janvier-février 1990. - p.107 à 118
- ROUYER (Philippe). - « Théâtre du Jour à Agen : Pierre Debauche en Agenais » in L'Année du Théâtre 1994-1995 ; sous la direction de Pierre Laville. - Paris : Sand, 1995. - p.248 à 252
- RÜCKH (Charles). - « Enquête sur le privé : Le Théâtre Marigny, entretien avec Jean-Jacques Bricaire et Christiane Porquerel » in Acteurs. - n°86-87, janvier-février 1991. - p.91 à 94
- RÜCKH (Charles). - « Enquête sur le privé : Théâtre de la Porte-Saint-Martin, entretien avec Hélène et Bernard Régner » in Acteurs. - n°88-89, mars-avril 1991. - p.89 à 92
- RÜCKH (Charles). - « Les Tréteaux de France, Trente ans d'itinéraire : entretien avec Jean Danet » in Acteurs. - n°90-91, mai-juin 1991. - p.74 à 78
- RÜCKH (Charles). - « Le CADO d'Orléans : Trois Molières sur le parcours, entretien avec Jean-Claude Houdinière et Loïc Volard » in Acteurs. - n°90-91, mai-juin 1991. - p.80-81
- RYNGAERT (Pierre). - « Associés à quoi ? » (1) in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°3, décembre 1994. - p.79 à 85

- RYNGAERT (Pierre). - « Associés à quoi ? » (2) in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°4, mars 1995. - p.70 à 76
- RYNGAERT (Pierre) ; FICHET (Roland). - « Associés à quoi ? : le Théâtre de Sartrouville, un cas exemplaire ? » (3) in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°5, juillet 1995. - p.78 à 87
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « La Maison de la Culture 93 de Bobigny : les paris de René Gonzales, entretien » in Acteurs. - n°71, juillet 1989. - p.70 à 76
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « Théâtre de l'Europe, arrivée de Lluis Pasqual : entretien » in Acteurs. - n°75-76, janvier-février 1990. - p.121-122
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « Un Nouveau Théâtre à Colmar : La Manufacture, l'Atelier du Rhin en ses murs » in Acteurs. - n°79-80, mai-juin 1990. - p.97 à 100
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « Théâtre National de la Colline 1988-1990 : trois saisons exemplaires » in Acteurs. - n°83, octobre 1990. - p.75 à 78
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « Dossier Festival d'Automne, hommage à son créateur Michel Guy : entretien avec Marie Colin » in Acteurs. - n°94-95, septembre-octobre 1991. - p.10 à 14
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « A propos d'EPOPEA : pour en finir avec les soupçons » in Cassandra. - n°12, février 1997. - p.11
- SALINO (Brigitte). - « La Comédie-Française se dote de statuts adaptés aux activités contemporaines : depuis sa fondation, la Maison de Molière vivait dans le flou juridique » in Le Monde. - 6 avril 1995
- SALOM (Jack). - « Quand ça commence à bien faire : La Gestion des Spectacles » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.37 à 39
- SANTINI (Pierre). - « Regards sur le théâtre marseillais » in Action théâtre. - n°2, avril-juin 1996. - p.5 à 7
- SCHMITT (Olivier). - « Avignon 95, entretien avec Bernard Faivre d'Arcier : "Il faut conserver en nous la mémoire du répertoire théâtral et chorégraphique" » in Le Monde. - 8 juillet 1995. - p.24
- SIBONY (Daniel). - « En faire une scène » in Du théâtre (la revue) : les scènes nationales, portrait et enjeux d'un réseau. - hors série n°2, février 1995. - p.94 à 97
- SINGER (Laurence). - « Théâtre : une famille divisée » in L'Événementiel. - juillet-août 1993, n°29. - p.26 à 33
- SCANT (Renata). - « Histoire de RECIT » in Cassandra. - n°4, mai 1996. - p.7
- Le Spectacle vivant ; étude réalisée par le Cabinet Ithaque, le Centre de sociologie des arts et le Cabinet Temsis à la demande du Ministère du travail et des affaires sociales, de la Délégation à la formation professionnelle, du Ministère de la Culture, de la Commission paritaire nationale emploi-formation du spectacle vivant et de l'Agence Nationale Pour l'Emploi. - Paris : La Documentation française, 1997. - 442 p. - (Prospective-formation-emploi)
- TAUPIER (Pierre-Marie). - « Une Exception en Ile-de-France : entretien avec Pierre-Marie Cuny » in Cassandra. - n°5, juin 1996. - p.10
- TEILLET (Philippe). - « La Décentralisation théâtrale en Anjou, histoire du Centre Dramatique National d'Angers » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°1, 1992. - p.29 à 37
- TEMKINE (Raymonde). - « Guy Rétoré quitte le TEP : réveillons le passé et dévoilons l'avenir » in Acteurs. - n°49-50, juin-juillet 1987. - p.61 à 64
- TEMKINE (Raymonde). - « Les 40 ans de la Comédie de Saint-Etienne : la décentralisation à l'honneur et en question, entretien avec Daniel Benoin » in Acteurs. - n°55-56-57, mars 1988. - p.137 à 140
- TEMKINE (Raymonde). - « Questions d'économie : les compagnies indépendantes et l'Etat, petit historique » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.29 à 31
- TEMKINE (Raymonde). - « L'Epée de bois : entretien avec Antonio Diaz-Florian » in Acteurs. - n°90-91, mai-juin 1991. - p.81 à 84
- TEMKINE (Raymonde). - « THECIF au quotidien : entretien avec Thierry Pariente » in Cassandra. - n°5, juin 1996. - p.6
- TEMKINE (Raymonde). - « Avec Fusillier (aussi à Créteil) le festival de Maubeuge fête ses dix ans » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°7-8, septembre 1996. - p.137 à 143
- Théâtre ambulant : nouvelles formes nouveaux lieux ; actes du Forum de Loches juin 1996. - Orléans : Hyx, 1997. - 125 p.
illustré avec bibliographie
- « Le Théâtre par ceux qui le font : études et textes de Raymonde Temkine, Jean-Pierre Han, Lucien Attoun, Georges Michel, Jean-Claude Grumberg, Daniel Besnehard, Roger Planchon, Gabriel Garran, Anne-Marie Lazarini, Jean-Claude Penchenat, Claude Régy, Philippe Adrien, Gildas Bourdet, Jacques Rosner, Jean-Pierre Vincent, Guy Parigot, François Chaumette, Huguette Cléry, Philippe Morier-Genoud, Aurélien Recoing, Daniel Mesguich, Pierre Roudy, Yannis Kokkos, Catherine Bonafé, Georges Buisson, Alain Grasset, Daniel Benoin, Jacques Lassalle et des entretiens avec Georges Lavaudant, Jean Audureau, Bernard-Marie Koltès, Ariane Mnouchkine, Jacques Schmidt, Guy Rétoré » in Europe. - n°648, avril 1983. - p.1 à 135

- « Le Théâtre ailleurs autrement : études et textes de Raymonde Temkine, Jean-Pierre Han, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Eduardo Manet, Valère Novarina, Daniel Lemahieu, Alain Rais, Hélène Cixous, Jean Gillibert, Georges Baaf, Philippe Adrien, Alain Recoing, Olivier Perrier, Simone Benmussa, Daniel Benoin, Françoise Grund, Nicolas Peskine et des entretiens avec Guy Rétoré, Gilles Aillaud, Mario Gonzaléz, David Warrilow, Wolfram Mehring, Hans-Peter Cloos, Jean-Claude Drouot, Yoshi Oida » in Europe. - n°726, octobre 1989. - p.1 à 164
- « Le Théâtre privé en question : dossier réalisé par Pierre Laville avec les contributions de Renée Delmas, Georges Herbert, Guy Descaux, Pierre Franck, Jérôme Hullot, Hortense Guillemard et Jacques Vielle » in Acteurs. - n°3, mars 1982. - p.55 à 69
- « Les Théâtres privés : dossier réalisé par Pierre Laville avec les contributions de Colette Godard, Gérard Mannoni, Bernard Blier, Marion Thiébaud, Jean-Michel Rouzière, Michèle Morgan, Bruno Villien, Raymond Jérôme, Sami Frey, Guy Dumur, Jacques Mauclair, Jean-Pierre de Beaumarchais, René de Obaldia, Fabian Gastellier, Michel Lengliney, Monique Sueur et Edmée Santy » in Acteurs. - n°2, février 1982. - p.46 à 72
- « Les Théâtres privés : dossier coordonné par Pierre Laville avec les contributions de Dominique Mathieu, Fabienne Pascaud, Jacqueline Cormier, Jean-Michel Rouzière et Gérard Caillaud » in Acteurs. - n°19, mai-juin 1984. - p.43 à 63
- THIBAUDAT (Jean-Pierre), SOLIS (René). - « Le Temps des bandes » in Libération. - 23 juillet 1991. - p.21 à 24
- TIRY (Philippe). - « La Spécificité française » in Du théâtre (la revue) : les scènes nationales, portrait et enjeux d'un réseau. - hors série n°2, février 1995. - p.24 à 28
- TOUBON (Jacques). - « Préface » in Du théâtre (la revue) : les scènes nationales, portrait et enjeux d'un réseau. - hors série n°2, février 1995. - p.8-9
- TOUCHARD (Pierre-Aimé). - Six années de Comédie-Française : mémoire d'un administrateur. - Paris : Seuil, 1953. - 253 p.
- « Troupes au théâtre : dossier réalisé par Pierre Laville avec les contributions d'Armelle Héliot, Jean Dasté, Monique Sueur, Claire Jordan, André Gintzburger, Fabienne Pascaud, Evelyne Didi, Michel Deutsch, Claude Lochy, Dominique Nores, François Bourgeat, Luce Méliè, Jacques Angéniol, Daniel Berlioux, Stéphane Jobert, Sophie Barjac, Philippe Caubère, Antonio Diaz Florian, Facundo Bo, Zobeida Jaua, Jacqueline Sandra, Monique Bertin, Jean-Paul Muel, Hortense Guillemard, Augusto Boal, Carla Boni, Pierre Rochiccioli, Monique Mélinand, Bruno Villien et Roland Bertin » in Acteurs. - n°4, avril 1982. - p.35 à 65
- VIGNAL (Philippe du). - « Grand et petit : entretien avec Jean-Christian Grinevald et Gérard Violette » in Cassandre. - n°4, mai 1996. - p.8-9
- VIGNAL (Philippe du). - « Sigma, une fin programmée ? » in Cassandre. - n°9, novembre 1996. - p.10
- VIGNAL (Philippe du). - « Une Scène nationale chez les ruraux : entretien avec Jean-Pierre Jourdain » in Cassandre. - n°12, février 1997. - p.7
- VILAR (Jean). - Mot pour mot ; textes réunis et présentés par Melly Touzoul et Jacques Téphany. - Paris : Stock, 1975. - 283 p. - (Théâtre ouvert)
illustré avec répertoire, bibliographie et index
- VILAR (Jean). - Le Théâtre, service public et autres textes ; présentation et notes d'Armand Delcampe. - Paris : Gallimard, 1986. - 562 p. - (Pratique du théâtre)
1^{re} édition : 1975 ; index
- VILAR (Jean). - Mémento : du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955 ; présentation et notes d'Armand Delcampe. - Paris : Gallimard, 1981. - 337 p. - (Pratique du théâtre)
illustré
- VISDEI (Anca). - « Tournées Karsenty-Herbert, l'exigence du public : entretien avec Georges Herbert » in Acteurs. - n°30, novembre 1985. - p.26 à 28
- VISDEI (Anca). - « Théâtre Actuel, un fauteuil pour deux : entretien avec Loïc Volard et Jean-Claude Houdinière » in Acteurs. - n°30, novembre 1985. - p.28 à 31
- « Vive l'Off ! : dossier sur le off d'Avignon coordonné par Jacques Bertin avec les contributions de Gilles Costaz, Alain Léonard, Bertrand Leclair, Denis Wetterwald, Christophe Kantcheff, Thomas Robache, Jacques Denis, Bernard Soulier » in Politis. - 8 juillet 1994. - supplément : 15 p.
- « Vive l'off ! : dossier sur le off d'Avignon coordonné par Jacques Bertin avec les contributions de Gilles Costaz, Christophe Kantcheff, Marie-Edith Afouf, Denis Wetterwald, Jacques Chalannes, Louis Martinet, Corinne Denailles » in Politis. - 9 juillet 1995. - supplément : 26 p.
- WALLON (Emmanuel). - « L'Heure étant à la rigueur » in Cassandre. - n°5, juin 1996. - p.1 et 13
- WALLON (Emmanuel). - « Les Initiatives du théâtre en banlieue : la zone à l'œuvre, ou comment ils se la jouent » in Du théâtre (la revue). - n°17, été 1997. - p.32 à 43

5. théâtre et public

5.1. le spectateur et la scène

- ABIRACHED (Robert). - « Un Service public pour les spectateurs ? » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.27 à 30
- Animation, théâtre, société ; études, textes et témoignages réunis et présentés par Anne-Marie Gourdon. - Paris : Edition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1986. - 236 p.
illustré
- BAILLON (Jacques). - « Lorsque je suis arrivé à Rouen, ... » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.4
- BAILLOUX (Laurence). - « Polémique sur le prix des places dans les théâtres publics » in Du théâtre (la revue). - n°11, hiver 1996. - p.65 à 70
- BANU (Georges). - « Le Spectateur romanesque » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.53 à 59
- BARBA (Eugenio). - « L'Espace au milieu » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.60-61
- BEAUP (Yveline). - Etude sociologique du public de théâtre. - 291 f. dactyl.
Thèse de doctorat de spécialité : Université de droit d'économie et de sciences sociales de Paris II : 1976
bibliographie
- BLANC (Jacques). - « Du musée imaginaire au chantier ou comment placer le spectateur ? » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.31 à 35
- BRAUNSCHWEIG (Stéphane). - « Le Regard metteur en scène » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.78-79
- BRENIER (Oscar). - « Quand les spectateurs s'en mêlent » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°7-8, septembre 1996. - p.21 à 26
- BUCI-GLUCKSMANN (Christine). - « Les Métamorphoses du spectateur » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.84 à 89
- CARASSO (Jean-Gabriel). - « Quelle liberté pour le spectateur ? » in Théâtre/Public. - n°55, janvier-février 1984. - p.74 à 76
- CAROT (Denis). - « Temps médiatique, temps théâtral : créations et pratiques culturelle » in Du théâtre (la revue). - n°6, automne 1994. - p.48 à 69
- CATSIAPIS (Hélène). - « Le Théâtre à succès... théâtre de la vieillesse » in Communication et langages. - n°73, 3^e trimestre 1987. - p.69-76
- COHENDY (Christiane). - « Les Rescapés » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.80 à 82
- COLLET (Nicole). - « Association de spectateurs : Pau » in Théâtre/Public. - n°16/17, juin 1977. - p.16
- COLLET (Nicole). - « Public théâtre : entretien avec Jean-Jacques Barrey » in Théâtre/Public. - n°24, novembre 1978. - p.34 à 37
- COQUELIN (Jean-Yves). - Le Public du Centre Dramatique National Bordeaux-Aquitaine. - Talence : Centre d'Etudes et de Recherches Théâtrales, Université Bordeaux III, 1990. - 57 p.
- COUTANT (Philippe). - « L'Ennui au théâtre » in Du théâtre (la revue). - n°12, printemps 1996. - p.39 à 43
- DARDENNE (Valérie). - « La Politique tarifaire » in Du théâtre (la revue). - n°11, hiver 1996. - p.52 à 55
- DAVIS (Yvon). - « Non-public ? "Aventures" : entretien avec Ariane et Pierre Ascaride » suivi de « Le Point sur "Aventures" : entretien avec "elle" et "lui" » in Théâtre/Public. - n°26, avril 1979. - p.3 à 12
- DEBRAY (Régis). - « La Regrettable disparition de la société du spectacle » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.13 à 16
- DELFOUR (Jean-Jacques). - « Ma mémoire, ce feu, ce papier » in Cassandre. - n°11, janvier 1997. - p.10
- DESCOTES (Maurice). - Le Public de théâtre et son histoire. - Paris : Presses Universitaires de France, 1964. - 362 p.
publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique ; bibliographie
- Développement culturel : « Les Publics du théâtre en 1987 ». - Paris : Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel, n°70, juillet 1987. - 6 p.
- Développement culturel : « Les Pratiques culturelles des jeunes ». - Paris : Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel, n°93, mai 1992. - 6 p.

- Développement culturel : « Les Jeunes et les sorties culturelles ». - Paris : Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel, n°106, février 1995. - 8 p.
- Développement culturel : « Le Théâtre en amateur ». - Paris : Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel, n°114, juillet 1996. - 6 p.
- DURAND (Jacques-Olivier). - Tous spectateurs : la belle aventure des Amis du théâtre populaire. - La Tour d'Aigues : Editions de l'aube, 1992. - 203 p. - (Monde en cours) programmation
- L'Envers du théâtre ; revue d'esthétique, n°1-2. - Paris : U.G.E., 1977. - 443 p. - (10/18 ; 1151)
publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique ; bibliographie
- FOURREAU (Eric), MARC (Nicolas). - « Comment séduire le public ? : dossier » in La Scène. - n°4, mars 1997. - p.8 à 33
- FOURREAU (Eric). - « Une Autre réponse à la fracture sociale : Solidarité Spectacle à Alençon (61) » in La Scène. - n°4, mars 1997. - p.56-57
- FOURREAU (Eric). - « Intégration des sourds et des aveugles : des expériences concluantes » in La Scène. - n°4, mars 1997. - p.57
- FOURREAU (Eric). - « Et si on allait débusquer le public chez lui ? » in La Scène. - n°5, juin 1997. - p.66-67
- FREYDEFONT (Marcel). - « La Place du spectateur » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.36 à 43
- GATTI (Armand). - « Le Poète est le spectateur » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.72 à 74
- GIRAULT (Alain). - « A propos de *Notre-Dame de Paris* » in Théâtre/Public. - n°26, avril 1979. - p.13 à 17
- GOURDON (Anne-Marie). - Théâtre, public, perception. - Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982. - 253 p.
illustré avec index et bibliographie
- GUIDON (Catherine). - L'Image du théâtre à travers sa publicité ; 2 volumes. - 117 + 83 f. multigr.
Mémoire de maîtrise spécialisée : Université Paris III, Institut d'Etudes Théâtrales : 1974.
illustré de multiples sources publicitaires avec bibliographie
- JAPPELLE (Hubert). - « Responsabilités » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°7-8, septembre 1996. - p.35 à 40
- KONIGSON (Elie), GUIBERT (Noëlle), MERVANT-ROUX (Marie-Madeleine), REINHARDT (Max). - « Le Spectateur » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°11, printemps 1994. - p.41 à 75
- LECOP (Tristan). - « Du spectateur, la culture » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.90 à 93
- LINDENBERG (Daniel). - « Le Spectateur comme citoyen » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.24 à 26
- LIVCHINE (Jacques). - « Les 9 catégories de spectateurs » in Cassandra. - n°10, décembre 1996. - p.15
- MAURIN (Frédéric). - « Devant/dedans » in Cahiers de médiologie : la querelle du spectacle. - Paris : Gallimard, n°1, premier semestre 1996. - p.83 à 91
- METZGER (Fabienne). - Le Public et le théâtre ; sous la direction de G. Duprat. - 83 f. dactyl.
Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de fin d'études : Université des sciences juridiques, politiques et sociales, Institut d'Etudes Politiques de Strasbourg : 1984.
bibliographie
- MERVANT-ROUX (Marie-Madeleine). - Le Lieu d'où l'on regarde : l'autre pôle du théâtre ; sous la direction d'Elie Konigson
Thèse de doctorat : Université Paris III : 1996
- MESGUICH (Daniel). - « Le Théâtre, un point c'est tout » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.62 à 71
- MILLIANTI (Alain). - « Spectateurs de spectres » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.75 à 77
- MINISTERE DE LA CULTURE, Service des études et recherches, le Festival d'Avignon. - Les Publics du Festival d'Avignon : étude réalisée par Nicole Lang, avec la participation de Brigitte et Christian Miquel à la demande du Service des études et des recherches du Ministère de la culture et le Festival d'Avignon, avec le concours du journal Télérama et du Conseil général du Vaucluse. - Paris : La Documentation française, 1982. - 253 p.
- MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, Direction de l'administration générale et de l'enseignement culturel. - La Rhétorique publicitaire du théâtre : Narcisse au miroir d'Echo ; publication faisant suite à une étude réalisée en 1987 par la société "Intelligences" à la demande du Département des études et de la prospective. - Paris : La Documentation française, 1988. - 195 p.
illustré
- MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, Direction de l'administration générale et de l'environnement culturel, Département des études et de la prospective. - Les Publics du théâtre : fréquentation et image du théâtre dans la population française âgée de 15 ans et plus ; par Jean-Michel Guy et Lucien Mironer. - Paris : La Documentation française, 1988. - 238 p.
- NORMAN (Sally Jane). - « Nouvelles scénographies du regard » in Cahiers de médiologie : la querelle du spectacle. - Paris : Gallimard, n°1, premier semestre 1996. - p. 93 à 101

- PIEMME (Jean-Marie). - « Pour un théâtre du processus » in Théâtre/Public. - n°19, janvier 1978. - p.3 à 5
- POURVEUR (Paul). - « Propositions d'attitudes pour spectateurs de théâtre » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lèz Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°7, mars 1996. - p.86 à 97
- **MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION**, Département des études et de la prospective. - Les Pratiques culturelles des Français : 1973-1989 ; par Olivier Donnat et Denis Cogneau. - Paris : La Découverte/La Documentation française, 1990. - 287 p.
- PRADIER (Jean-Marie). - « Le Public et son corps » in Théâtre/Public. - n°120, novembre-décembre 1994. - p.18 à 33
- RAUCH-LEPAGE (Marie-Ange). - « Qui a peur du « non-public » ? » in Du théâtre (la revue). - n°11, hiver 1996. - p.56 à 64
- REZVANI. - « Je n'est pas un autre » in Du théâtre (la revue). - n°14, automne 1996. - p.36 à 38
- RIPOLI (Philippe). - « Pour un laboratoire du spectateur » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.5 à 10
- « Le Rôle du spectateur » ; retranscription par Alain Girault et André Curmi des débats des 22 et 23 janvier 1983 au Théâtre de Gennevilliers in Théâtre/Public. - n°55, janvier-février 1984. - p.4 à 63
- ROUILLARD (Maurice). - « Le Spectateur engagé » in Action théâtre. - n°2, avril-juin 1996. - p.12
- SARRAZAC (Jean-Pierre). - « Le Spectateur, c'est celui qui comprend... » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.17 à 23
- SIBONY (Daniel). - « Spectateur, spectacteur » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.45 à 52
- SIBONY (Daniel). - « Pour le théâtre » in Du théâtre (la revue) : premier forum du théâtre européen - le prince, le comédien, le spectateur : le miroir est-il brisé ? - février 1997, hors série n°6. - p.200 à 211
- « Le Théâtre et son public : débat dirigé par Paul-Louis Mignon le 24 octobre 1987 avec Jean-Michel Guy, Moussa Abadi, Claude Yersin, Pierre Vial, Jean-Claude Penchenat, Jean-Pierre Miquel, Serge Gaubert, Issy Morgenstern, Richard Monod et Eduardo Manet » in Théâtre/Public. - n°80, mars-avril 1988. - p.36 à 56
- TISSERON (Serge). - « La Catharsis, purge ou thérapie ? » in Cahiers de médiologie : la querelle du spectacle. - Paris : Gallimard, n°1, premier semestre 1996. - p.181 à 191
- UBERSFELD (Anne). - « La Liberté du spectateur » in Théâtre/Public. - n°16/17, juin 1977. - p.6 à 9
- WEBER (Anita). - « Ouverture » in Du théâtre (la revue) : la position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. - hors série n°5, mars 1996. - p.2-3

5.2.

éducation

- « "Auteurs en direct" : Maison du Geste et de l'Image, dossier réalisé avec des interventions de Denise Bonal, Agnès Célérier, Filip Forgeau, Jean-Claude Grumberg, Daniel Lemahieu, Henri Mainié, Jean-Gabriel Nordmann, Valère Novarina, Robert Poudérou, Jean-Pierre Sarrazac, Anne Torrès, Jean-Pierre Lorient, d'enseignants et d'élèves » in Théâtre/Public. - n°99, mai-juin 1991. - p.5 à 21
- « Ateliers d'écriture dramatique : "faire faire la poésie dramatique" » ; textes et entretiens de Daniel Lemahieu, Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Pierre Renault, Mike Sens, Michel Vinaver, Jean-Pierre Ryngaert, Madeleine Laik, Arlette Namian rassemblés et présentés par Daniel Lemahieu in Théâtre/Public. - n°99, mai-juin 1991. - p.22 à 58
- BARRET (Gisèle). - « Qui ? Quoi ? Où ? Quand ? Comment ? Pourquoi ? : les activités dramatiques en éducation » in Théâtre/Public. - n°82-83, juillet-octobre 1988. - p.22 à 24
- BENHAMOU (Anne-Françoise). - « Méandres d'un enseignement atypique : l'analyse de spectacles » in Théâtre/Public. - n°82-83, juillet-octobre 1988. - p.18 à 21
- BENTOLILA (Nathalie). - « Du bon usage d'un ministère : entretien avec René Rizzardo » in Cassandre. - n°17, juillet-août 1997. - p.16-17
- BERODY (Dominique). - « L'Enfant spectateur (enquête) » in Du théâtre (la revue). - n°7, hiver 1995. - p.77 à 79
- BESON (Jean-Louis). - « Des Multiples usages du théâtre obligatoire » in Théâtre/Public. - n°82-83, juillet-octobre 1988. - p.53 à 58
- BOSKOWITZ (Catherine). - « Les Petits pas des cœurs brisés : entretien avec Nathalie Incorvaia et Stéphanie Chêne » in Cassandre. - n°17, juillet-août 1997. - p.5
- BRE (Danièle). - « Apprendre l'art ? » in Cassandre. - n°10, décembre 1996. - p.16-17
- CAMPANA (François). - « L'Enfance de l'art ou le pot de fer, le pot de terre et les petits bouchons » in Cassandre. - n°3, avril 1996. - p.4 à 5
- CAMPANA (François). - « L'Un ne va pas sans l'autre : ANRAT, quatorze ans au service du théâtre et de l'éducation, entretien avec Jean-Gabriel Carasso » in Cassandre. - n°13, mars 1997. - p.5-6
- CAMPANA (François). - « Passation » in Cassandre. - n°16, juin 1997. - p.3

- CARASSO (Jean-Gabriel). - « Pour une politique de l'enfant spectateur » in Théâtre/Public. - n°82-83, juillet-octobre 1988. - p.59 à 63
- CARASSO (Jean-Gabriel), SAEZ (Jean-Pierre). - « Education artistique et développement culturel » in L'Observatoire. - supplément au n°8, dossier spécial, printemps-été 1994. - 24p.
- CLAUDE (Olivier). - « Théâtre du réel : entretien avec Bernard Grosjean » in Cassandra. - n°17, juillet-août 1997. - p.14
- CLAUDE (Olivier). - « Jeanne Champagne : un théâtre à l'écoute » in Cassandra. - n°17, juillet-août 1997. - p.17
- DEBAILLES (Corinne). - « Tout se joue avant six ans ? » in Le Journal du théâtre. - n°14/15, 27 octobre 1997. - p.17
- Développement culturel : « Les Bacheliers des sections A3 théâtre et A3 cinéma ». - Paris : Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel, n°102, janvier 1994. - 6 p.
- Du théâtre à l'école. - Paris : Hachette/CNDP, 1994. - 126 p. - (Ressources formation : partenaires du système éducatif)
- « Eléments pour une plate-forme d'orientation sur *Théâtre et Enseignement* : texte du Groupe de Recherche et d'Expérimentation Théâtre et Enseignement » in Théâtre/Public. - n°82-83, juillet-octobre 1988. - p.25
- « L'Elève, l'auteur, le metteur en scène, l'enseignant : dossier de La Maison du Geste et de l'Image réalisé à l'occasion des programmes "Brèves d'Auteurs" (1993-1994) et "Théâtre et improvisation" (1994-1995) avec les contributions de Evelyne Panato, Jacques Hadlale, Claude Prin, Gérard Lépinois, Marie-Françoise Vieuille, Pascal Omkoverè, Roland Fichet, Chantal Dahan, Pierre Longuenesse, Christian Lucas, Pilar Anthony, Daniel Lemahieu, Jacky Viallon, Pascal Sandoz, Morgane Lombard, Jean-Gabriel Nordmann, Catherine Beau, Nicole Savary, Sylvia Danger, Isabelle Janier, Yves Nilly, Anne-Laure Liégeois, Gil Benoît, Caroline Kruse, Olivier Charneux, Marc-Michel Georges, Roland Gailleton, Annick Grandsire, Anne-Marie Berclier, Catherine Zamhon, Frédérique Aufort et Marion Ferry » in Théâtre/Public. - n°132, novembre-décembre 1996. - p.4 à 86
- L'Enfant, le jeu, le théâtre : autour des pratiques dramatiques de l'école élémentaire. - Paris : Actes Sud-Papiers, 1990. - 87 p. - (Cahiers Théâtre/Education ; 2)
bibliographie
- Les Enjeux actuels du théâtre et ses rapports avec les publics : Rencontres européennes de la Biennale Théâtre jeunes publics Lyon 1993 ; textes coordonnés par Marielle Créac'h. - Paris : CNDP ; Lyon : CRDP, 1994. - 135 p. - (documents actes et rapports pour l'éducation)
- « Etat des lieux » ; dossier coordonné par Isabelle Mathieu in Les Cahiers d'art + université + culture. - n°6-7, mars-avril 1996. - p.14 à 36
- FAYARD (Colette). - « Les Manèges démenagent. Où et pour quels mirages ? Dites vers quelles images ? » in Théâtre/Public. - n°82-83, juillet-octobre 1988. - p.41 à 43
- FICK (Jean-Marc). - Communication, théâtre et pédagogie. - Dijon : CRDP, 1993. - 53 p.
bibliographie
- FOURREAU (Eric), MARC (Nicolas). - « Le Jeune public : dossier spécial » in La Scène. - n°6, septembre 1997. - p.9 à 25
- GAUDART (Patrick). - « "Faire de l'inexpérience un atout" : l'action du Centre dramatique national des fédérés de Montluçon » in Cassandra. - n°17, juillet-août 1997. - p.10
- GODEFROY (Raymond). - « Artiste et pédagogue ou *Les ailes du désir* : L'art comme l'une des plus belles pédagogies ou la pédagogie comme l'un des plus beaux arts » in Théâtre/Public. - n°82-83, juillet-octobre 1988. - p.15 à 17
- GUIMARAES THIERIOT (Teresa). - « Acabou-se a historia : les pierres se souviendront » in Théâtre/Public. - n°82-83, juillet-octobre 1988. - p.47 à 49
- HAN (Jean-Pierre). - « Du Théâtre pour enfants » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.90-91
- HELIOT (Armelle). - « La Comédie-Française et la ZEP » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°15, printemps 1995. - p.9 à 13
- JOUAN (Pascal). - « Une Question nouvellement posée » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.91 à 93
- KLEIN (marc). - « Entre école et théâtre : une cabane sur la route ? » in Théâtre/Public. - n°82-83, juillet-octobre 1988. - p.50-51
- KUTTNER (Hélène). - « Le Théâtre, école de la vie : entretien avec Claude Yersin et Raymond Godefroy » in Cassandra. - n°3, avril 1996. - p.6 et 7
- LACROIX (Dominique). - « Quinze ans entre l'art et l'école : entretien avec Evelyne Panato de La Maison du Geste et de l'Image » in Cassandra. - n°17, juillet-août 1997. - p.9
- LACROIX (Dominique). - « Le Corps et le chant des mots : l'Opéra National de Paris » in Cassandra. - n°17, juillet-août 1997. - p.10-11
- LACROIX (Dominique). - « La Formation en abîme : récit d'une université de printemps, Angers, 10-12 mars 1997 » in Cassandra. - n°17, juillet-août 1997. - p.12-13
- LACROIX (Dominique). - « Les Aléas du partenariat : entretien avec Hélène Mathieu, inspecteur général de l'Education nationale, chargée du théâtre et de l'Education » in Cassandra. - n°17, juillet-août 1997. - p.15
- LACROIX (Dominique). - « Les "Missionnaires du service public" : entretien avec Alain Brunsvick et Jean-Claude Mézière de la Direction du Théâtre et des Spectacles » in Cassandra. - n°17, juillet-août 1997. - p.17
- LALLIAS (Jean-Claude) ; CABET (Jean-Louis). - Les Pratiques théâtrales à l'école. - Créteil : Rectorat de Créteil, Mission d'action culturelle, 1985. - 167 p.

6.

critique et médias

- ALLOUCHE (Gérard). - « Mais où sont les batailles d'Hernani » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°1, mars 1995. - p.15 à 21
- AUDIBERTI (Jacques). - « Critique et critique » in Du théâtre (la revue). - janvier 1994, n°3. - p.24-25
- BANU (Georges). - « Le Critique : utopie et autobiographie » in Théâtre/Public. - n°50, mars-avril 1983. - p.66 à 68
- BANU (Georges). - « Le Regard à mi-pente » in Théâtre/Public. - n°76, mai-juillet 1987. - p.25 à 28
- BASTIDE (François-Régis). - Au théâtre certains soirs : chroniques. - Paris : Seuil, 1972. - 255 p.
- BENMUSSA (Simone). - « Une Forêt de pages : à propos des *Cahiers Renaud-Barrault* » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°11, printemps 1994. - p.76 à 91
- BRENNER (Jacques). - Les Critiques dramatiques. - Paris : Flammarion, 1970. - 260 p. - (Le Procès des juges)
- BRUNEL (Pierre). - Le Soulier de satin devant la critique : dilemme et controverses. - Paris : Lettres modernes, 1964. - 127 p. - (Situation ; 6)
index et bibliographie
- Cahiers français : les médias. - Paris : La documentation française, mai-juin 1994. - 103 p. - (Cahiers français ; 266)
- CIPRIANI (Antonio). - « La Jeune critique et le nouveau théâtre italien » in Ubu Scènes d'Europe. - n°6, avril 1997. - p.22
- « Colloque du centenaire : la critique en question » in Théâtre/Public. - n°18, octobre-novembre 1977. - p.4 à 10
- CORCOS (Pierre). - « Une Critique en peau de chagrin » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°11-12, septembre 1997. - p.61 à 66
- COURNOT (Michel). - « La Terre ferme » in Théâtre/Public. - n°16/17, juin 1977. - p.22-23
- Les Critiques de notre temps et Beckett ; présentation par Dominique Nores. - Paris : Garnier, 1971. - 192 p. - (Les Critiques de notre temps ; 8)
chronologie et bibliographie
- Les Critiques de notre temps et Claudel ; présentation par André Blanc. - Paris : Garnier, 1970. - 189 p. - (Les Critiques de notre temps ; 2)
chronologie et bibliographie
- Les Critiques de notre temps et Ionesco ; présentation par Raymond Laubreaux. - Paris : Garnier, 1973. - 188 p. - (Les Critiques de notre temps ; 16)
chronologie et bibliographie
- Les Critiques de notre temps et Montherland ; présentation par André Blanc. - Paris : Garnier, 1973. - 192 p. - (Les Critiques de notre temps ; 13)
chronologie et bibliographie
- DAUJAT (Jean). - 33 ans de théâtre : chronique théâtrale. - Paris : Téquì, 1987. - 138 p.
- DAVIS (Yvon), COLLET (Nicole). - « Pas de chiens de garde, même de gauche : entretien avec Michel Boué, Jean-Pierre Léonardini et Jacques Poulet » in Théâtre/Public. - n°16/17, juin 1977. - p.27 à 30
- DAVIS (Yvon), DENES (Max), SOBEL (Bernard). - « Pas dans un but de propagande : entretien avec Michel Cardoze, responsable de la page culturelle de *l'Humanité* » in Théâtre/Public. - n°16/17, juin 1977. - p.43 à 46
- DELFOUR (Jean-Jacques). - « La Critique, pour quoi faire ? » in Cassandra. - n°17, juillet-août 1997. - p.8
- DESCOTES (Maurice). - Histoire de la critique dramatique en France. - Tübingen : Narr / Paris : Place, 1980. - 405 p. - (Etudes littéraires françaises ; 14)
bibliographie ; cet ouvrage ne couvre que la période 1620-1939
- DHOQUOIS (Anne). - « La Réception théâtrale de Bertolt Brecht en France (1945-1963) » in La Revue d'histoire du théâtre. - n°1, 1995. - p.39 à 52
- DORT (Bernard). - « L'Intervention critique : entretien avec Bertrand Poirot-Delpech » in Travail théâtral. - n°9, octobre-décembre 1972. - p. 3 à 15
- DUMUR (Guy). - « Guy Dumur, naissance d'une passion : entretien pour France culture diffusé en 1993 » in Le Nouvel Observateur. - 8-14 août 1991. - p.92 à 95
- DUTOURD (Jean). - Le Paradoxe du critique suivi de Sept saisons. - Paris : Flammarion, 1972. - 413 p.
- DUVIGNAUD (Jean). - « La Critique dramatique, pourquoi ? » in Corps écrit. - Paris : p.U.F., n°23, septembre 1987. - p.109 à 116
- DUX (Pierre). - « Réflexions sur la critique dramatique » in Corps écrit. - Paris : p.U.F., n°23, septembre 1987. - p.103 à 108
- « Editorial » in Théâtre populaire. - n°1, mai-juin 1953
- « Editorial » in Travail théâtral. - n°1, automne 1970
- ERTEL (Evelyne). - « Le Métier de critique en question » in Théâtre/Public. - n°68, mars-avril 1986. - p.45 à 49
- FISCOD (Amerpool). - « Le Coup d'éclat permanent » in Cassandra. - n°4, mai 1996. - p.12

- FLICHY (Patrice). - Les Industries de l'imaginaire : pour une analyse économique des médias. - nouvelle édition. - Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1991. - 275 p. - (Communication, Médias et Sociétés)
1^{re} édition : 1980 ; bibliographie et index
- FOURREAU (Eric). - « Enfin un journal des spectacles à la télé ! : le "JTS" sur Paris première » in La Scène. - n°3, décembre 1996. - p.79
- FRIEDEL (Christine). - « Quelques moments dans la vie d'un critique... » in Théâtre/Public. - n°68, mars-avril 1986. - p.43-44
- GABILY (Didier-Georges), DURIF (Eugène), PIEMME (Jean-Marie). - « Bernard Dort : entretien » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°1, 1994. - p.80 à 90
- GABILY (Didier-Georges), DURIF (Eugène), PIEMME (Jean-Marie). - « Bernard Dort : entretien 2 » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°2, juillet 1994. - p.91 à 98
- GABILY (Didier-Georges), DURIF (Eugène), PIEMME (Jean-Marie). - « Bernard Dort : entretien 3 » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°3, décembre 1994. - p.92 à 97
- GAUTIER (Jean-Jacques). - Deux fauteuils d'orchestre ; illustré par Sennep. - Paris : Flammarion, 1962. - 434 p. - (Actuel)
- GAUTIER (Jean-Jacques). - Théâtre d'aujourd'hui : dix ans de critique dramatique et des entretiens avec M. Abadi sur le théâtre et la critique ; illustration de Sennep. - Paris : Julliard, 1972. - 389 p.
index
- GAUTIER (Jean-Jacques). - Je vais tout vous dire... - Paris : Stock, 1976. - 287 p.
- GIRAULT (Alain). - « Entretien avec Gilles Sandier » in Théâtre/Public. - n°16/17, juin 1977. - p.24 à 27
- GODARD (Colette). - Le Théâtre depuis 1968 : parti pris de Colette Godard du journal Le Monde ; avec la collaboration de Natacha Decan. - Paris : Jean-Claude Lattès, 1980. - 247 p.
index
- GODARD (Colette). - « Le Critique appartient-il au théâtre ? » in L'Art du théâtre. - Arles/Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°1, printemps 1985. - p.61 à 63
- GUIDONI (Catherine). - La Critique dramatique au XX^e siècle, son influence sociale, son rôle publicitaire et commercial : étude de la critique dramatique dans la période qui suit la seconde guerre mondiale (1945-1958), notamment d'après les quotidiens et les hebdomadaires : Le Figaro, Le Figaro littéraire, France-soir, L'Humanité, Le Monde, Les Lettres françaises ; sous la direction d'André Tissier. - 474 f. dactyl.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Université Paris III, Institut d'Etudes Théâtrales : 1977
bibliographie et index
- HAN (Jean-Pierre). - « Coup de théâtre lance un débat sur la critique dramatique : chronique d'une mort annoncée » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°10, mars 1997. - p.13 à 16
- HEMKE (Rolf C.). - « Fermez-là, votre cœur prend froid ! » in Ubu Scènes d'Europe. - n°6, avril 1997. - p.10 à 13.
- JEENER (Jean-Luc). - « La Critique en état » in Cassandra. - n°3, avril 1996. - p.13
- JIMENEZ (Marc). - La Critique : crise de l'art ou consensus culturel ?. - Paris : Klincksieck, 1995. - 167 p. - (Esthétique ; 60)
- KEMP (Robert). - La Vie du théâtre. - Paris : Albin Michel, 1956. - 333 p.
- KOLSKI (Serge). - « Théâtre et télévision (1) » (sous la direction de Denis Carot) in Du théâtre (la revue). - n°15, hiver 1997. - p.69 à 86
- KOLSKI (Serge). - « Le Théâtre à la télévision, un genre en voie d'asphyxie (2) » (sous la direction de Denis Carot) in Du théâtre (la revue). - n°16, printemps 1997. - p.71 à 80
- KUTTNER (Hélène). - « La Révolution "douce" du théâtre en France » in Ubu Scènes d'Europe. - n°6, avril 1997. - p.16 à 19
- LASSALLE (Jacques). - « Révérence parler : lettre ouverte aux journalistes de théâtre » in La Métaphore (revue). - printemps 1995, n°3. - p. 23 à 30
- LAVAUDANT (Georges). - « "... nous sommes dans une période intermédiaire..." » in La Métaphore (revue). - printemps 1995, n°3. - p.93 à 108
- LE BOT (Marc). - « La Critique d'art et les médias » in Corps écrit. - Paris : p.U.F., n°23, septembre 1987. - p.125 à 130
- LIVCHINE (Jacques). - « Critique des critiques » in Cassandra. - n°7, septembre 1996. - p.16
- MARC (Nicolas). - « Le Trublion de la profession : critique de spectacles » in La Scène. - n°1, mai 1996. - p.74 à 79
- MARC (Nicolas). - « Les Partenariats à la loupe » in La Scène. - n°5, juin 1997. - p.98-99
- MARTINELLI (Jean-Louis). - « Le Nivellement des idées et des désirs » in Le Journal du théâtre. - n°9, mai 1997. - p.6
- MAUREL (Xavier). - « Editorial : lectures 1 : où va la critique ? » in La Métaphore (revue). - printemps 1995, n°3. - p.7 à 18
- MESGUICH (Daniel). - « "... s'échanger le définitif..." » in La Métaphore (revue). - printemps 1995, n°3. - p.57 à 92
- MICHEL (Natacha). - « Les Cosaques du Don : critique et acritique, écrits échalandés ou vision même, alternent pour notre jugement comme le flambeau diffère du voile » in Du théâtre (la revue). - n°2, octobre 1993. - p.13 à 16

- Le Monde diplomatique - Manière de voir : la communication victime des marchands. - n°3, novembre 1988. - 98 p.
- Le Monde diplomatique - Manière de voir : médias et contrôle des esprits. - n°27, août 1995. - 98 p.
- **POIROT-DELPECH (Bertrand)**. - Au soir le soir : théâtre 1960-1970. - Paris : Mercure de France, 1969. - 292 p.
index
- **PROMOVOST (Gilles)**. - Médias et pratiques culturelle. - Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1996. - 103 p. - (La Communication en plus)
bibliographie
- **PUIGRENIER (Michel), COSTAZ (Gilles)**. « Les Molières : le théâtre sous l'œil de la télévision » in Le Journal du théâtre. - n°9, mai 1997. - p.6 à 8
avec un entretien de Claude Santelli et de Jérôme Hulot
- **RAOUL-DAVIS (Michèle), SOBEL (Bernard)**. - « Presque rien, une petite trace... : entretien avec Pierre Marcabru » in Théâtre/Public. - n°16/17, juin 1977. - p.18 à 21
- **REGNAULT (François)**. - « Le Malaise dans la critique » in La Métaphore (revue). - printemps 1995, n°3. - p.31 à 38
- **RIVIERE (Jean-Loup)**. - « Le Soir du théâtre » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°6, hiver 1992-1993. - p.8 à 12
- **ROMEAS (Nicolas)**. - « Etat critique. Pas de méthode, du bricolage conceptuel : entretien avec Georges Banu » in Cassandre. - n°2, mars 1996. - p.2-3
- **SANDIER (Gilles)**. - Théâtre et combat : regards sur le théâtre actuel : essai. - Paris : Stock, 1970. - 368 p.
index
- **SANDIER (Gilles)**. - Théâtre en crise : des années 70 à 82 ; avec les contributions de Christiane Groud, René Schérer, Jean-Pierre Cofin et Jack Lang. - Grenoble : La Pensée sauvage, 1982. - 487 p.
- **SAUREL (Renée)**. - « Au théâtre ce soir : requiem pour un zinzin » in Théâtre/Public. - n°2, novembre-décembre 1974. - p.10-11
- **STEPHANE (Bernard)**. - La Critique : examen critique des arts. - Paris : Economica, 1995. - 111 p. - (Médias poche ; 2)
chapitre 1 intitulé « la critique théâtrale » p.7 à 15
- **THIBAUDAT (Jean-Pierre)**. - « Les Trois frères » in L'Art du théâtre. - Arles/Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°2-3, automne 1985-hiver 1986. - p.83 à 86
- **VENARD (Michèle)**. - « Faut-il brûler la critique ? » in Action théâtre. - n°7, automne 1997. - p.6-7
- **VINCENT (Jean-Pierre)**. - « "... dans une société aussi nerveuse..." » in La Métaphore (revue). - printemps 1995, n°3. - p.39 à 55

7.

l'art et la cité

7.1.

culture et société

- ABIRACHED (Robert). - « Cinq définitions » in Commentaire. - vol. 13, n°49, printemps 1990. - p.106-107
- ANQUETIL (Gilles). - « Culture : les fossoyeurs font-ils la loi ? : débat entre Jack Lang et Alain Finkielkraut » in Le Nouvel Observateur. - 8-14 mai 1987. - p.46 à 48
- L'Artiste, le Prince : pouvoirs publics et création ; sous la direction d'Emmanuel Wallon avec les contributions de Robert Abirached, Baptiste Marrey, Jean-Pierre A. Bernard, Jean-Marie Bouvaist, Alain Carignon, Alain Charre, Francine Couture, Jean Doré, Xavier Dupuis, Claude Evono, Georges Frêche, André Gaulin, Jean-Jacques Gleizal, Gérard Grandmont, François Hébert, Marie-Charlotte de Koninck, Lisé Lamarche, Daniel Latouche, Henri Meschonnic, Lorrina Niclas, Stanislas d'Ornano, Pascal Ory, Jacques Oudot, Bernard Poche, François Rouet, Louis Roux, Guy Saez, Michel Simonot, France Vernier, René Vette, Jacky Vieux et Jean-Pierre Vincent, textes issus du symposium franco-canadien tenu à Grenoble en décembre 1989 dans le cadre des Troisièmes entretiens du Centre Jacques cartier. - Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble - Québec (Canada) : Musée de la Civilisation, 1991. - 288 p.
- Autrement : la culture et ses clients (que veut le public : saltimbanques ou... managers ?). - n°18, avril 1979. - 203 p.
- BERTIN (Jacques). - « A la recherche de la culture perdue » in Politis. - 9 juin 1988. - p.39 à 41
- BESANÇON (Alain). - « Le Droit à l'inculture » in Commentaire. - vol. 13, n°49, printemps 1990. - p.110-111
- BOURG (Dominique). - « Culture et technique » in Esprit. - novembre 1987. - p.75 à 87
- Cahiers français : culture et société. - Paris : La documentation française, mars-avril 1993. - 120 p. - (Cahiers français ; 260)
- CARON (Rémi). - L'Etat et la culture. - Paris : Economica, 1989. - 125 p.
bibliographie
- CARAT (Jacques). - « Un Devoir d'Etat » in Commentaire. - vol. 12, n°48, hiver 1989-1990. - p.706 à 708
- Chiffres clés 1996, statistiques de la culture ; présentés par Janine Cardona et Chantal Lacroix du Département des Etudes et de la Prospective. - Paris : La Documentation française, 1997. - 155 p.
- COLIN (Jean-Pierre). - La Beauté du manchot : culture et différence ; préface de Jack Lang. - Paris : Publisud, 1986. - 127 p. - (L'Avenir de la politique)
- COLIN (Jean-Pierre). - « La Culture et son administration » in Commentaire. - vol. 14, n°50, été 1990. - p.344 à 346
- CONSEIL DE L'EUROPE. - La Politique culturelle de la France ; programme européen d'évaluation, "Rapport du groupe d'experts européens" par Robert Wangermée, "Rapport national" par Bernard Gournay. - Paris : La Documentation française, 1988. - 394 p.
bibliographie
- Coopération des collectivités publique et action culturelle : compte rendu du Colloque de Grenoble (1-2 décembre 1988). - Paris : La Documentation française, 1989. - 111 p.
colloque organisé par l'Université des Sciences Sociales de Grenoble, l'Institut d'Etudes Politiques de Grenoble et le Département des Etudes et de la Prospective du Ministère de la Culture
- DAVIS (Yvon) : « Les Petits bateaux et les appareils culturels : entretien avec Jean » in Théâtre/Public. - n°33, juin 1980. - p.34 à 38
- DAVIS (Yvon). - « L'Action culturelle au croisement de l'expression et de la création : entretien avec Bernard Pingaud » in Théâtre/Public. - n°33, juin 1980. - p.39 à 45
- Les Dépenses culturelles des communes : analyse et évolution 1978-1987 ; étude réalisée par Catherine Lephay-Merlin et Huguette Epinat. - Paris : La Documentation française, 1991. - 255 p. - (Annuaire statistique de la Culture)
- Les Dépenses culturelles des départements : analyse et évolution 1978-1987 ; étude réalisée par Catherine Lephay-Merlin. - Paris : La Documentation française, 1992. - 160 p. - (Annuaire statistique de la culture)
- Les Dépenses culturelles des ménages ; étude réalisée par Olivier Donnat. - Paris : La Documentation française, 1989. - 75 p.
- Les Dépenses culturelles des régions : analyse et évolution 1974-1980 ; étude réalisée par Catherine Lephay-Merlin et Bernadette Duboscq. - Paris : La Documentation française, 1995. - 197 p. - (Annuaire statistique de la culture)
- Développement culturel : « En 1990, les grandes villes ont consacré 14% de leur budget à la culture ». - Paris : Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel, n°94, juillet 1992. - 4 p.
- Développement culturel : « Les Départements : quatre milliards de francs pour la culture ». - Paris : Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel, n°95, novembre 1992. - 6 p.
- Développement culturel : « Les Dépenses culturelles des régions en 1990 ». - Paris : Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel, n°96, décembre 1992. - 6 p.
- Développement culturel : « "le 10% culturel" : Les Dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1990 ». - Paris : Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel, n°97, janvier 1993. - 6 p.

- Développement culturel : « Les Conventions de développement culturel : un milliard en dix ans ». - Paris : Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel, n°98, février 1993. - 4 p.
- Développement culturel : « Les Dépenses culturelles des collectivités territoriales en 1993 ». - Paris : Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel, hors série, juillet 1996. - 52 p.
- DJIAN (Jean-Michel). - La Politique culturelle. - Paris : Le Monde éditions, 1996. - 282 p. - (Le Monde poche ; 8654)
chronologie, bibliographie et index
- DOLLOT (Louis). - Culture individuelle et culture de masse. - 4^e édition refondue. - Paris : Presses Universitaires de France, 1990. - 127 p. - (Que sais-je ? ; 1552)
1^{re} édition : 1974 ; bibliographie
- DOMENACH (Jean-Marie). - Le Retour du tragique. - Paris : Seuil, 1972. - 305 p. - (Points ; 39)
1^{re} édition : Seuil, 1967. (collection Essai La Condition humaine) ; bibliographie
- DOMENACH (Jean-Marie). - Europe : le défi culturel. - Paris : La Découverte, 1990. - 155 p.
bibliographie
- D'ORMESSON (Jean). - « Sur une antinomie » in Commentaire. - vol. 12, n°48, hiver 1989-1990. - p.714-715
- DUMAZEDIER (Joffre). - « Politique culturelle ? Oublis majeurs » in Commentaire. - vol. 14, n°50, été 1990. - p.347 à 349
- DURR (Daniel). - Décentralisation et action culturelle sous la Ve République : réflexion sur une évolution ; sous la direction de Henri Comita. - 510 f. multigr.
Thèse de doctorat de Droit Public : Université Lumière Lyon II, Faculté de sciences juridiques : 1988
bibliographie
- FUMAROLI (Marc). - L'Etat culturel : essai sur une religion moderne. - Paris : Editions de Fallois, 1991. - 309 p.
- FURET (François). - « Malaise dans la culture » in Le Nouvel observateur. - 17-23 avril 1987. - p.109
- GIRAULT (Alain). - « Culture populaire, culture de masse : entretien avec Christine Freu » in Théâtre/Public. - n°30, novembre-décembre 1979. - p.4 à 11
- GIRAULT (Alain). - « Le Rite et la fonction : entretien avec Giovanna Marini et Annalisa Di Nola » in Théâtre/Public. - n°30, novembre-décembre 1979. - p.12 à 15
- GOLDMANN (Lucien). - La Création culturelle dans la société moderne : pour une sociologie de la totalité. - Paris : Denoël/Gonthier, 1971. - 187 p. - (Médiations ; 84)
Références et bibliographie
- GOURNAY (Bernard). - « Le Jugement des experts européens » in Commentaire. - vol. 12, n°48, hiver 1989-1990. - p.700 à 705
- Institutions et vie culturelles ; sous la direction de Jacques Perret et Guy Saez. - Paris : La Documentation française, 1996. - 152 p. - (Les Notices)
bibliographie et index
- KERORGUEN (Yan de). - « La Culture de haut en bas » in Esprit. - mars 1984. - p.99 à 110
- LANG (Jack). - « Le Signe du succès » in Commentaire. - vol. 12, n°48, hiver 1989-1990. - p.710 à 712
- LAURENT (Jeanne). - La République et les beaux-arts. - Paris : Julliard, 1955. - 227 p.
- LAURENT (Jeanne). - Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981 : histoire d'une démission artistique. - 3^e édition revue, corrigée et augmentée d'une annexe "A propos d'un autoportrait de l'Académie des beaux-arts" par l'auteur. - Saint-Etienne : Université de Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1983. - 191 p. - (Travaux ; XXXIV)
index
- LATARJET (Bernard). - L'Aménagement culturel du territoire. - Paris : La Documentation française, 1992. - 127 p.
- LEBRUN (Jean). - « Entre socialisme et féodalisme le ministère danse » in Esprit. - mars 1984. - p.48 à 50
- LECAT (Jean-Philippe). - « Le Prince et les jongleurs » in Commentaire. - vol. 12, n°48, hiver 1989-1990. - p.712 à 714
- MALINOWSKI (Bronislaw). - Une Théorie scientifique de la culture et autres essais ; traduit de l'anglais par Pierre Clingart. - Paris : Seuil, 1970. - 188 p. - (Points ; 2)
1^{re} édition américaine : The University of North Carolina Press, 1944 ; 1^{re} édition française : Paris : Maspero, 1968
- MARCUSE (Herbert). - L'Homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée ; traduit de l'anglais par Monique Wittig et l'auteur, préface de l'auteur. - Paris : Editions de Minuit, 1968. - 283 p. - (Arguments)
1^{re} édition américaine : Boston : Beacon Press, 1964
- MARCUSE (Herbert). - Culture et société ; traduction de Gérard Billy, Daniel Bresson et Jean-Baptiste Grasset. - Paris : Editions de Minuit, 1970. - 389 p. - (Le Sens commun)
1^{re} édition allemande : Suhrkamp Verlag, 1955 ; bibliographie et index
- MARCUSE (Herbert). - La Dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique marxiste ; traduit de l'anglais par Didier Coste. - Paris : Seuil, 1979. - 83 p.
1^{re} édition allemande : Munich : Carl Hanser Verlag, 1977
- MEISSEL (René). - Décentralisation et aménagement du territoire. - Paris : Le Monde éditions & Marabout, 1995. - 218 p. - (Le Monde Poche ; 8637)
illustré avec chronologie, bibliographie et index
- MENGER (Pierre-Michel). - « Transformation de la politique culturelle publique » in Commentaire. - vol. 13, n°49, printemps 1990. - p.113 à 116
- MOINOT (Pierre). - « Vers la démocratie culturelle » in Commentaire. - vol. 13, n°49, printemps 1990. - p.116-117

- **MOLLARD (Claude).** - Profession : ingénieur culturel : manifeste pour une nouvelle manière de penser l'action culturelle ou ABCD, deux ans après. - Nouvelle édition augmentée. - Morsang-sur-Orge : Editions Charles Le Bouil, 1989. - 176 p. - (Travaux en cours)
1^{re} édition : Paris, 1987
- **MOLLARD (Claude).** - « Le Champ culturel » in Commentaire. - vol. 14, n°50, été 1990. - p.349 à 351
- Le Monde diplomatique : des sociétés malades de leur culture. - n°1, décembre 1987. - 94 p. - (Manière de voir ; 1)
- Le Monde diplomatique : l'agonie de la culture ? - n°19, septembre 1993. - 98 p. - (Manière de voir ; 19)
- Le Monde diplomatique : culture, idéologie et société. - hors série, mars 1997. - 114 p. - (Manière de voir ; hors série)
- **MONGIN (Olivier).** - « Mainmise sur la culture ? » in Esprit. - mars 1984. - p.45 à 47
- **MONGIN (Olivier).** - « Déclin de la culture et rhétorique du déclin » in Esprit. - novembre 1987. - p.60 à 74
- **MOULINIER (Pierre).** - « Action culturelle en milieu rural » (avec la collaboration de Michel Duvigneau) in L'Observatoire. - n°6, printemps 1993. - p.5 à 12
- **MOULINIER (Pierre).** - Politique culturelle et décentralisation. - Paris : C.N.F.P.T., 1995. - 303 p. - (Culture)
bibliographie et index
- **NEVEU (Bruno).** - « De l'Instruction publique aux Affaires étrangères : la politique culturelle extérieure de la France depuis 1910 » in Commentaire. - vol. 14, n°50, été 1990. - p.351 à 354
- **ORY (Pascal).** - L'Aventure culturelle française 1945-1989. - Paris : Flammarion, 1989. - 241 p.
- **ORY (Pascal).** - « L'Exception française n'est pas près de disparaître » in Commentaire. - vol. 13, n°49, printemps 1990. - p.117-118
- Projet d'atlas culturel de la France : premiers éléments. - Paris : Ministère de la Culture - Direction de l'Administration Générale - Département des Etudes et de la Prospective, avril 1994. - 48 p.
- **RACINE (Bruno).** - « La Politique culturelle de Paris » in Commentaire. - vol. 13, n°49, printemps 1990. - p.119-120
- Revue française d'administration publique : « administrer la culture ? ». - n°65, janvier-mars 1993. - dossier : 127 p.
- **RIGAUD (Jacques).** - La Culture pour vivre. - Paris : Gallimard, 1980. - 442 p. - (Idées ; 425)
1^{re} édition : Paris : Gallimard, 1975. - (L'Air du temps)
- **RIGAUD (Jacques).** - « Redéfinir la place de l'Etat » in Commentaire. - vol. 12, n°48, hiver 1989-1990. - p.715-716
- **RIGAUD (Jacques).** - Libre culture. - Paris : Gallimard, 1990. - 443 p. - (Le Débat)
- **RIGAUD (Jacques).** - L'Exception culturelle : culture et pouvoirs sous la Ve République. - Paris : Grasset, 1995. - 301 p.
- **RIGAUD (Jacques).** - Pour une refondation de la politique culturelle ; préface de Philippe Douste-Blazy. - Paris : La Documentation française, 1996. - 201 p. - (rapports officiels)
texte du Rapport au ministre de la Culture de la Commission d'étude de la politique culturelle de l'Etat
- **RIGAUD (Jacques).** - « Poursuivre le dialogue de la refondation » in L'Observatoire. - n°14, automne 1997. - p.20
- **RIZZARDO (René).** - La Décentralisation culturelle : rapport au ministre de la Culture ; avec la collaboration de Pierre Moulinier. - Paris : La Documentation française, 1991. - 129 p.
- **RIZZARDO (René).** - « Financement de la culture : un avenir incertain » in L'Observatoire. - n°7, automne-hiver 1993-1994. - p.1-2
- **RIZZARDO (René).** - « Le Retour du territoire » in L'Observatoire. - n°8, printemps-été 1994. - p.1-2
- **RIZZARDO (René).** - « Identités et cultures : quelles interrogations ? » in L'Observatoire. - n°9, hiver 1994-1995. - p.1-2
- **RIZZARDO (René).** - « Refonder les politiques culturelles » in L'Observatoire. - n°10, été-automne 1995. - p.1 et 3
- **RIZZARDO (René).** - « L'Art, la culture, le populisme » in L'Observatoire. - n°12, automne 1996. - p.1 et 3
- **RIZZARDO (René).** - « La Culture au risque de l'économie » in L'Observatoire. - n°13, printemps 1997. - p.1 et 3
- **RIZZARDO (René).** - « Décentralisation, déconcentration : vraies questions et mauvaises craintes » in L'Observatoire. - n°14, automne 1997. - p.1 et 3
- **SAEZ (Guy).** - « Incertitudes » in Commentaire. - vol. 13, n°49, printemps 1990. - p.120 à 122
- **SAEZ (Guy).** - « Quelle refondation de la politique culturelle ? : Points de vue d'acteurs autour du Rapport Rigaud avec les contributions de Gabriel Bräuner, Philippe Foulquié, Alain Lefebvre » in L'Observatoire. - n°13, printemps 1997. - p.4 à 10
- **SAINT-PULGENT (Maryvonne de).** - « Histoires possibles de trois décennies » in Commentaire. - vol. 12, n°48, hiver 1989-1990. - p.717-718
- **SALLOIS (Jacques).** - « Réconcilier culture et société » in Commentaire. - vol. 13, n°49, printemps 1990. - p.123 à 126
- **SCHNAPPER (Antoine).** - « Une Bastille à renverser » in Commentaire. - vol. 12, n°48, hiver 1989-1990. - p.719-720
- **SCHNEIDER (Michel).** - La Comédie de la culture. - Paris : Seuil, 1993. - 207 p.
Indications bibliographiques
- Télérama : La culture pour s'en sortir. - hors série, janvier 1996. - 98 p.
- **TOUBON (Jacques).** - « Trois lacunes » in Commentaire. - vol. 13, n°49, printemps 1990. - p.126-127
- Le Tour de France des Etats Généraux de la Culture : interventions et débats, douze rencontres d'octobre à décembre 1996 ; avant-propos de Jack Lalite. - Aubervilliers : Etats Généraux de la Culture, 1997. - 180 p.
index (tome 2, 39p.)

- UNESCO. - La Politique culturelle en France : l'action du Ministère de la culture et de la communication. - Paris : UNESCO, 1981. - 128 p. - (Politique culturelle : études et documents)
bibliographie
- URFALINO (Philippe). - L'Invention de la politique culturelle. - Paris : La Documentation française, 1996. - 361 p. - (Comité d'histoire du ministère de la culture)
repères chronologiques et index
- VERHEUGE (Robert). - Gérer l'utopie : l'action culturelle dans la cité. - Aix-en-Provence : Edisud, 1988. - 142 p.
- VINCENT (Gérard). - « Vous avez dit : "Ministre de la Culture" ? » in Commentaire. - vol. 13, n°49, printemps 1990. - p.127-128

7.2.

théâtre et société

- ADLER (Alexandre). - « Le Paysage théâtral en Europe : la synthèse des différents rapports sur les théâtres européens » in Du théâtre (la revue) : premier forum du théâtre européen - le prince, le comédien, le spectateur : le miroir est-il brisé ? - février 1997, hors série n°6. - p.159 à 164
- BANU (Georges). - « Augusto Boal et le projet d'un théâtre autogéré » in Théâtre/Public. - n°30, novembre-décembre 1979. - p.30 à 33
- BARBA (Eugenio). - « Un Théâtre de rêveurs » in Théâtre/Public. - n°33, juin 1980. - p.46 à 53
- BENCHABA (Saïd). - « Manants et saltimbanques : entretien avec Alain Rey » in Cassandre. - n°14, avril 1997. - p.1-2
- BENTOLILA (Nathalie). - « Création "citoyenne" : entre intégration et subversion » in Cassandre. - n°9, novembre 1996. - p.6
- BENTOLILA (Nathalie). - « Grand tabou cherche clairvoyance : entretien avec Philippe Urfalino » in Cassandre. - n°12, février 1997. - p.1-2
- BLANC (Jacques), VINCENT (Jean-Pierre). - « Sur le théâtre, le public et la société » in Théâtre/Public. - n°19, janvier 1978. - p.6 à 11
- BLANC (Jacques). - « Théâtre et démocratie » in Du théâtre (la revue) : théâtre et démocratie. - hors série n°3, mars 1995. - p.23 à 26
- BONNIEL (Jacques). - « Théâtre et territoires » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.23
- Cahiers Théâtre Louvain : Jean Vilar, théâtre et utopie ; par Sonia Debeauvais, Armand Delcampe, Bernard Dort et Claude Roy. - n°56-57, 1986. - 119 p.
- CIRET (Yan). - « Contre un théâtre de la pensée unique » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°6, mars 1996. - p.29 à 39
- COLLET (Nicole), DENES (Max). - « Ne pas rêver l'alliance : entretien avec Jack Ralite » in Théâtre/Public. - n°33, juin 1980. - p.26 à 33
- COUQUEBERG (Olivier). - « Lutter contre les inégalités » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.85
- DEBRAY (Régis). - « Pourquoi le spectacle ? » in Cahiers de médiologie : la querelle du spectacle. - Paris : Gallimard, n°1, premier semestre 1996. - p.5 à 13
- DEGUY (Michel). - « A la scène comme à la ville ? notes sur le spectacle » in Corps écrit. - Paris : p.U.F., n°10, mai 1984. - p.211 à 223
- DENES (Max). - « L'Écart : table ronde avec Georges Rosevègue, Gildas Bourdet et Bernard Pautrat » in Théâtre/Public. - n°33, juin 1980. - p.6 à 15
- « Faire événement : dossier avec les contributions de Georges Banu, Daniel Bournoux, Jean-Michel Deprats, Régis Durand, Gilbert Lascault, Martine Millon, Danièle Sallenave, Alain Finkielkraut, Pierre Nora, André Engel, Catherine Clément, Anne Ubersfeld, Anne-Françoise Benhamou, Daniel Mesguich, François Regnault, Bernard Favre d'Arcier, Alain Crombecque et Ricardo Basualdo » in L'Art du théâtre. - Arles/Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°9, automne 1988. - p.17 à 125
- GIGNOUX (Hubert). - « L'Erreur de Pascal » in Acteurs. - n°58-59-60, deuxième trimestre 1988. - p.9 à 14
sur la présence de la télévision dans la société et son influence sur la vie du théâtre
- GIRAULT (Alain). - « Le Public comme "contre-pouvoir" : entretien avec Charles Robillard de "Lo teatro de la carriera" » in Théâtre/Public. - n°33, juin 1980. - p.54 à 58
- HAVEL (Vaclav). - « Théâtre : honneur des hommes » in La Revue de la SACD. - n°6, 2^e trimestre 1994. - p.49-50
- HELIAS (Yves). - « Après le spectacle, la démocratie » in Du théâtre (la revue) : théâtre et démocratie. - hors série n°3, mars 1995. - p.27 à 34
- HEYMANN (Pierre-Etienne). - « Qui a peur de Thespis ? » in Théâtre/Public. - n°115, janvier-février 1994. - p.74 à 77
- JAPPELLE (Hubert). - « N'oublie jamais d'où tu viens ! » in Théâtre/Public. - n°134, mars-avril 1997. - p.56 à 59

- MÜLLER (Carol). - « La Société en dérive : quel rôle pour le théâtre ? » in Du théâtre (la revue). - n°13, été 1996. - p.53 à 56
- ORSINI (Humberto). - « Le Théâtre face aux inégalités » in La Revue de la SACD. - n°8, 2^e trimestre 1995. - p.34
- PICQ (Jean-Yves). - « Pour une renaissance » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.89 à 91
- PRADIER (Jean-Marie). - « Sociétés nouvelles et théâtre d'agglomération » in Théâtre/Public. - n°92, mars-avril 1990. - p.58 à 69
- PRADIER (Jean-Marie). - « De l'esthétique de la scène à l'éthique du réseau » in Théâtre/Public. - n°116, mars-avril 1994. - p.69 à 75
- PRADIER (Jean-Marie). - « Ethique » in Théâtre/Public. - n°134, mars-avril 1997. - p.73 à 78
- PUIGRENIER (Michel), COSTAZ (Gilles), BUGAT (Stéphane). - « Les Professionnels du théâtre se mobilisent : juste cause et portion congrue » in Le Journal du théâtre. - n°7, mars 1997. - p.4 à 6
avec des entretiens de Jean-Marie Hordé, Jean-Claude Penchenat et Jacques Bailion
- REZVANI. - « Ces millions de désoccupés » in Du théâtre (la revue). - n°17, été 1997. - p.44 à 46
- RIVIERE (Jean-Loup), DUSIGNE (Jean-François), VALLEPIN (Philippe), PATRON (Sylvie), LIEVRE (Eloïse), BRETIN (Denis), TORRES (Anne), MALARD (Catherine), VENTURINI (François), DIGNAT (Yves), BOURDON (Gérard), HELARD (André), FRAHTI (Kamel), LINARES (Jean-Yves de), PETITIER (Edgar), FAUVEAU (Jean-François). - « Le Théâtre des amateurs » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°23, printemps 1997. - p.16 à 103
- ROMEAS (Nicolas). - « Ce que nous attendons peut-être du théâtre » in Alternatives théâtrales. - n°48, juin 1995. - p.88 à 90
- SIMONOT (Michel). - « Produits artistiques et pratiques sociales » in Théâtre/Public. - n°33, juin 1980. - p.16 à 24
- SIMONOT (Michel). - « Entre l'œuvre et le spectateur » in Théâtre/Public. - n°55, janvier-février 1984. - p.77 à 87
- SOBEL (Bernard). - « Entretien avec Benno Besson » in Théâtre/Public. - n°16/17, juin 1977. - p.10
- « Les Théâtre de l'autre » ; textes rassemblés et présentés par Marc Klein in Théâtre/Public. - n°124-125, juillet-octobre 1995. - p.4 à 52
contributions de Nicole Charpaï, Jean-Marie Pradier, Bernard Grosjean, Moïse Touré, Bruno Bouvssagot, Paul Biot, Paul Bourdige, Dounia Bouzer, Jean-Paul Remal, Fabienne Brugel, Jean-Martin Soll, Gisèle Barret, Jean-Pierre Klein, Olivier Couder, Emmanuelle Lonne, Denis Lepage, Martine Panardie, Marcel Notargiacomo, Philippe Pujol, Jean-Pierre Renault, Catherine Soskowitz et Marc Klein
- « Théâtre et culture populaire : débat avec le Comité d'Entreprise Renault de Rueil » in Théâtre/Public. - n°30, novembre-décembre 1979. - p.16 à 21
- URFALINO (Philippe). - « Démocratisation culturelle et enjeu social » in Du théâtre (la revue) : théâtre et démocratie. - hors série n°3, mars 1995. - p.38 à 43
- WANNOUS (Saadallah). - « La Soif de dialogue » in Du théâtre (la revue). - n°14, automne 1996. - p.39 à 41

7.3.

théâtre et politique culturelle

- ABIRACHED (Robert). - Le Théâtre et le Prince : 1981-1991. - Paris : Plon, 1992. - 206 p.
- ABIRACHED (Robert). - « Le Devoir de vigilance » in La Lettre du Syndeac. - n°2, juin 1996. - p.5
- Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux 1959-1969 ; Journées d'étude des 30 novembre et 1er décembre 1989 présentées par le Comité d'histoire du Ministère de la Culture, édition complétée par Augustin Girard et Geneviève Gentil, préface de Philippe Douste-Blazy. - Paris : La Documentation française, 1996. - 508 p.
chronologie
- Alertes. - SYNDEAC (Syndicat national des directeurs d'entreprises artistiques et culturelles), décembre 1995. - 4 p.
- ALESSANDRINI (Marjorie). - « Théâtre, état des lieux » ; avec la collaboration de Jean-Luc Toula-Breyssse in L'Obs de Paris. - 17-23 septembre 1992. - p.XIII à XVIII
- « Argent, pouvoir, création et arts du spectacle vivant : journées d'étude du 28-29 juin 1996, à l'initiative du département Théâtre de l'Université Paris VIII, en collaboration avec le Département Danse, l'Institut d'Etudes Européennes et l'Action Culturelle Artistique ; dossier réalisé par Philippe Henry avec les contributions de Xavier Marcheschi, Yves Marc, Farid Paya, Joël Dragutin, Gérard Lépinos, Olivier Couder, Jean-Marie Pradier, Marc Klein, Gisèle Barret, Pierre Corcos, Dominique Houdart, Luis Pradenas Chuecas, Paul Biot, Philippe Ivernel, Claude Amey, Jean-Michel Djian, Marjorie Nakache, Jean-François Marguerin » in Théâtre/Public. - n°135, mai-juin 1997. - p.39 à 77
- ASCOT (Félix). - « Du tout audiovisuel à la disparition du théâtre » in Action théâtre. - n°4, hiver 1997. - p.11
- « Avignon 78 : pour une politique de création (débat) » in Théâtre/Public. - n°24, novembre 1978. - p.5 à 17
- BAECQUE (André de). - « La Mort du théâtre annoncée par son Directeur » in Acteurs. - n°75-76, janvier-février 1990. - p.102 à 104
- BAILLOUX (Laurence). - « Politique culturelle et diffusion : entretien avec Fabien Jannelle » in Du théâtre (la revue). - n°18, automne 1997. - p.84 à 92

- BAILLY (Jean-Christophe). - « Mille laboratoires » in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ? - hors série n°4, septembre 1995. - p.20 à 23
- BARBU (Sabine). - « Les Conditions de l'efficacité des réseaux dans la diffusion de spectacles vivants » in Les Cahiers de l'administration territoriale : culture et collectivités locales - patrimoine, théâtre, spectacles. - Reims : Institut d'administration locale - Centre de recherche sur la décentralisation territoriale, Faculté de droit et de science politique de l'université de Reims Champagne-Ardenne, n°12, 1994. - p.123 à 140
- BAYEN (Bruno). - « De la sensibilité des cœurs à la hausse sensible des prix... » in Théâtre/Public. - n°13, novembre 1976. - p.25-26
- BAYEN (Bruno). - « A propos de deux événements » in Théâtre/Public. - n°19, janvier 1978. - p.12 à 14
- BEAUCHAMP (Hélène). - « L'Usage du cœur dans le domaine réel : sur le théâtre d'intervention » in Théâtre/Public. - n°61, janvier-février 1985. - p.43 à 47
- BELIT (Marc). - « Lettre ouverte à Bruno Bayen et Maurice Sarrazin » in Théâtre/Public. - n°13, novembre 1976. - p.37-38
- BELLOC (Eric). - « L'AFAA, laboratoire international du théâtre » in Acteurs. - n°73-74, novembre-décembre 1989. - p.94 à 96
- BELLOC (Eric). - « Le SYNDEAC, pour un dialogue tripartite : entretien avec Patrick Guinand » in Acteurs. - n°75-76, janvier-février 1990. - p.95 à 98
- BENTOLILA (Nathalie). - « Donner mauvaise conscience à l'Etat... : entretien avec Jacques Rigaud » in Cassandre. - n°10, décembre 1996. - p.2-3
- BENTOLILA (Nathalie). - « Seul le poète franchit l'obstacle... : entretien avec Jack Ralite » in Cassandre. - n°10, décembre 1996. - p.3
- BENTOLILA (Nathalie). - « "Que ton oui soit oui, que ton non soit non" : entretien avec Robert Abirached » in Cassandre. - n°13, mars 1997. - p.1 et 4
- BERGOIN (François). - « Une Histoire de solidarité » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.87-88
- BERNARD-BERAUD (Annie). - « Questions d'automne à Palaiseau » in Cassandre. - n°13, mars 1997. - p.11
- BLUWAL (Marcel). - « Dossier Théâtre public » in La Revue de la SACD. - n°9, 1^{er} trimestre 1996. - p.15 à 18
- BOIRON (Chantal). - « L'ONDA a dix ans » in Acteurs. - n°25, mai 1985. - p.55-56
- BOIRON (Chantal). - « Une Politique municipale, l'aide de la Ville de Paris : une régularité croissante, entretien avec Françoise de Panafieu » in Acteurs. - n°55-56-57, mars 1988. - p.144 à 148
- BOIRON (Chantal), COSTAZ (Gilles), BASILE (Anne), CAMP (André). - « La Guerre des réseaux est-elle finie ? » in Ubu Scènes d'Europe. - n°4, octobre 1996. - p.30 à 46
- BONCENNE (Pierre). - « Avis de tempête sur le théâtre public : rencontre avec Robert Cantarella, Stanislas Nordey et Olivier Py » in Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation. - n°245, février 1997. - p.64-65
- BOST (Bernadette). - « Affres et espoirs de la déconcentration » in Le Monde. - 17 septembre 1992. - p.15
- BOUGNOUX (Daniel). - « Bis ! ou l'action spectrale » in Cahiers de médiologie : la querelle du spectacle. - Paris : Gallimard, n°1, premier semestre 1996. - p.15 à 27
- BOUGNOUX (Daniel). - « Qu'il crève le théâtre ! Quelques réflexions sur la pluralité des scènes » in Du théâtre (la revue) : premier forum du théâtre européen - le prince, le comédien, le spectateur : le miroir est-il brisé ? - février 1997, hors série n°6. - p.212 à 215
- BRUNNER (Laurent). - « Culture contre extrême droite : aux armes ! » in La Scène. - n°7, décembre 1997. - p.9-10
- BUGAT (Stéphane). - « Elections législatives : le théâtre concerné mais hors du débat » in Le Journal du théâtre. - n°9, mai 1997. - p.9
- BUGAT (Stéphane). - « Lettre ouverte à Catherine Trautmann » in Le Journal du théâtre. - n°10-11, juin-juillet-août 1997. - p.9 à 11
- CAMPANA (François). - « Entre l'otage et la danseuse : artiste(s) in situ » in Cassandre. - n°10, décembre 1996. - p.4
- CAMPANA (François). - « Auvergne, anecdotes, généralités et particularismes » in Cassandre. - n°11, janvier 1997. - p.5
- CAMPANA (François). - « Emmanuel, de-ci, delà ! : entretien avec Emmanuel de Véricourt » in Cassandre. - n°11, janvier 1997. - p.11
- CAMPANA (François). - « Lettre ouverte à Madame le ministre » in Cassandre. - n°17, juillet-août 1997. - p.4
- CAROT (Denis). - « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du service public » in Du théâtre (la revue). - n°1, juillet 1993. - p.61 à 78
- CAROT (Denis). - « Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du service public 2 » in Du théâtre (la revue). - n°2, octobre 1993. - p.41 à 64
- CARRIERE (Jean-Claude), HULLOT (Jérôme), SYNDEAC, FAIVRE D'ARCIER (Bernard), TABEL (Paul), BAILLON (Jacques). - « Menaces sur le théâtre ? : débat » in La Revue de la SACD. - n°7, 4^e trimestre 1994. - p.47 à 62
- CASTALTA (Jean-Marc). - « La Cour des contes » in Action théâtre. - n°4, hiver 1997. - p.11

- CHASSAIGNE (André). - « Un Travail à long terme » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.83-84
- CHAXEL (Françoise du). - « Candidat à l'aventure... : l'ONDA » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.33 à 37
- CHODAT (François), DUBOIS (Michel), YERSIN (Claude). - « Les Problèmes de la création à la Comédie de Caen, Centre Dramatique National » in Théâtre/Public. - n°18, octobre-novembre 1977. - p.27 à 33
- CLAUDE (Olivier). - « Toulon avant et après » in Cassandre. - n°9, novembre 1996. - p.2
- COLAS (Dominique). - « Le Mystère de l'âme de l'Etat » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°5, automne 1992. - p.11 à 17
- COLLET (Nicole), DENES (Max). - « Un Théâtre en banlieue ouvrière : entretien avec Lucien Lanterrier, maire de Gennevilliers » in Théâtre/Public. - n°3, janvier-février 1975. - p.18-19
- COLLET (Nicole). - « La CGT et le théâtre : entretien avec Marius Bertou » in Théâtre/Public. - n°8/9, janvier-février 1976. - p.13-14
- COLLET (Nicole). - « Le CE Renault et le théâtre » in Théâtre/Public. - n°8/9, janvier-février 1976. - p.15-16
- « Colloque du centenaire : le théâtre, comment ? » in Théâtre/Public. - n°18, octobre-novembre 1977. - p.11 à 14
- « Colloque du centenaire : le théâtre, pour qui ? » in Théâtre/Public. - n°18, octobre-novembre 1977. - p.15 à 23
- La Communication des théâtres. - Paris : Ministère de la culture et de la communication, 1992. - 148 p.
illustré
- COPFERMANN (Emile). - « Renversement de signe : I. l'argent dans le théâtre, II. le système de subventionnement » in Travail théâtral. - n°12, juillet-septembre 1973. - p.3 à 39
- COSTAZ (Gilles). - « Théâtre public : à la recherche d'un nouveau souffle » in Le Journal du théâtre. - n°14/15, 27 octobre 1997. - p.5-6
- COUDERC (Denis). - « Théâtre en sabots » in Cassandre. - n°11, janvier 1997. - p.5
- COUSSEAU (Louis). - « La Décentralisation est en danger : voilà où nous en sommes » in Théâtre/Public. - n°10, avril 1976. - p.6
- CRASMENIL (Joël). - « Un « Acte » d'amour : entretien avec François Girard » in Cassandre. - n°8, octobre 1996. - p.6
- « Création théâtrale et ruralité : la question du sens - débat » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.34 à 44
- « Création théâtrale et ruralité : la question de l'accès - débat » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.45 à 53
- DANES (Max). - « Les Quilles de la décentralisation : entretien avec Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc » in Théâtre/Public. - n°10, avril 1976. - p.9 à 11
- DARZACO (Dominique). - « Le Théâtre public en question » in Le Journal du théâtre. - n°16, 10 novembre 1997. - p.4
- DASTE (Jean). - « La Décentralisation : quelle mission ? » in Acteurs. - n°55-56-57, mars 1988. - p.134 à 137
- DAVIS (Yvon). - « L'Etat des choses : entretien avec Joël Jouanneau » in Théâtre/Public. - n°54, novembre-décembre 1983. - p.5 à 10
- « De nouvelles solidarités pour de nouveaux projets » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.54 à 63
- « La Décentralisation aujourd'hui : débat animé le 23 octobre 1987 par Jean-Jacques Lerrant avec Jacques Nichet, Michel Dubois, François Marié, Georges Lavaudant, Bernard Sobel, Robert Abirached, Lucien Marest, Jack Ralite, Lucien Attoun, Serge Ganzl, Victor Haim, Daniel Benoin et Gabriel Monnet » in Théâtre/Public. - n°80, mars-avril 1988. - p.19 à 35
- DENIZOT-FOULQUIER (Marion). - Jeanne Laurent, le théâtre et les arts ; préface de Robert Abirached, avant-propos de Bernard Le Nail, textes de Jean Bazaine, Maurice Estève, Hubert Gignoux, Ariane Mnouchkine, Catherine de Seynes-Bazaine. - Saint-Vougay : Association pour l'animation du Château de Kerjean, 1997. - 103 p.
réalisé dans le cadre de l'exposition Jeanne Laurent, le théâtre et les arts présentée au Château de Kerjean du 31 mai au 3 novembre 1997
- DEUTSCH (Michel). - « Un Théâtre privé d'art » in Le Monde. - 21 avril 1992. - p.2
- Développement culturel : « Les Centres Dramatique Nationaux 1981-1983, la fréquentation du théâtre (1981), le budget théâtral de l'Etat (1984), les dépenses des communes (1981) ». - Paris : Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel, n°59, mars 1984. - 4 p.
- DOLLE (Jean-Paul). - « Théâtre et politique à la poursuite de la vérité à travers l'artifice de la représentation : trois paradigmes historiques » in Du théâtre (la revue) : premier forum du théâtre européen - le prince, le comédien, le spectateur : le miroir est-il brisé ? - février 1997, hors série n°6. - p.170 à 174
- DRAGUTIN (Joël). - « Les Interrogations de Joël Dragutin » in Cassandre. - n°12, février 1997. - p.12
- DRAGUTIN (Joël). - « Le Théâtre en déclin » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°9, décembre 1996. - p.97 à 102
cet article est une reprise légèrement réécrite de l'article précédemment référencé.
- DUVIGNEAU (Michel). - « Institutions et territoires » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.8-9
- EBSTEIN (Jonny). - « L'Intervention : animation et création » in Théâtre/Public. - n°81, janvier-février 1985. - p.30-31

- FALL (Joan-Claude). - « Bouts d'essai sur l'avenir du théâtre public » in La Scène. - n°5, juin 1997. - p.3-4
- FédérCies Midi-Pyrénées (Fédération Régionale des Compagnies Indépendantes du Spectacle Vivant). - « Pour une culture citoyenne » in Cassandra. - n°10, décembre 1996. - p.20
- FédérCies infos. - n°1, juillet-août 1997. - 12 p.
- FICHET (Roland). - « Les Voies de l'institution » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°3, décembre 1994. - p.76 à 78
- FICHET (Roland). - « Les Voies de l'institution 2 » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°4, mars 1995. - p.69
- FICHET (Roland). - « Art et politique : ça ne passe plus ? » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°7, mars 1996. - p.15 à 20
- FOURREAU (Eric). - « La Nouvelle offensive du SYNDEAC » in La Scène. - n°1, mai 1996. - p.13
- FOURREAU (Eric). - « Précurseurs en Aquitaine : Office Artistique de la région Aquitaine (OARA) » in La Scène. - n°1, mai 1996. - p.38-39
- FOURREAU (Eric), MARC (Nicolas). - « Où trouver l'argent ? » in La Scène. - n°2, septembre 1996. - p.7 à 20
- FOURREAU (Eric). - « Main basse des élus locaux sur la culture : ingérence, censure, suppression des subventions » in La Scène. - n°3, décembre 1996. - p.19 à 21
- FOURREAU (Eric), MARC (Nicolas). - « "Il est possible de créer de nouveaux publics" : entretien avec Jean-Pierre Tiphaigne, directeur de l'Office Départemental de l'Action Culturelle du Calvados » in La Scène. - n°3, décembre 1996. - p.110 à 113
- FOURREAU (Eric). - « "Prenez une place, venez à deux" : avantages et limites d'une opération de sensibilisation » in La Scène. - n°5, juin 1997. - p.57
- FOURREAU (Eric). - « Théâtre missionnés : un label en manque de lisibilité » in La Scène. - n°6, septembre 1997. - p.64-65
- FOURREAU (Eric), RONDIN (Paul). - « "La Première chose qu'on attend d'un ministre est qu'il protège son budget" : entretien avec Robert Abirached » in La Scène. - n°6, septembre 1997. - p.114 à 116
- FOURREAU (Eric), RONDIN (Paul). - « Une Nouvelle politique en marche, entretien avec Catherine Trautmann : "Je veux que l'art vivant soit la pièce maîtresse du ministère de la Culture" » in La Scène. - n°7, décembre 1997. - p.3 à 7
- FOURREAU (Eric), RONDIN (Paul). - « "Il existe un vrai réalisme des professionnels vis-à-vis des pouvoirs locaux" : entretien avec René Rizzardo, directeur de l'Observatoire des politiques culturelles à Grenoble » in La Scène. - n°7, décembre 1997. - p.114 à 117
- FRANCK (Pierre). - « Théâtre privé : une descente aux Enfers » in Action théâtre. - n°3, automne 1996. - p.6
- FRIEDEL (Christine). - « Théâtre privé : entretien avec Robert Abirached » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.14 à 16
- FRIEDEL (Christine). - « Questions de politique : entretien avec Bernard Favre d'Arcier » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.18 à 20
- FRIEDEL (Christine). - « Questions de politique : entretien avec Patrick Guinand, président du SYNDEAC » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.20 à 25
- FRIEDEL (Christine). - « Questions de politique : les Conseils généraux avec Anne France-Lanord, Anne Dahlström, Sylvie Jaffré et Yves Tuloup » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.25 à 29
- FRIEDEL (Christine). - « Etats d'âme d'experts : entretien avec Rose-Marie Moudouès » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.31 à 33
- FRILOUX (Pierre). - « Quelques réflexions sur les structures de la création théâtrale en France : intervention écrite adressée au Colloque du Centenaire - Avignon » in Théâtre/Public. - n°18, octobre-novembre 1977. - p.23 à 25
- FRIZE (Nicolas). - « L'Offre et la demande culturelles » in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ? - hors série n°4, septembre 1995. - p.27 à 31
- GABILY (Didier-Georges). - « Cadavres, si on veut » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve lez Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°3, décembre 1994. - p.11 à 16
- GABILY (Didier-Georges). - « Après eux (juste avant) le désert... » in Du théâtre (la revue) : théâtre et démocratie. - hors série n°3, mars 1995. - p.53 à 58
- « Gestion des entreprises d'action culturelle : le SNCTAS/CGT » in Théâtre/Public. - n°20, mars 1978. - p.2 et 51
- GIGNOUX (Hubert). - « Un Episode de la décentralisation » suivi de « Pour une seconde décentralisation » in Théâtre/Public. - n°10, avril 1976. - p.8-11-12 et 20
- GIGNOUX (Hubert). - « Questions sur la liberté de création » in Théâtre/Public. - n°15, mars 1977. - p.11 à 15
- GILLIBERT (Jean). - « La Culture complète contre l'art » in Du théâtre (la revue). - n°12, printemps 1996. - p.7 à 11
- GINTZBURGER (André). - « Abris » in Acteurs. - n°31, décembre 1985. - p.30 à 32
- GINTZBURGER (André). - « Eloge de l'informel (à propos de l'ONDA) » in Cassandra. - n°6, juillet-août 1996. - p.12-13

- GINTZBURGER (André). - « "Le Ménage, le ménage, vous dis-je, très respectueusement..." » in Cassandra. - n°18, septembre-octobre 1997. - p.1 et 16
- GIRAULT (Alain). - « Ligne » in Théâtre/Public. - n°42, novembre-décembre 1981. - p.4-5
- GODARD (Colette). - « Réinventer l'indépendance : rencontre avec Christian Schiaretti, directeur du Centre dramatique de Reims » in Le Monde. - 30 mai 1991. - p.22
- HAÏM (Victor). - « Les Tartufferies du théâtre » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°7-8, septembre 1996. - p.41 à 51
- HELIOT (Armelle). - « Une Année de théâtre, la saison 1981-1982, approches : entretiens avec Jack Lang et Jack Ralite » in Acteurs. - n°8, octobre 1982. - p.16 à 19
- HELIOT (Armelle). - « Bernard Faivre d'Arcier : une politique à petits points, entretien » in Le Quotidien de Paris. - n°3635, 26 juillet 1991. - p.19
- HENRY (Philippe). - « Une Scène socio-économique à étudier de près et à adapter : l'organisation du théâtre professionnel en France » in Théâtre/Public. - n°134, mars-avril 1997. - p.46 à 55
- HERAUD (Valérie). - « Les Automnales : un exemple » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.76-77
- HOTTE (Véronique). - « Schiaretti, le fils du peuple : entretien avec Christian Schiaretti » in Le Journal du théâtre. - n°16, 10 novembre 1997. - p.20
- ICHER (Bruno). - « Etat et communes : ça dysfonctionne » in Le Journal du théâtre. - n°1, été 1996. - p.13
- ICHER (Bruno). - « Budget culture : pas de quartier ! » in Le Journal du théâtre. - n°2, octobre 1996. - p.21
- « Les Intendants de la création en décentralisation : Table ronde du 24 mars, Mégaphonie, deuxième ; d'après Mégaphonie n°122, émission produite par France culture, diffusée le 9 mai 1995, réalisée par Marie-Christine Clauzet, avec des entretiens de Lucien Attoun et Frédérique Arbouet avec Claudine Gironès, Jackie Marchand, Jacky Ohayon, Henri Taquet et François Le Pillouër » in Théâtre/Public. - n°134, mars-avril 1997. - p.37 à 44
- JACOB (Nina). - « Les Ecus de la culture » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°1, mars 1995. - p.23 à 37
bibliographie
- Jacques Duhamel, ministre des Affaires culturelles 1971-1973 : discours et écrits ; textes rassemblés par le Comité d'histoire du Ministère de la Culture et de la Francophonie, avant-propos par Jacques Rigaud. - Paris : La Documentation française, 1994. - 221 p.
- Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales ; textes réunis et présentés par Philippe Poirrier, Sylvie Rab, Serge Reneau, Loïc Vadelorge pour le Comité d'histoire du Ministère de la Culture. - Paris : La Documentation française, 1995. - 239 p. - (Comité d'histoire-Ministère de la Culture-Travaux et documents ; 1)
orientation bibliographique
- JAMBON (Dominique). - « Place au théâtre : un travail de compréhension et de patience » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.80-81
- JANNELLE (Fabien). - « Paysage théâtral rural : le point de vue de l'ONDA » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.24 à 26
- JANNELLE (Fabien). - « La Profession reste trop divisée : forum avec Jean-Claude Collot, Michel Oriet et Ahmed Madani » in La Scène. - n°1, mai 1996. - p.68 à 70
- « "Je demande la parole" : extrait de la séance du conseil municipal de Gennevilliers du 14 septembre 1983 » ; retranscrit par Alain Girault in Théâtre/Public. - n°54, novembre-décembre 1983. - p.13-14
- JEENER (Jean-Luc). - « La Culture n'intéresse pas la droite » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°3, septembre 1995. - p.33 à 38
- JEENER (Jean-Luc). - « Le Théâtre et l'Etat : un métier d'assisté » in Action théâtre. - n°2, avril-juin 1996. - p.8
- JEUDY (Henri-Pierre). - « La Culture de l'intégration » in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ?. - hors série n°4, septembre 1995. - p.25-26
- JOURDHEUIL (Jean). - L'Artiste, la politique, la production. - Paris : U.G.E., 1976. - 313 p. - (10/18)
chronologie
- JOURDHEUIL (Jean). - Le Théâtre, l'artiste, l'Etat. - Paris : Hachette, 1979. - 238 p. - (L'Echappée belle)
- JOURDHEUIL (Jean). - « Théâtre ou spectacle » in Du théâtre (la revue) : théâtre et démocratie. - hors série n°3, mars 1995. - p.59 à 72
- JOURDHEUIL (Jean). - « D'un théâtre de citoyen à un théâtre de citoyens » in Du théâtre (la revue) : premier forum du théâtre européen - le prince, le comédien, le spectateur : le miroir est-il brisé ?. - février 1997, hors série n°6. - p.189-195
- KUTTNER (Hélène). - « L'Action culturelle selon René Lafite : une crise salutaire » in Cassandra. - n°7, septembre 1996. - p.15
- LAMBERT (Benoît). - « Les Réseaux de l'inspiration » in Du théâtre (la revue). - n°18, automne 1997. - p.62 à 83
- LANG (Jack). - L'Etat et le théâtre ; préface de Paul Jacquet. - Paris : Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence R. Pichon et R. Durand-Auzias, 1968. - 373 p. - (Bibliothèque de droit public)
bibliographie

- LASSALLE (Jacques). - « L'Empire des habitudes ou la diffuse clarté des étoiles mortes » in Du théâtre (la revue) : premier forum du théâtre européen - le prince, le comédien, le spectateur : le miroir est-il brisé ? - février 1997, hors série n°6. - p.181 à 188
- LASSALLE (Jacques). - « Le Théâtre et l'Etat, ni Alceste, ni Polonius » in Action théâtre. - n°1, janvier-mars 1996. - p.6-7
- LAUNAY (Alexis). - « Made in France : L'AFAA dans tous ses états » in Coups de théâtre. - Paris : L'Harmattan, n°10, mars 1997. - p.17 à 19
- LAURENT (Anne). - « Où va le théâtre ? : entretien avec Robert Abirached » in Esprit. - octobre 1988. - p.111 à 118
- LAURENT (Jeanne). - « La Décentralisation est en danger : 1946-1976 » in Théâtre/Public. - n°10, avril 1976. - p.7
- LAURENT (Michel). - « Gestion ou di-gestion » in Théâtre/Public. - n°13, novembre 1976. - p.31-32
- LAVELLI (Jorge). - « Non au néo-fascisme ! » in Action théâtre. - n°1, janvier-mars 1998. - p.4
- LAVELLI (Jorge). - « Quelle politique pour le théâtre d'aujourd'hui ? : entretien avec Robert Abirached » (transcrit et adapté par Annabel Poincheval) in Action théâtre. - n°3, automne 1996. - p.8 à 10
- LAVELLI (Jorge). - « La Politique théâtrale de la Ville de Paris : entretien avec Jean Gautier, directeur des affaires culturelles de la Ville de Paris » (transcrit et adapté par Annabel Poincheval) in Action théâtre. - n°4, hiver 1997. - p.12-13
- LAVILLE (Pierre), HELIOT (Armelle). - « Le Théâtre et l'Etat : réconcilier, entretien avec Robert Abirached » in Acteurs. - n°13, mai-juin 1983. - p.53 à 55
- LAVILLE (Pierre), HELIOT (Armelle). - « Le Théâtre et l'Etat : entraîner, entretien avec Georges Herbert » in Acteurs. - n°13, mai-juin 1983. - p.55-56
- LAVILLE (Pierre). - « Le Théâtre et l'Etat : questions à Robert Abirached » in Acteurs. - n°16, mai-juin 1983. - p.43 à 45
- LAVILLE (Pierre), ROUSSEAU (Josanne). - « La Décentralisation : entretien avec Robert Abirached » in Acteurs. - n°22, décembre 1984. - p.51 à 55
- LAVILLE (Pierre), QUIROT (Odile). - « A la Direction du Théâtre, Robert Abirached, il part... : bilan provisoire d'un septennat, entretien » in Acteurs. - n°64-65-66, quatrième trimestre 1988. - p.93 à 97
- LAVILLE (Pierre), BELLOC (Eric). - « Ville de Paris, bilan des mandatures 1983-1989 : entretien avec Françoise de Panafieu et Bruno Racine » in Acteurs. - n°67, mars 1989. - p.58 à 60
- LAVILLE (Pierre). - « Gabegies » in Acteurs. - n°69, mai 1989. - p.2-3
- LAVILLE (Pierre). - « Intolérable... » in Acteurs. - n°73-74, novembre-décembre 1989. - p.4-5
- LAVILLE (Pierre), BELLOC (Eric). - « La Politique théâtrale de la ville de Paris : entretien avec Françoise de Panafieu » in Acteurs. - n°75-76, janvier-février 1990. - p.83-86
- LAVILLE (Pierre), BELLOC (Eric). - « Entretien avec Bernard Faivre d'Arcier » in Acteurs. - n°83, octobre 1990. - p.65 à 73
- LAVILLE (Pierre). - « L'Imagination n'a pas de forme... » in Acteurs. - n°92-93, juillet-août 1991. - p.3 à 5
- LEOTARD (Philippe). - « La Décentralisation, une idée neuve : discours du ministre de la Culture et de la Communication à l'occasion du 40^e anniversaire de la Comédie de Saint-Etienne le 23 octobre 1987 » in Acteurs. - n°55-56-57, mars 1988. - p.130 à 133
- LEROY (Yves). - « De la légitimité de l'artiste » in Du théâtre (la revue) : théâtre et démocratie. - hors série n°3, mars 1995. - p.35 à 37
- LINDENBERG (Daniel). - « Les Impasses de la mémoire » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°5, automne 1992. - p.19 à 24
- LINDENBERG (Daniel). - « Les Années décentralisation » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°18, hiver 1996. - p.125 à 128
- LISCIA (Claude). - « Irriter le regard... : entretien avec Alain Fourneau et Suzanne Joubert du Théâtre des Bernardines à Marseille » in Théâtre/Public. - n°134, mars-avril 1997. - p.33 à 36
- LISCIA (Claude). - « Le Théâtre doit répondre à une nécessité absolue : entretien avec Stanislas Nordey » in Théâtre/Public. - n°136-137, juillet-octobre 1997. - p.102 à 109
- LIVCHINE (Jacques). - « Un Théâtre pour les chiens ? » in Cassandra. - n°8, octobre 1996. - p.12
- MACDONALD (James). - « Le Théâtre britannique : un cas d'école » in Du théâtre (la revue) : premier forum du théâtre européen - le prince, le comédien, le spectateur : le miroir est-il brisé ? - février 1997, hors série n°6. - p.216 à 221
- MADRAL (Philippe). - Le Théâtre hors les murs : six animateurs et trois élus municipaux nous parlent. - Paris : Seuil, 1969. - 254 p. - (Théâtre ; 16)
- « Un Manifeste de 1945 : projet de la Maison de la Culture de Grenoble ; par le Comité général de la Maison de la Culture » in Théâtre/Public. - n°133, janvier-février 1997. - p.78 à 84
- MAREST (Lucien). - « Création artistique et liberté, rien n'est jamais acquis : politique culturelle et partis communistes » in Théâtre/Public. - n°16/17, juin 1977. - p.40 à 42
- MAREST (Lucien). - « Le 1%, une exigence modeste ! » in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ? - hors série n°4, septembre 1995. - p.32-33

- MARGUERIN (Jean-François). - « Le Point de vue du ministère » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.86
- MARTINEAU (Richard). - « Conclusion » [au colloque : Théâtre, décentralisations et monde rural] in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.93-94
- MEREUZE (Didier). - « Le Canada-dry du théâtre populaire » in L'Art du théâtre. - Arles/Paris : Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n°2-3, automne 1985-hiver 1986. - p.170-171
- MEREUZE (Didier). - « Entretien avec Jean-Pierre Moreau, chef du Bureau du Théâtre à la Ville de Paris » in Théâtre/Public. - n°93-94, mai-août 1990. - p.12 à 14
- MESGUICH (Daniel). - « Le Désir de non-barbarie » in Action théâtre. - n°4, hiver 1997. - p.10
- MONOD (Richard). - « L'Intervention du ministère de la Culture et de la Communication, budget national 1988 : une Bastille théâtrale » in Acteurs. - n°55-56-57, mars 1988. - p.116 à 127
- MOUNIER (Bernard). - « Pour la diversité » in Théâtre/Public. - n°42, novembre-décembre 1981. - p.71-72
- ORIER (Michel). - « Témoignage » in La Lettre du Syndeac. - n°2, juin 1996. - p.2
- L'Organisation du spectacle vivant en France ; Rapport du Conseil économique et social présenté par Jean Robin, séances des 23 et 24 juin 1992. - Paris : Direction des Journaux Officiels, 1992. - 145 p.
- PIEMME (Jean-Marie). - « Questions » in Théâtre/Public. - n°42, novembre-décembre 1981. - p.6-7
- PIEMME (Jean-Marie). - « L'Action culturelle dans tous ses états » in Théâtre/Public. - n°42, novembre-décembre 1981. - p.12 à 41
- PIEMME (Jean-Marie). - « Problématique de la création : histoire et permanence » in Théâtre/Public. - n°52-53, juillet-octobre 1983. - p.79 à 89
- « La Politique de la Ville de Paris en faveur du théâtre : les subventions 1986 » in Acteurs. - n°40-41, septembre-octobre 1986. - p.32-33
- « Pour le théâtre, une politique nouvelle ? : dossier réalisé par Pierre Laville avec les contributions de Robert Abirached, Josyane Horville, Jack Lang, Jeanne Laurent et Michel Giès » in Acteurs. - n°1, janvier 1982. - p.54 à 72
- « Des Propositions concrètes de Syndicat des Directeurs des Entreprises d'Action Culturelle » in Théâtre/Public. - n°20, mars 1978. - p.3
- PUIGRENIER (Michel). - « Alain Françon : pour un théâtre politiquement politique » in Le Journal du théâtre. - n°10-11, juin-juillet-août 1997. - p.12
- RALITE (Jack). - « Le Semeur et la basse-cour » in Théâtre/Public. - n°1, septembre-octobre 1974. - p.16
- RALITE (Jack). - « Résister et construire » in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ? - hors série n°4, septembre 1995. - p.59-60
- RAUCH-LEPAGE (Marie-Ange). - « Dramatique décentralisation » in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ? - hors série n°4, septembre 1995. - p.39 à 43
- REGNAULT (François). - « L'Etudiant et le cheminot » in Théâtre/Public. - n°128, mars-avril 1996. - p.57 à 60
- RICHARD (Dominique). - « Place au théâtre : la politique culturelle en Savoie » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.79-80
- ROMEAS (Nicolas). - « Par les villages... : L'Office Départemental de Développement Culturel des Côtes d'Armor, entretien avec Olivier Couqueberg » in Cassandra. - n°7, septembre 1996. - p.6
- ROMEAS (Nicolas). - « Paysage désertique avec colline : entretien avec Gérard Paquet » in Cassandra. - n°9, novembre 1996. - p.1-2
- ROMEAS (Nicolas). - « De la création théâtrale en Auvergne en général, et du festival d'Aurillac en particulier : entretien avec Pierre Chambert et Pierre Raynaud » in Cassandra. - n°11, janvier 1997. - p.6
- ROMEAS (Nicolas). - « Vieux rêves et nouvelles donnes : entretien avec Fabien Jannelle, directeur de l'ONDA » in Cassandra. - n°13, mars 1997. - p.2-3
- ROMEAS (Nicolas), CAMPANA (François). - « Norbert Engel : "une société théâtrale à deux vitesses" » in Cassandra. - n°18, septembre-octobre 1997. - p.2
- RONDIN (Paul). - « De l'urgence d'être politique » in Cassandra. - n°7, septembre 1996. - p.16
- RONDIN (Paul). - « Régulateur du théâtre en Ile-de-France : THECIF » in La Scène. - n°3, décembre 1996. - p.50-51
- RONDIN (Paul). - « Catherine Tasca : "Les discours sur la culture sont trop économiques et pas assez politiques" » in La Scène. - n°4, mars 1997. - p.44
- ROSU (Myriam). - « La Conquête des nouveaux publics au théâtre » in Les Cahiers de l'administration territoriale : culture et collectivités locales - patrimoine, théâtre, spectacles. - Reims : Institut d'administration locale - Centre de recherche sur la décentralisation territoriale, Faculté de droit et de science politique de l'université de Reims Champagne-Ardenne, n°12, 1994. - p.103 à 122
- ROUSSEAU (Josanne). - « La Maison de la Culture de Grenoble à Avignon : entretien avec Jacques Blanc » in Théâtre/Public. - n°52-53, juillet-octobre 1983. - p.64 à 66
- ROUSSEAU (Josanne), COSTAZ (Gilles). - « Théâtre public en questions : entretien avec Raoul Muriand et Michel Hellec (Synptac), Jacques Blanc (Syndeac) et Robert Abirached (DTS) » in Acteurs. - n°23, janvier-février 1985. - p.38 à 43

- RYNGAERT (Jean-Pierre). - « La Nécessité du théâtre » in Théâtre/Public. - n°134, mars-avril 1997. - p.32
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « L'Homme du théâtre public : entretien avec François Barachin » in Acteurs. - n°43, décembre 1986. - p.28 à 30
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « Une Histoire d'amour pour la Comédie-Française : entretien avec Patrick Devaux » in Acteurs. - n°43, décembre 1986. - p.30 à 33
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « 1^{er} Forum du théâtre européen à Saint-Etienne » in Action théâtre. - n°3, automne 1996. - p.2-3
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « Les Intermittents du spectacle en sursis » in Cassandra. - n°11, janvier 1997. - p.20
- SADOWSKA-GUILLON (Irène). - « L'Empire AFAA » in Action théâtre. - n°5, printemps 1997. - p.12-13
- SANTINI (Pierre). - « EPOPEA » in Action théâtre. - n°3, automne 1996. - p.5
- SANTON (Régis). - « Le Flou du robinet : Le Théâtre et l'Etat, des subventions » in Acteurs. - n°58-59-60, deuxième trimestre 1988. - p.65-66
- SARRAZIN (Dominique). - « Paysage avant la bataille : impressions (entretien avec le Syndeac) » in La Lettre du Syndeac. - n°1, avril 1996. - p.4-5
- SCHIARETTI (Christian). - « La République des arts, pourquoi ? pour qui ? » in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ? - hors série n°4, septembre 1995. - p.1-2
- SCHIARETTI (Christian). - « Mobilisation contre la politique budgétaire du Gouvernement » in Action théâtre. - n°1, janvier-mars 1996. - p.7-8
- SCHIARETTI (Christian). - « Il s'agirait donc, encore une fois, d'économiser... » in La Lettre du Syndeac. - n°2, juin 1996. - p.1-2
- SCHMITT (Olivier). - « France, esquisse d'un paysage théâtral » in Du théâtre (la revue) : premier forum du théâtre européen - le prince, le comédien, le spectateur : le miroir est-il brisé ? - février 1997, hors série n°6. - p.57 à 65
- SCHWARTZBROD (Jean-Louis). - Splendeur et misère du spectacle vivant : l'exemple de Grenoble ; préface de Didier Béraud. - Grenoble : La Pensée sauvage, 1993. - 238 p. - (Les Cahiers)
bibliographie
- SERY (Macha). - « Résister au marché ! : questions à Jack Ralite » in Le Monde de l'éducation de la culture et de la formation. - n°246, mars 1997. - p.71
- SIMONOT (Michel). - « Enjeux esthétiques, enjeux politiques : Avignon 91 : un révélateur », suivi d'un entretien avec Michel Simonot par Alain Girault in Théâtre/Public. - n°42, novembre-décembre 1981. - p.57 à 68
- SIMONOT (Michel). - « Silences » in La Lettre du Syndeac. - n°1, avril 1996. - p.6
- SIMONOT (Michel). - « Verdun, vigilance nationale sur un front local » in Cassandra. - n°10, décembre 1996. - p.16
- SIMONOT (Michel). - « Théâtre et soumission : quelles responsabilités devant la censure ? » in Du théâtre (la revue). - n°16, printemps 1997. - p.39 à 45
- SOBEL (Bernard), DAVIS (Yvon), GIRAULT (Alain), DENES (Max). - « Théâtre/politique/démocratie : tu as des certitudes, toi ? (table ronde du comité de rédaction) » in Théâtre/Public. - n°16/17, juin 1977. - p.3 à 5
- SOREL (Nicolas). - « Quel est le rôle des inspecteurs généraux » in La Scène. - n°5, juin 1997. - p.68-69
- « Les Subventions : dossier coordonné par Pierre Laville avec les contributions de Janine Dewever, Armelle Hélot et Gilles Costaz, Michel Boutinard-Rouelle, Denis Maurey, Jack Lang et Catherine Clément » in Acteurs. - n°18, mars-avril 1984. - p.43 à 61
- « Subventions 1984 : Le Théâtre et l'Etat » in Acteurs. - n°20, juillet-août 1984. - p.91 à 96
- « Subventions 1985 : les subventions de l'Etat et de la Ville de Paris ; avec un entretien de Françoise de Panafieu par Sophie Bagur » in Acteurs. - n°29, octobre 1985. - p.59 à 71
- « Subventions 1989 : le budget de l'Etat et les chiffres » in Acteurs. - n°73-74, novembre-décembre 1989. - p.69 à 77
- « Subventions 1991 de la Ville de Paris » in Acteurs. - n°90-91, mai-juin 1991. - p.69 à 72
- SYNDEAC. - « Monsieur le Président de la république » in La Lettre du Syndeac. - n°1, avril 1996. - p.1-2
- SYNDEAC. - « Budget et politique culturelle : état des lieux » in La Lettre du Syndeac. - n°2, juin 1996. - p.6-7
- TACKELS (Bruno). - « Chronique d'après guerre plateau II : scènes en guerre » in Les Cahiers de Prospero. - Villeneuve les Avignon : Centre National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, n°4, mars 1995. - p.78 à 82
- TANGUY (François). - « Litanies du désastre » in Du théâtre (la revue) : théâtre et démocratie. - hors série n°3, mars 1995. - p.48 à 52
- TEMKINE (Raymonde). - L'Entreprise théâtre. - Paris : Editions Cujas, 1967. - 498 p. - (Civilisation.)
bibliographie et index
- TEMKINE (Raymonde). - « Où en est la décentralisation ? » in Acteurs. - n°40-41, septembre-octobre 1986. - p.34-35
- TEMKINE (Raymonde), ROUYER (Philippe). - « Nouvelles données dans la décentralisation : Pierre Debauche, Arlette Téphany, Pierre Meyrand, Jacques Rosner, Jacques Nichet, Jacques Weber, Claude Yersin, Denis Guénoun, Jean-Louis Thamin » in Acteurs. - n°40-41, septembre-octobre 1986. - p.37 à 47
- TEMKINE (Raymonde). - Le Théâtre en l'état. - Paris : Editions Théâtrales, 1992. - 256 p.
index

- TEMKINE (Raymonde). - « Du théâtre en amateur au théâtre en professionnel, du mécénat au service public » in Théâtre/Public. - n°133, janvier-février 1997. - p.72 à 77
- « Le Théâtre et les spectacles : affaires d'Etat : entretien avec Jacques Baillon directeur du Théâtre et des spectacles » in Cahiers de médiologie : la querelle du spectacle. - Paris : Gallimard, n°1, premier semestre 1996. - p. 251 à 253
- « Théâtre, service public I - L'héritage : *Mégaphonie*, deuxième ; entretien de Lucien Attoun et Joëlle Gayot avec Jacques Baillon, Stéphane Braunschweig, Roger Planchon, Jacques Rigaud et Christian Schiaretti » in Théâtre/Public. - n°133, janvier-février 1997. - p.63 à 71
- TINAZZI (Noël). - « Marie-Josée Roig, Jeanne d'Arc en Avignon » in La Tribune Desfossés. - 31 juillet 1995. - p.25
- TOULOUSE (Jeanne). - Les Circuits de la légitimité dans le monde de l'art : l'exemple des compagnies et institutions théâtrales à Bordeaux ; sous la direction d'Yvon Lamy. - 151 p. dactyl. + annexes
Mémoire de Maîtrise de Sociologie : Université Bordeaux II : 1997
- VALVERDE (José). - « Et si on entreprenait la perestroïka de la culture ? » in Acteurs. - n°75-76, janvier-février 1990. - p.99 à 102
- VALVERDE (José). - « Poète vivant ? » in Action théâtre. - n°6, été 1997. - p.9
- VENARD (Michèle). - « Haro sur le ronron » in Action théâtre. - n°5, printemps 1997. - p.8
- VERDET (Bruno). - « Problèmes de la création théâtrale en France » in Les Cahiers de l'administration territoriale : culture et collectivités locales - patrimoine, théâtre, spectacles. - Reims : Institut d'administration locale - Centre de recherche sur la décentralisation territoriale, Faculté de droit et de science politique de l'université de Reims Champagne-Ardenne, n°12, 1994. - p. 43 à 57
- VINCENT (Jean-Pierre). - « Faire avancer l'histoire de nos arts » in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ?. - hors série n°4, septembre 1995. - p.68-69
- VINCENT (Jean-Pierre). - « Contre l'état culturel d'exception » in Le Monde diplomatique (mai 1995) repris in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ?. - hors série n°4, septembre 1995. - p.70-71
- VINCENT (Jean-Pierre). - « Trois années sous les Amandiers » in Théâtre/Public. - n°136-137, juillet-octobre 1997. - p.110 à 112
- WALLON (Emmanuel). - « La Mise en scène du conflit » in Du théâtre (la revue) : théâtre et démocratie. - hors série n°3, mars 1995. - p.44 à 47
- WALLON (Emmanuel). - « L'illusion mimétique » in Du théâtre (la revue) : théâtre et démocratie. - hors série n°3, mars 1995. - p.74 à 77
- WALLON (Emmanuel). - « Le Partage des privilèges » in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ?. - hors série n°4, septembre 1995. - p.44 à 48
- WALLON (Emmanuel). - « Un Théâtre de route » in Du théâtre (la revue) : Itinéraire Bis - théâtre, décentralisations et monde rural. - avril 1997, hors série n°7. - p.27 à 29
- ZACHAROPOULOS (Denys). - « Un Projet républicain » in Du théâtre (la revue) : la République des arts, pourquoi ? pour qui ?. - hors série n°4, septembre 1995. - p.34 à 36

8.

économie et droit

- **ATTIAS (Maurice).** - « (Petits) chiffres de la production d'une compagnie "indépendante" » in Acteurs. - n°64-65-66, quatrième trimestre 1988. - p.117 à 119
- **BAILLOUX (Laurence).** - « Quel avenir pour le théâtre privé ? » in Du théâtre (la revue). - janvier 1994, n°3. - p.55 à 70
- **BARTOLI (Henri).** - Economie et création collective. - Paris : Economica, 1977. - 566 p.
- **BENHAMOU (Françoise).** - L'Economie de la culture. - Paris : La découverte, 1996. - 120 p. - (Repères ; 192)
- **BERGER (Anne).** - Les Retombées économiques du Festival d'Avignon ; étude portant sur l'édition 1995 du Festival d'Avignon menée d'avril à juillet 1996 au sein de l'Association de Gestion du Festival d'Avignon sous le haut patronage de Gérard Deniaux, administrateur général du Festival. - Avignon : Festival d'Avignon, 1996. - 31 p. + annexes
- **BOULENGER (Simone).** - Pour une gestion rationnelle des entreprises théâtrales. - 454 f. dactyl.
Thèse de doctorat de spécialité en économie et administration des entreprises : Université Paris I Panthéon-Sorbonne : 1972
bibliographie
- **BREBISSON (Guy de).** - Le Mécénat. - Paris : Presses Universitaires de France, 1986. - 128 p. - (Que sais-je ? ; 2331)
bibliographie
- **BUGAT (Stéphane).** - « Le CIC en scène : mécénat » in Le Journal du théâtre. - n°14/15, 27 octobre 1997. - p.17
- **BUSSON (Alain).** - La Place du théâtre dans le champ culturel : de l'influence de l'économique sur les choix esthétiques ; sous la direction de Henri Bartoli ; 2 volumes. - 736 f. dactyl.
Thèse de doctorat d'Etat ès sciences économiques : Université Paris I-Panthéon-Sorbonne : 1983
bibliographie
- **BUSSON (Alain).** - Innovation et structuration du champ culturel : l'exemple du théâtre, du cinéma et de la télévision » in Théâtre/Public. - n°64-65, juillet-octobre 1985. - p.100 à 105
- **CAMP (André).** - « Le Domaine théâtral » in Acteurs. - n°38-39, juillet-août 1986. - p.67-68
- « Comptes de Gaubère » in Acteurs. - n°64-65-66, quatrième trimestre 1988. - p.119
- **COURTOT (Pascal).** - Travail et rapports de production dans les petites unités économiques : économie du refus, marché, Etat ; sous la direction de André Nicolai. - 487 f. dactyl.
Thèse de doctorat d'Etat ès sciences économiques : Université Paris X : 1987
bibliographie
- **DABET (Béatrice).** - Hypothèses et limites d'une approche marketing de la communication des théâtres : exemples des théâtres de Gennevilliers, de Saint-Denis et du Théâtre National de Chaillot ; sous la direction de Yves Evrard. - 62 f. dactyl.
Mémoire de recherche de 3^e année : H.E.C. : Economie industrielle : juin 1985.
- Développement culturel : « Economie du spectacle vivant et audiovisuel ». - Paris, Ministère de la Culture - Direction du Développement Culturel : n°63, mai 1985. - 6 p.
- **DJIAN (Jean-Michel), MILLER (Jean-François), BENSMAINE (François-Louis).** - L'Impact économique en terme d'emploi de dix festivals en Europe. - Bruxelles : Commission Européenne, Direction générale V - Emploi, relations industrielles et affaires sociales, 1^{er} avril 1996. - 133 p. + annexes
- Données sur le mécénat d'entreprise en France ; étude réalisée sous la direction de Guy de Brébisson. - Paris : Ministère de la Culture - Direction de l'Administration Générale - Département des Etudes et de la Prospective, 1992. - 111 p.
- **DUPUIS (Xavier).** - « De l'œuvre aux maîtres d'œuvre » in Du théâtre (la revue). - n°10, automne 1995. - p.49 à 61
- Etude comparative des situations juridiques de spectacle vivant en Europe : La France ; étude réalisée par A. Pelletier, juriste consultant, pour l'association Pyramide. - Paris : Ministère de la Culture - Direction de l'Administration Générale - Département des Etudes et de la Prospective, 1989. - 50 p.
- **FARCHY (Joëlle), SAGOT-DUVAUROUX (Dominique).** - Economie des politiques culturelles. - Paris : Presses Universitaires de France, 1994. - 183 p. - (Economie)
index et bibliographie
- **FOUAND (Rodolphe), BARDON (Yves).** - « Spectacle vivant et économie : danger ! : entretien avec Françoise Benhamou » in Action théâtre. - n°3, automne 1996. - p.11 à 13
- Guide-annuaire du spectacle vivant 1996-97. - Paris : Centre National du Théâtre - département documentation information, 1996. - 949 p.
avec adresses et nombreuses annexes
- **HAUMONT (Guy).** - Comédiens et auteurs vos droits à la scène et à l'écran : guide pratique. - 2^e édition. - Paris : Ondine édition, 1996. - 255 p.
1^{re} édition : 1994 ; avec index et bibliographie
- **HERSCOVICI (Alain).** - Economie de la culture et de la communication : éléments pour une analyse socio-économique de la culture dans le « capitalisme avancé » ; préface de Dominique Leroy. - Paris : L'Harmattan, 1994. - 267 p.
bibliographie et glossaire
- **HEYMANN (Pierre-Etienne).** - « Le Théâtre public saisi par le libéralisme » in Théâtre/Public. - n°134, mars-avril 1997. - p.60 à 72

- HUE (Jean-Pierre). - Le Théâtre et son droit ; préface de Jean-Louis Barrault. - Paris : Librairie théâtrale, 1986. - 207 p.
- La Scène : « Le Guide des intermittents du spectacle ». - n° hors série, 1997. - 82 p.
- LEROY (Dominique). - Economie des arts du spectacle vivant : essai sur la relation entre l'économique et l'esthétique ; préface de Henri Bartoli. - Paris : L'Harmattan, 1992. - 330 p.
Cet ouvrage est la réédition d'un livre épuisé : LEROY (Dominique) - Economie des arts du spectacle vivant : essai sur la relation entre l'économique et l'esthétique ; préface de Henri Bartoli. - Paris : Economica, 1980. - (Recherches Panthéon-Sorbonne, Université de Paris I. Série sciences économiques) ; bibliographie
- LEROY (Dominique). - « Sur les possibilités d'organisation alternative du théâtre dans les économies industrialisées de la fin du XX^e siècle » in Théâtre/Public. - n°54, novembre-décembre 1983. - p.21 à 31
- MARC (Nicolas). - « Le Fisc menace les associations culturelles » in La Scène. - n°4, mars 1997. - p.41
- MARC (Nicolas). - « Publicité : combien coûte une campagne à Paris » in La Scène. - n°4, mars 1997. - p.102 à 104
- Notes et Etudes Documentaires : « Le Théâtre en France : contexte socio-économique et choix esthétiques » ; par Alain Busson, préface de Henri Bartoli. - Paris : La Documentation française, 1986. - 140 p. - (Notes et études documentaires ; 4805)
- Notes et Etudes Documentaires : « Portraits économiques de la culture » ; par Alain Busson et Yves Evraud. - Paris : La Documentation française, 1987. - 144 p. - (Notes et études documentaires ; 4846)
- POMMERHNE (Walter), FREY (Bruno). - La Culture a-t-elle un prix ? : essai sur l'économie de l'art ; traduit de l'anglais par Marcelo Gandaras. - Paris : Commentaire & Plon, 1993. - 291 p.
bibliographie
- POMMERET (Xavier-Agnan). - « Plaisirs et p.M.B., conscience et croissance » in Théâtre/Public. - n°30, novembre-décembre 1979. - p.42 à 49
- Le Prix des places de spectacle : analyse de l'offre ; étude réalisée par Ithaque Kynos avec la collaboration de Temsis, Rose-Marie Fournier, Jean-Louis Hillion sous la direction de Jean-André Bouchand. - Paris : Ministère de la Culture - Direction de l'Administration Générale - Département des Etudes et de la Prospective, 1995. - 49 p.
- RIGHINI (Mariella). - « Votre art m'intéresse : mécénat, les bons comptes de la création » in Le Nouvel observateur. - 19-25 juin 1987. - p.93 à 95
- RIPON (Romuald). - Le Poids économique des activités artistiques amateur. - Paris : Ministère de la Culture - Direction de l'Administration Générale - Département des Etudes et de la Prospective, 1996. - 126 p.
- RIVIERE (Jean-Loup). - « Le Droit de censure » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°7, printemps 1993. - p.25 à 30
- RIVIERE (Jean-Loup), DARZACQ (Dominique), LEROY (Dominique), BARBAROUX (Monique), THOMASSEAU (Jean-Marie). - « Le Théâtre, l'argent » in Les Cahiers de la Comédie-Française. - n°7, printemps 1993. - p.45 à 84
- ROUX (Bernard). - L'Economie contemporaine du spectacle vivant. - Paris : L'Harmattan, 1993. - 192 p.
bibliographie
- ROUX (Bernard). - « Economie et crise du théâtre privé » in La Revue de la SACD. - n°4, 3^e trimestre 1993. - p.46 à 53
- SALINO (Brigitte). - « Molière est désormais coté à l'Audimat : au théâtre, tous les prix ont explosé » in L'Evénement du jeudi. - 11 au 17 juillet 1991. - p.55-56
- SAGOT-DUVAUROUX (Dominique). - Structure de financement et organisation d'un système : l'exemple du théâtre ; sous la direction de Xavier Greffe. - 274 f. dactyl. + 13 f. d'annexes.
Thèse de doctorat de 3^e cycle : Economie des ressources humaines : Université Paris I Panthéon-Sorbonne : 1985
bibliographie
- SIREJOLS (Cécile). - Les Intermittents du spectacle. - Paris : ASDEC/Editions A.S./IRMA, 1997. - 48 p. - (Les Mémentos du spectacle ; 3)
- TEMKINE (Raymonde). - « Domaine théâtral : entretien avec Jacques Toja » in Acteurs. - n°25, mai 1985. - p.57-58
- THOMAZO (André). - « Les Critères de gestion des Entreprises de spectacles : économie du théâtre privé ; communication au colloque "L'Economie de la culture", Palais des Papes d'Avignon, 12 au 14 mai 1986 » in Acteurs. - n°37, juin 1986. - p.30 à 35
- THURIOT (Fabrice). - « Approche juridique et économique des établissements décentralisés » in Les Cahiers de l'administration territoriale : culture et collectivités locales - patrimoine, théâtre, spectacles. - Reims : Institut d'administration locale - Centre de recherche sur la décentralisation territoriale, Faculté de droit et de science politique de l'université de Reims Champagne-Ardenne, n°12, 1994. - p.59 à 77
- TILLARD (Janine). - Culture et économie : rapport présenté au nom de Conseil Economique et Social, séances des 12 et 13 mai 1987. - Paris : Journal Officiel de la République Française, 2 juin 1987. - 52 p. - (Avis et Rapports du Conseil Economique et Social ; année 1987 - n°11)
- VESCIA (Remo). - Le Mécénat, art de la communication, communication de l'art ; préface de Antoine Guichard. - Paris : Economica, 1987. - 194 p. + 75 p. d'annexes numérotées de I à LXXV.
bibliographie
- VESSILLIER (Michèle). - La Crise du théâtre privé ; préface de Henri Guitton. - Paris : Presses Universitaires de France, 1973. - 227 p. - (Publications de l'Université Paris I-Panthéon-Sorbonne. Série Sciences économiques ; 2)
avec sources documentaires
- VOISIN (Thierry). - « Le Mécénat pour le théâtre : la CAECL parraine le Festival d'Avignon ; entretien avec Yolaine Baignères, responsable Mécénat du Festival d'Avignon et Jean-Louis Laure, directeur de la communication de la CAECL » in Acteurs. - n°38-39, juillet-août 1986. - p.64 à 66

- VISDEI (Ança). - « Le Mécénat au théâtre : la Fondation Johnson, un exemple à suivre ; entretien avec Bernard Dezaly » in Acteurs, - n°35, avril 1986. - p.30-31

9.

communication, politique et société

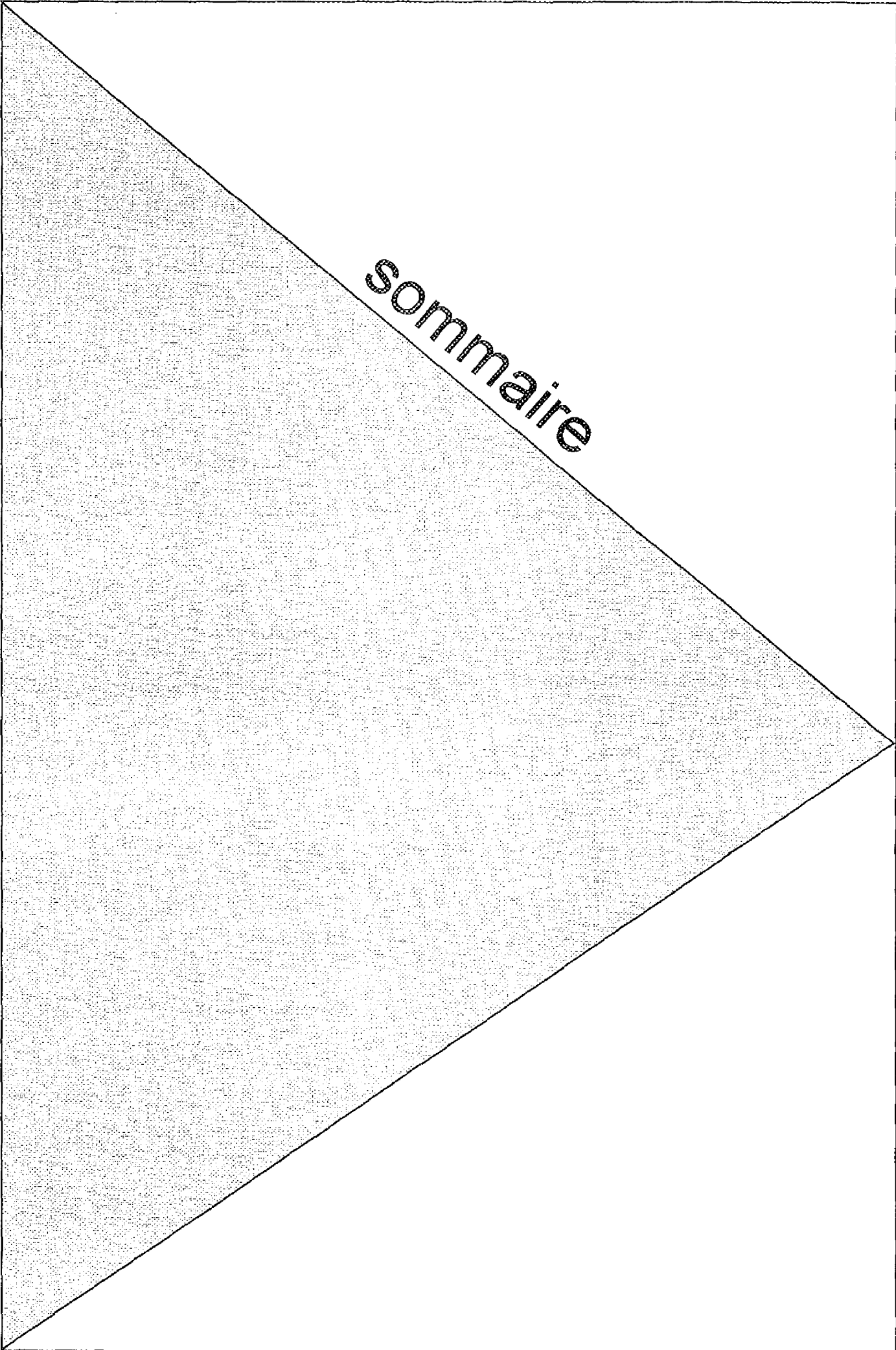
- BATESON (Gregory) et al. - La Nouvelle communication ; textes recueillis et présentés par Yves Winkin, traduction de D. Bansard et al. - Paris : Seuil, 1981. - 382 p. - (Points ; 136)
bibliographie et index
- BAUDRILLARD (Jean). - La Société de consommation : ses mythes, ses structures ; préface de J.-P. Mayer. - Paris : Gallimard, 1986. - 321 p. - (Folio essais ; 35)
1^{re} édition : Paris : Denoël, 1970 ; bibliographie
- BERNE (Eric). - Des Jeux et des hommes : psychologie des relations humaines ; traduit de l'américain par Léa Dilé. - Paris : Stock, 1967. - 215 p.
1^{re} édition américaine : Games people play. - New York : Grove Press inc., 1964 ; index
- BOUGNOUX (Daniel). - La Communication contre l'information. - Paris : Hachette, 1995. - 143 p. - (Questions de société)
bibliographie
- BOURDIEU (Pierre). - Raisons pratiques : sur la théorie de l'action. - Paris : Hachette, 1994. - 250 p. - (Points essais ; 331)
index
- CERTEAU (Michel de). - La Culture au pluriel. - nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard. - Paris : Seuil, 1993. - 231 p. - (Points essais ; 267)
1^{re} édition : Paris : U.G.E., 1974
- La Communication modélisée : une introduction aux concepts, aux modèles et aux théories ; sous la direction de Gilles Willett. - Ottawa (Canada) : Editions du Renouveau Pédagogique Inc., 1992. - 646 p.
index, glossaire et bibliographie
- CROZIER (Michel). - Le Phénomène bureaucratique : essai sur les tendances bureaucratiques des systèmes d'organisation modernes et sur leurs relations en France avec le système social et culturel. - Paris : Seuil, 1963. - 383 p. - (Points ; 28)
bibliographie
- CROZIER (Michel). - La Société bloquée ; nouvelle préface en 1984. - Paris : Seuil, 1988. - 249 p. - (Points Politique ; 47)
1^{re} édition : 1970
- CROZIER (Michel), FRIEDBERG (Erhard). - L'Acteur et le système : les contraintes de l'action collective. - Paris : Seuil, 1981. - 504 p. - (Points Politique ; 111)
1^{re} édition : Paris : Seuil, 1977. (Sociologie politique) ; bibliographie et index
- CROZIER (Michel). - Etat modeste, Etat moderne : stratégies pour un autre changement. - 2^e édition revue et augmentée. - Paris : Seuil, 1991. - 313 p. - (Points ; 223)
1^{re} édition : Paris : Fayard, 1987
- DEBORD (Guy). - La Société du spectacle. - Paris : Gallimard, 1992. - 211 p. - (Folio ; 2788)
1^{re} édition : Paris : Buchet-Clostel, 1967
- DEBORD (Guy). - Commentaires sur la société du spectacle (1988) suivi de « Préface à la quatrième édition italienne de *La Société du spectacle* » (1979). - Paris : Gallimard, 1992. - 149 p. - (Folio ; 2905)
- Du groupe au réseau : réseaux religieux, politiques, professionnels ; textes réunis et présentés par Philippe Dujardin. - Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1988. - 243 p.
- Table ronde CNRS des 24 et 25 octobre 1986 tenues à l'Université Lumière Lyon II : « Groupes et réseaux » : approches socio-historiques ;
- DUMAZEDIER (Joffre). - Vers une civilisation du loisir ?. - Paris : Seuil, 1972. - 314 p. - (Points ; 29)
1^{re} édition : 1962 ; bibliographie et index
- FRIEDBERG (Erhard). - Le Pouvoir et la règle : dynamiques de l'action organisée. - 2^e édition revue et complétée. - Paris : Seuil, 1997. - 431 p. - (Points essais ; 341)
1^{re} édition : 1993 ; bibliographie et index
- GOFFMAN (Erving). - La Mise en scène de la vie quotidienne : 1. la présentation de soi ; traduit de l'anglais par Alain Accardo. - Paris : Editions de Minuit, 1973. - 253 p. - (Le Sens commun)
index
- GOFFMAN (Erving). - La Mise en scène de la vie quotidienne : 2. les relations en public ; traduit de l'anglais par Alain Kihm. - Paris : Editions de Minuit, 1973. - 372 p. - (Le Sens commun)
index
- GOFFMAN (Erving). - Les Rites d'interaction ; traduit de l'anglais par Alain Kihm. - Paris : Editions de Minuit, 1974. - 231 p. - (Le Sens commun)
index
- GOFFMAN (Erving). - Façons de parler ; traduit de l'anglais par Alain Kihm. - Paris : Editions de Minuit, 1987. - 285 p. - (Le Sens commun)
1^{re} édition américaine : 1981 ; références bibliographiques et index
- HALL (Edward T.). - Le Langage silencieux ; traduit de l'américain par Jean Mesrie et Barbara Nicoall. - Paris : Seuil, 1984. - 243 p. - (Points ; 160)
1^{re} édition américaine : New York, Doubleday, 1959 ; bibliographie
- HALL (Edward T.). - Au-delà de la culture ; traduit de l'américain par Marie-Hélène Hatchuel avec le concours de Florence Graëve. - Paris : Seuil, 1979. - 237 p. - (Points ; 191)
1^{re} édition américaine : New York, Doubleday, 1976

- **Mc LUHAN (Marshall)**. - Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme ; traduit de l'américain par Jean Paré. - Paris : Mame/Seuil, 1968. - 409 p. - (Points ; 83)
1^{re} édition américaine : New York, McGraw-Hill Book Company, 1984
- **La Modélisation confluent des sciences** ; textes réunis par Marcel Brissaus, Michel Forsé, Abdelkader Zighed, préface de Yves Grafmeyer. - Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990. - 242 p.
- **NÛEL (Emile)**. - Théâtre et communication ; sous la direction de André Veinstein ; 3 tomes. - 842 f. dactyl.
Thèse de doctorat d'Etat ès lettres et sciences humaines : Université de Paris VIII (Saint-Denis) ; 1985
bibliographie
- **PARROCHIA (Daniel)**. - Philosophie des réseaux. - Paris : Presses Universitaires de France, 1993. - 300 p. - (La Politique éclatée)
bibliographie
- **PRIGENT (Christian)**. - Ceux qui meurent : essai. - Paris : P.O.L, 1991. - 352 p.
- **QUERMONNE (Jean-Louis)**. - L'Appareil administratif de l'Etat. - Paris : Seuil, 1991. - 338 p. - (Points Politique ; 143)
bibliographie
- **SFEZ (Lucien)**. - La Communication. - Paris : Presses Universitaires de France, 1991. - 120 p. - (Que sais-je ? ; 2567)
bibliographie
- **SFEZ (Lucien)**. - Information, savoir et communication. - Paris : Centre Galilée, 1995. - 52 p. - (Les Cahiers de Galilée)
- **SIBONY (Daniel)**. - Evénements I : psychopathologie du quotidien. - Paris : Seuil, 1995. - 365 p. - (Points Essais ; 305)
1^{re} édition : Qu'y a-t-il de fuyable. - Paris : Adm Michel, 1991
- **SIBONY (Daniel)**. - Evénements II : psychopathologie du quotidien. - Paris : Seuil, 1995. - 383 p. - (Points Essais ; 306)
- Sociologie de la communication ; sous la direction de Paul Beaud, Patrice Flichy, Dominique Pasquier et Loïc Quéré. - Paris : Réseaux/Cnrs, 1997. - 980 p.
bibliographie
- **WALLISER (Bernard)**. - Systèmes et modèles : introduction critique et l'analyse de systèmes. - Paris : Le Seuil, 1977. - 255 p.
Index et bibliographie
- **WATZLAWICK (Paul), HELMICK BEAVIN (Janet), JACKSON (Don D.)**. - Une Logique de la communication ; traduit de l'américain par Janine Morche. - Paris : Seuil, 1972. - 280 p. - (Points ; 102)
1^{re} édition : New York, 1967 ; glossaire
- **WATZLAWICK (Paul), WEAKLAND (John), FISCH (Richard)**. - Changements : paradoxes et psychothérapie ; traduit de l'anglais par Pierre Furlan. - Paris : Seuil, 1975. - 190 p. - (Points ; 130)
bibliographie
- **WATZLAWICK (Paul)**. - La Réalité de la réalité : confusion, désinformation, communication ; traduit de l'américain par Edgar Roskis. - Paris : Seuil, 1984. - 238 p. - (Points ; 162)
1^{re} édition américaine : New York/Toronto, Random House, 1978 ; 1^{re} édition française : Paris : Seuil, 1978 ; bibliographie
- **YONNET (Paul)**. - Jeux, modes et masses : la société française et le moderne 1945-1985. - Paris : Gallimard, 1985. - 380 p. - (Bibliothèque des Sciences humaines)

Pour quelques revues, les articles relevant du champ de l'étude (essentiellement : auteur dans la société, éducation, théâtre et société, théâtre et politique culturelle, vie des structures de création/diffusion) ont été systématiquement inventoriés et répertoriés. Pour d'autres (Art Press, Les Cahiers d'Art+Université+Culture, Cahiers du renard, Cahiers français, Cahiers Théâtre Louvain, Cahiers Renaud-Barrault, Europe, Le Monde diplomatique, Revue d'esthétique, Télérama, Théâtre éducation, Théâtre et animation...), seuls certains numéros ont été globalement référencés dans la bibliographie. Quelques articles provenant d'autres périodiques (quotidiens, hebdomadaires, magazines) y ont également trouvé leur place.

liste des revues détaillées

□	<u>Actes du théâtre</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■
□	<u>Acteurs</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■ 7 ■ 8 ■ 9 ■ 10 ■ 11 ■ 12 ■ 13 ■ 14 ■ 15 ■ 16 ■ 17 ■ 18 ■ 19 ■ 20 ■ 21 ■ 22 ■ 23 ■ 24 ■ 25 ■ 26/27 ■ 28 ■ 29 ■ 30 ■ 32/33 ■ 34 ■ 35 ■ 36 ■ 37 ■ 38/39 ■ 40/41 ■ 42 ■ 43 ■ 46 ■ 47 ■ 48 ■ 49/50 ■ 51/52 ■ 53 ■ 54 ■ 55/56/57 ■ 58/59/60 ■ 61/62/63 ■ 64/65/66 ■ 67 ■ 68 ■ 69 ■ 71 ■ 72 ■ 73/74 ■ 75/76 ■ 77/78 ■ 79/80 ■ 81/82 ■ 83 ■ 84/85 ■ 86/87 ■ 88/89 ■ 90/91 ■ 92/93 ■ 94/95 ■ 96/97 ■ 98/99
□	<u>Action théâtre</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■ 7 ■
□	<u>Alternatives théâtrales</u>	3 ■ 14 ■ 15 ■ 20/21 ■ 24 ■ 35/36 ■ 38 ■ 43 ■ 45 ■ 46 ■ 48 ■ 50 ■ 52/53/54 ■
□	<u>L'Art du théâtre</u>	1 ■ 2/3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■ 7 ■ 8 ■ 9 ■ 10
□	<u>Les Cahiers de l'administration territoriale</u>	12
□	<u>Cahiers de la Comédie-Française</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■ 7 ■ 8 ■ 9 ■ 10 ■ 11 ■ 12 ■ 13 ■ 14 ■ 15 ■ 16 ■ 17 ■ 18 ■ 19 ■ 20 ■ 21 ■ 22 ■ 23 ■ 24 ■
□	<u>Cahiers de médiologie</u>	1
□	<u>Cahiers de Prospero</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■ 7 ■ 8
□	<u>Cassandra</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■ 7 ■ 8 ■ 9 ■ 10 ■ 11 ■ 12 ■ 13 ■ 14 ■ 15 ■ 16 ■ 17 ■ 18 ■ 19 ■
□	<u>Corps écrits</u>	10 ■ 23
□	<u>Coups de théâtre</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■ 7/8 ■ 9 ■ 10 ■ 11/12 ■
□	<u>Du théâtre (la revue)</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■ 7 ■ 8 ■ 9 ■ 10 ■ 11 ■ 12 ■ 13 ■ 14 ■ 15 ■ 16 ■ 17 ■ 18 ■ hs1 ■ hs2 ■ hs3 ■ hs4 ■ hs5 ■ hs6 ■ hs7
□	<u>Journal du théâtre</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■ 7 ■ 8 ■ 9 ■ 10/11 ■ 12 ■ 13 ■ 14/15 ■ 16 ■ 17 ■ 18 ■
□	<u>Lettre du Syndeac</u>	1 ■ 2 ■ alertes
□	<u>La Métaphore (Revue)</u>	3
□	<u>L'Observatoire</u>	6 ■ 7 ■ 8 ■ 9 ■ 10 ■ 11 ■ 12 ■ 13 ■ 14 ■
□	<u>Registres</u>	1 ■ 2 ■
□	<u>La Revue de la SACD</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■ 7 ■ 8 ■ 9
□	<u>La Revue d'histoire du théâtre</u>	de 1-1974 à 2-1997
□	<u>La Scène</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■ 7 ■
□	<u>Théâtre/Public</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 5/6 ■ 7 ■ 8/9 ■ 10 ■ 11/12 ■ 13 ■ 14 ■ 15 ■ 16/17 ■ 18 ■ 19 ■ 20 ■ 21 ■ 24 ■ 25 ■ 26 ■ 27 ■ 28/29 ■ 30 ■ 32 ■ 33 ■ 34/35 ■ 36 ■ 37 ■ 39 ■ 40/41 ■ 42 ■ 44 ■ 45 ■ 46/47 ■ 48 ■ 49 ■ 50 ■ 51 ■ 52/53 ■ 54 ■ 55 ■ 56 ■ 57 ■ 60 ■ 61 ■ 62 ■ 63 ■ 64/65 ■ 66 ■ 67 ■ 68 ■ 69 ■ 70/71 ■ 72 ■ 73 ■ 74 ■ 75 ■ 76/77 ■ 78 ■ 79 ■ 80 ■ 81 ■ 82/83 ■ 84 ■ 85 ■ 86 ■ 87 ■ 88/89 ■ 90 ■ 92 ■ 93/94 ■ 95 ■ 96 ■ 97 ■ 98 ■ 99 ■ 100 ■ 101/102 ■ 103 ■ 104 ■ 105 ■ 106 ■ 109 ■ 110 ■ 111 ■ 112/113 ■ 114 ■ 115 ■ 116 ■ 117 ■ 118/119 ■ 120 ■ 121 ■ 122 ■ 123 ■ 124/125 ■ 126 ■ 127 ■ 128 ■ 129 ■ 130-131 ■ 132 ■ 133 ■ 134 ■ 135 ■ 136/137 ■ hs5
□	<u>Ubu scènes d'Europe</u>	1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5 ■ 6 ■ 7 ■



Sommaire

<p>tomé 1</p>	<p>avant-propos</p> <p>6</p>	<p>introduction</p> <p>9</p>	<p>le rétiaire et le mirmillon</p> <p>10</p>	<p>la modélisation réticulaire</p> <p>20</p>	
		<p>1.</p> <p>le texte</p> <p>28</p>	<p>1.1.</p> <p>les auteurs</p> <p>33</p>	<p>1.2.</p> <p>les éditeurs</p> <p>84</p>	
		<p>2.</p> <p>la scène</p> <p>141</p>	<p>2.1.</p> <p>les metteurs en scène</p> <p>149</p>	<p>2.2.</p> <p>les acteurs</p> <p>200</p>	<p>2.3.</p> <p>les directeurs</p> <p>224</p>
		<p>3.</p> <p>la salle</p> <p>249</p>	<p>3.1.</p> <p>les médias</p> <p>259</p>	<p>3.2.</p> <p>le public</p> <p>308</p>	
		<p>4.</p> <p>les finances</p> <p>334</p>	<p>4.1.</p> <p>la production privée et le mécénat</p> <p>337</p>	<p>4.2.</p> <p>les pouvoirs publics</p> <p>362</p>	
		<p>conclusion</p> <p>409</p>	<p>des voies atrophées</p> <p>410</p>	<p>redessiner le réseau</p> <p>414</p>	<p>sommaire complet</p> <p>419</p>
<p>annexes tomé 2</p>	<p>documents</p> <p>3</p>				
<p>annexes tomé 3</p>	<p>schémas</p> <p>3</p>	<p>entretiens</p> <p>28</p>	<p>bibliographie</p> <p>124</p>	<p>index</p> <p>194</p>	

avant-propos	introduction	le rétroaire et le mirmillon	la modélisation réticulaire
	6	10	20
1. le texte	l'offrande et le repli		
28	30		
	1.1. les auteurs	1.1.1. de l'éternité des textes et de la finitude des auteurs	
	33		
		1.1.2. l'impulsion interrogatrice	1.1.2.1. alimenter la machine 1.1.2.2. interroger le théâtre 1.1.2.3. penser le monde 1.1.2.4. divertir 1.1.2.5. objet de regard
		1.1.3. faiblesse structurelle	1.1.3.1. l'isolement 1.1.3.2. SACD et droits de l'auteur 1.1.3.3. la création contemporaine 1.1.3.4. les aléas de la diffusion
		1.1.4. revendication et action	1.1.4.1. des quotas de création 1.1.4.2. réévaluation du droit d'auteur 1.1.4.3. entrer dans l'institution 1.1.4.4. le respect des droits 1.1.4.5. réseau de diffusion 1.1.4.6. aides financières 1.1.4.7. une guide dans l'action
	1.2. les éditeurs	1.2.1. la médiation de l'écrit	1.2.1.1. œuvre et instrument 1.2.1.2. socialisation 1.2.1.3. décryptage de la fabrique scénique 1.2.1.4. objet commercial
	84		
		1.2.2. un marché décalé	1.2.2.1. consommation et identité trouble 1.2.2.2. environnement économique 1.2.2.3. politique culturelle
		1.2.3. la dynamique de la lecture	1.2.3.1. la SACD 1.2.3.2. répertoire professionnel 1.2.3.3. impression informatisée 1.2.3.4. diffusion spécialisée fédérée 1.2.3.5. lectures et rencontres 1.2.3.6. théâtres et librairies 1.2.3.7. système éducatif 1.2.3.8. médias

2. la scène 141	l'art communautaire de la représentation 143	
2.1. les metteurs en scène 149	2.1.1. la prospection esthétique	2.1.1.1. transmission et instant 143 2.1.1.2. stimulation artistique 143 2.1.1.3. stimulation sociale et éthique 146 2.1.1.4. penser le monde 146
	2.1.2. le cadre de création	2.1.2.1. organisation du travail 146 2.1.2.2. négociations financières 146 2.1.2.3. relations publiques 148
	2.1.3. les divergences des partenaires	2.1.3.1. la formation 147 2.1.3.2. écoute esthétique 148 2.1.3.3. implantation et identité des lieux 148 2.1.3.4. économie et législation 149 2.1.3.5. légitimations et médias 149 2.1.3.6. théâtre et société 149
2.2. les acteurs 200	2.2.1. le médiateur éclairé	2.2.1.1. le corps en jeu 200 2.2.1.2. l'idole 200 2.2.1.3. le chercheur 201 2.2.1.4. le formateur 203
	2.2.2. un parcours difficile	2.2.2.1. la formation 203 2.2.2.2. l'offre de travail et de rémunération 203 2.2.2.3. la recherche esthétique 216 2.2.2.4. l'environnement médiatique 219
2.3. les directeurs 224	2.3.1. structures multiples	2.3.1.1. compagnie dramatique 226 2.3.1.2. compagnie installée dans un lieu 226 2.3.1.3. théâtre national, CDN et scène nationale 227 2.3.1.4. théâtre missionné 227 2.3.1.5. autre lieu 227 2.3.1.6. festivals 228 2.3.1.7. théâtre privé 228
	2.3.2. séduire et identifier	2.3.2.1. conquérir le public 228 2.3.2.2. satisfaire les pouvoirs publics 228 2.3.2.3. convaincre les médias 228 2.3.2.4. servir la création 228 2.3.2.5. concilier les contradictions 228 2.3.2.6. une force de propositions 228

3.
la salle
249

spectateur
en alerte
251

3.1.
les médias
259

3.1.1. diversité de structures et
d'objectifs

3.1.1.1. le quotidien
3.1.1.2. la presse hebdomadaire
d'information générale
3.1.1.3. les magazines info-loisirs
3.1.1.4. les magazines culturels
3.1.1.5. les revues spécialisées
3.1.1.6. économie fragile de la presse
écrite
3.1.2.7. télévision et radio

3.1.2. promotion contre critique

3.1.2.1. mission, discours et audience
3.1.2.2. stimuler la création
3.1.2.3. stimuler la réflexion
3.1.2.4. la consommation médiatique

3.1.3. filtre légitimant

3.1.3.1. choisir l'objet
3.1.3.2. forger une image du théâtre

3.2.
le public
308

3.2.1. parterre-partenaire

3.2.1.1. fréquentation et légitimation
3.2.1.2. action
3.2.1.3. commentaire
3.2.1.4. citoyen

3.2.2. désirs et réalités

3.2.2.1. représentation sociale et
communauté
3.2.2.2. notoriété et information
3.2.2.3. connaissance et idée du théâtre
3.2.2.4. l'offre
3.2.2.5. excitation de l'action
3.2.2.6. valorisation de l'engagement

4. les finances 334	art, argent, commerce, politique et public 336														
	4.1. les producteurs privés et les mécènes 337	4.1.1. financer le théâtre		4.1.1.1. la loi de Baumol	338	4.1.1.2. entreprise commerciale et culturelle	339	4.1.1.3. se valoriser	340	4.1.1.4. faire des bénéfices	341				
		4.1.2. activité du théâtre privé		4.1.2.1. le privé subventionné	342	4.1.2.2. le secours du théâtre public	343	4.1.2.3. répertoire	344	4.1.2.4. vedettes et médias	345	4.1.2.5. créativité	346	4.1.2.6. accessibilité	347
		4.1.3. activité du mécénat		4.1.3.1. la rentabilité	348	4.1.3.2. vers un nouveau mécénat ?	349								
	4.2. les pouvoirs publics 362	4.2.1. au service de l'artiste et du public : les missions du service public		4.2.1.1. accessibilité matérielle	363	4.2.1.2. accessibilité symbolique	364	4.2.1.3. accessibilité géographique	365	4.2.1.4. exigence artistique	366	4.2.1.5. éducation et formation	367	4.2.1.6. exigence gestionnaire	368
		4.2.2. fonctionnement du service public		4.2.2.1. confiscation de l'élite	372	4.2.2.2. inégalités territoriales	373	4.2.2.3. standardisation	374	4.2.2.4. gestion	375	4.2.2.5. Ethique	376	4.2.2.6. généalogie de l'aide publique	377
		4.2.3. (dés)engagement de l'Etat		4.2.3.1. le budget de la DTS	380	4.2.3.2. sélection et nomination	380	4.2.3.3. contrôle	380	4.2.3.4. déléguer les missions	383				
		4.2.4. l'engagement des collectivités locales		4.2.4.1. la tutelle de l'Etat	385	4.2.4.2. les inégalité territoriales	386	4.2.4.3. stratégies locales et municipalisation	386						
conclusion 409	des voies atrophées 410	redessiner le réseau 414													
annexes tome 2	documents 3		annexes tome 3	schémas 3	entretiens 28	bibliographie 125									

<p>tome 2</p> <p>annexes</p>	<p>1.</p> <p>les pratiques culturelles des Français</p> <p>6</p>	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="checkbox"/> classification des biens collectifs <input checked="" type="checkbox"/> les quatre dimensions du champ culturel <input checked="" type="checkbox"/> les sorties culturelles en 1992 <input checked="" type="checkbox"/> les sorties culturelles des jeunes en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> activités rejetées, désirées par les jeunes en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> taux de fréquentation des sorties culturelles par les jeunes en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> la sociabilité des sorties culturelles des jeunes en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> le budget "loisirs" des jeunes en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> les principaux obstacles à la fréquentation des sorties culturelles chez les jeunes en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> les dépenses des ménages pour la culture en 1984 <input checked="" type="checkbox"/> le budget culturel d'un ménage en 1979 et 1985 <input checked="" type="checkbox"/> taux d'accroissement des dépenses des ménages de 1979 à 1985 <input checked="" type="checkbox"/> dépenses culturelles annuelles des Français par domaines en 1979 et 1989 <input checked="" type="checkbox"/> pratiques culturelles des Français de plus de 15 ans <input checked="" type="checkbox"/> répartition des loisirs culturels en 1988 <input checked="" type="checkbox"/> les publics de la culture en 1994 <input checked="" type="checkbox"/> la hiérarchisation des sorties des parisiens et des cadres et professions intellectuelles supérieures <input checked="" type="checkbox"/> le cumul des sorties et visites 	<p>7</p> <p>8</p> <p>9</p> <p>10</p> <p>11</p> <p>12</p> <p>13</p> <p>14</p> <p>15</p> <p>16</p> <p>17</p>
<p>2.</p> <p>théâtre et public</p> <p>18</p>	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="checkbox"/> le public de théâtre en 1981 <input checked="" type="checkbox"/> structure sociodémographique du public récent <input checked="" type="checkbox"/> comparaison de la fréquentation des théâtres, du cinéma et des spectacles sportifs selon 6 critères <input checked="" type="checkbox"/> structure du public de théâtre selon l'âge et l'agglomération de résidence <input checked="" type="checkbox"/> structure du public des quatre Théâtres Nationaux parisiens en 1982 <input checked="" type="checkbox"/> fréquentation des théâtres parisiens <input checked="" type="checkbox"/> la fréquentation parisienne de 1983 à 1990 <input checked="" type="checkbox"/> la fréquentation provinciale des CDN de 1981 à 1990 <input checked="" type="checkbox"/> fréquentation des théâtres de 1990 à 1995 <input checked="" type="checkbox"/> les activités artistiques amateur <input checked="" type="checkbox"/> générations et pratique du théâtre <input checked="" type="checkbox"/> les Français et la pratique du théâtre <input checked="" type="checkbox"/> l'importance accordée au théâtre <input checked="" type="checkbox"/> les principaux modes d'apprentissage <input checked="" type="checkbox"/> les genres de théâtre pratiqués <input checked="" type="checkbox"/> le rapport avec le monde des professionnels selon le genre de théâtre pratiqué <input checked="" type="checkbox"/> typologie des publics <input checked="" type="checkbox"/> critères de choix des spectacles <input checked="" type="checkbox"/> les freins à la fréquentation <input checked="" type="checkbox"/> liste soumise à l'échantillon de l'enquête sur les publics de théâtre en 1987 	<p>18</p> <p>19</p> <p>20</p> <p>21</p> <p>22</p> <p>23</p> <p>24</p> <p>25</p> <p>26</p> <p>27</p> <p>28</p> <p>29</p> <p>30</p> <p>31</p> <p>32</p> <p>33</p> <p>34</p> <p>35</p> <p>36</p>	
<p>3.</p> <p>théâtre et édition</p> <p>37</p>	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="checkbox"/> prix d'un livre <input checked="" type="checkbox"/> diplôme et rapport au livre <input checked="" type="checkbox"/> information publicitaire pour le CD-Rom bibliographique "Mascarille" (1997) <input checked="" type="checkbox"/> tract d'information "Le Théâtre en fureur" (octobre 1991) 	<p>37</p> <p>38</p> <p>39</p> <p>40</p> <p>41</p>	
<p>4.</p> <p>théâtre et médias</p> <p>42</p>	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="checkbox"/> durée de pratique quotidienne des grands médias en 1991 <input checked="" type="checkbox"/> les marchés des industries culturelles en France <input checked="" type="checkbox"/> durée et répartition de l'écoute de la presse radiodiffusée et de la télévision de 1990 à 1995 <input checked="" type="checkbox"/> enquête statistique sur Têlêrama (1991-1994) et exploitation graphique 	<p>42</p> <p>43</p> <p>44</p> <p>45</p>	
<p>5.</p> <p>théâtre et économie</p> <p>57</p>	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="checkbox"/> la loi de Baumol <input checked="" type="checkbox"/> rentabilité de l'exploitation théâtrale privée <input checked="" type="checkbox"/> ensemble des catégories de coûts dans le théâtre privé <input checked="" type="checkbox"/> flux financiers enregistrés en 1983 et 1984 entre l'Association de soutien et les théâtres privés parisiens <input checked="" type="checkbox"/> croissance des subventions et croissance des déficits d'exploitation <input checked="" type="checkbox"/> Association pour le soutien du théâtre privé (budget 1985) 	<p>57</p> <p>58</p> <p>59</p> <p>60</p> <p>61</p>	

tome 2 annexes	6. financement public de la culture 62	<ul style="list-style-type: none"> ☑ dépenses culturelles publiques en 1984 ☑ dépenses culturelles des collectivités publiques en 1990 (représentation en surfaces) ☑ dépenses culturelles des collectivités publiques en 1990 (représentation en camembert) ☑ dépenses culturelles des collectivités territoriales en 1990 ☑ dépenses culturelles des collectivités publiques en 1980 et 1990 ☑ financement public de la culture en 1993 	63 64 65
	7. les dépenses culturelles de l'Etat 66	<ul style="list-style-type: none"> ☑ dépenses culturelles de l'Etat en 1984 ☑ dépenses culturelles de l'Etat en 1993 ☑ la part du ministère de la Culture dans le budget de l'Etat ☑ évolution du budget du ministère de la Culture par rapport au budget général de l'Etat ☑ évolution du budget du ministère de la Culture ☑ évolution du budget du ministère de la Culture ☑ répartition du budget voté du ministère de la Culture ☑ taux de variation annuel du budget du ministère de la Culture et de la Communication ☑ dépenses totales du ministère de la Culture en 1986 ☑ crédits votés du ministère de la Culture ☑ crédits de l'Etat au spectacle vivant ☑ effectifs du ministère de la Culture ☑ répartition du budget du ministère de la Culture en 1991 ☑ répartition du budget du ministère de la Culture en 1991 ☑ carte des dépenses du ministère de la Culture dans les régions en 1986 ☑ affectation géographique des crédits du ministère de la Culture de 1976 à 1986 ☑ carte des dépenses du ministère de la Culture dans les régions en francs par habitant en 1986 ☑ dépenses du ministère de la Culture dans les régions de 1976 à 1986 	67 68 69 70 71 72 73 74 75
	8. les dépenses culturelles des collectivités territoriales 76	<ul style="list-style-type: none"> ☑ évolution des dépenses culturelles des collectivités territoriales ☑ évolution de la part de la culture dans le budget général des collectivités territoriales ☑ grands axes des interventions des collectivités territoriales dans le domaine culturel en 1993 ☑ dépenses culturelles des collectivités ☑ évolution des dépenses culturelles des régions en 1990 ☑ les dépenses culturelles des régions en 1990 ☑ part des différents domaines dans les dépenses culturelles des régions en 1990 ☑ répartition des principaux types d'intervention dans les dépenses culturelles des régions en 1990 ☑ dépenses culturelles des régions en 1993 ☑ le budget culturel d'une région en 1991 ☑ part culturelle dans les dépenses départementales en % ☑ évolution des dépenses culturelles des départements en francs constants 1990 par habitant ☑ part des différents domaines dans les dépenses culturelles des départements en 1990 ☑ dépenses culturelles des départements en 1993 ☑ évolution des dépenses culturelles des grandes villes de 1978 à 1990 ☑ évolution des dépenses culturelles des grandes villes par habitant de 1978 à 1990 ☑ part de la culture dans le budget général des grandes villes de 1978 à 1990 ☑ évolution des principales dépenses culturelles de fonctionnement des grandes villes par habitant de 1981 à 1990 ☑ dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants ☑ répartition en % des dépenses culturelles totales des villes entre les principaux domaines ☑ dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1987 et 1990 ☑ dépenses culturelles des communes en 1990 d'après leur taille démographique ☑ dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants en 1990 ☑ les dépenses culturelles des communes d'après leur taille démographique ☑ les dépenses culturelles des communes de plus de 10.000 habitants ☑ part respective de chaque type de ville dans les dépenses culturelles ☑ répartition de la dépense culturelle en 1990 entre les types de villes de plus de 10.000 habitants ☑ dépenses de fonctionnement des communes en 1990 : répartition par domaines ☑ poids relatif des trois catégories de villes dans le financement des grands postes en 1990 ☑ répartition par domaines des dépenses culturelles totales de chaque type de ville ☑ le budget culturel d'une métropole 	76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92

tome 2	9.	<ul style="list-style-type: none"> ☐ répartition des opérations de mécénat d'entreprise par disciplines artistiques ☐ comparaison 1985-1990 des préférences culturelles du mécénat d'entreprise ☐ domaines d'intervention culturelle du mécénat d'entreprise ☐ motivation des actions de mécénat selon le secteur d'activité ☐ motivation des actions de mécénat selon la taille de l'entreprise ☐ motivations stratégiques selon le secteur d'activité ☐ nature des retombées selon la taille de l'entreprise ☐ opinions sur la vie culturelle des entreprises mécènes ☐ coût global du mécénat pour les entreprises 	<p>95</p> <p>96</p> <p>97</p> <p>98</p> <p>99</p> <p>100</p> <p>101</p> <p>102</p> <p>103</p>
annexes	art et mécénat		
	94		

10.	<ul style="list-style-type: none"> ☐ évolution des subventions de fonctionnement versées par l'Etat aux grands secteurs institutionnels théâtraux ☐ budget de la Direction du Théâtre et des Spectacles en 1992 ☐ théâtres nationaux : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997 ☐ théâtres nationaux : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997 ☐ CDN et CDNEJ : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997 ☐ CDN et CDNEJ : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997 ☐ CDR : évolution des crédits de fonctionnement de la DTS de 1993 à 1997 ☐ CDR : évolution des crédits d'investissement de la DTS de 1993 à 1997 ☐ scènes nationales : évolution des subventions de fonctionnement de la DTS de 1992 à 1997 ☐ scènes nationales : évolution des subventions d'investissement (titre IV) de la DTS de 1993 à 1997 ☐ théâtres missionnés : évolution des subventions de la DTS attribuées au titre du missionnement de 1994 à 1997 ☐ récapitulatif des crédits centraux de la DTS de 1992 à 1994 ☐ récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 : A - les compagnies ☐ récapitulatif des crédits DRAC déconcentrés de 1992 à 1996 : B - festivals et C - lieux ☐ évolution des aides accordées aux compagnies, festivals et lieux de 1992 à 1996 ☐ récapitulatif des aides globales accordées aux compagnies, festivals et lieux en 1995 et 1996 ☐ ratios établis à partir des subventions 1994 de la DTS ☐ carte administrative de la France ☐ carte de la population des départements en 1990 ☐ carte de la densité de peuplement des départements en 1990 ☐ le réseau autoroutier français ☐ le réseau ferroviaire français ☐ le réseau aérien français ☐ carte des subventions de la DTS aux CDN, aux scènes nationales et aux compagnies dramatiques en 1992 ☐ carte des compagnies dramatiques aidées par le ministère de la Culture en 1993 ☐ carte de la déconcentration de l'action du ministère de la Culture : les crédits déconcentrés de la DTS en 1993 ☐ étude statistique des subventions 1996 de la DTS et des DRAC avec détail des subventions, cartes de répartition des subventions, ventilation des subventions, comparaisons graphiques et courbes de concentration par département et par région ☐ discours de Philippe Douste-Blazy, ministre de la Culture, du 26 octobre 1995 : présentation de la politique théâtrale ☐ plan en faveur du théâtre de Philippe Douste-Blazy du 26 octobre 1995 ☐ conférence de presse de Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication, 25 septembre 1997 : "budget 1998 - culture" 	<p>107</p> <p>108</p> <p>109</p> <p>110</p> <p>111</p> <p>112</p> <p>113</p> <p>114</p> <p>115</p> <p>116</p> <p>116</p> <p>118</p> <p>120</p> <p>121</p> <p>124</p> <p>124</p> <p>129</p> <p>133</p> <p>135</p> <p>136</p> <p>137</p> <p>138</p> <p>139</p> <p>140</p> <p>141</p> <p>142</p> <p>143</p> <p>144</p> <p>145</p> <p>149</p> <p>150</p>	
	théâtre et intervention de l'Etat		
	104		

<p>tome 2</p> <p>annexes</p>	<p>11.</p> <p>les structures de création et de diffusion théâtrales</p> <p>211</p>	<ul style="list-style-type: none"> ☑ <i>carte des établissements publics en 1997</i> ☑ <i>carte des scènes nationales en 1997</i> ☑ <i>directeurs des établissements publics en janvier 1998</i> ☑ <i>Théâtres Nationaux : subventions 1986-1996, personnel permanent et recettes en 1994</i> ☑ <i>Théâtres Nationaux : activité et tournées</i> ☑ <i>contrat de décentralisation dramatique définissant les missions des CDN en 1997</i> ☑ <i>CDN : subventions 1990-1996 et personnel</i> ☑ <i>CDN : activité 1989/90 à 1994/95</i> ☑ <i>CDN : activité par CDN de 1992/93 à 1994/95</i> ☑ <i>subventions des collectivités aux CDN (1960-1983)</i> ☑ <i>évolution des équilibres budgétaires de l'ensemble des centres dramatiques de 1990 à 1994</i> ☑ <i>subventions ministérielles et locales des CDN en 1995</i> ☑ <i>subventions ministérielles et locales des CDN en 1996</i> ☑ <i>scènes nationales : activité 1989-1995 et ressources 1996</i> ☑ <i>scènes nationales : activité par genre 1994/95</i> ☑ <i>subventions ministérielles et locales des scènes nationales en 1995</i> ☑ <i>subventions ministérielles et locales des scènes nationales : prévisions 1997</i> ☑ <i>structure du budget des scènes nationales : prévisions 1997</i> ☑ <i>la structure budgétaire des scènes nationales (1994)</i> ☑ <i>les flux économiques du festival d'Avignon</i> ☑ <i>compagnies et festivals : subventions</i> ☑ <i>festivals subventionnés par le ministère de la Culture en 1996 avec carte des festivals les plus subventionnés</i> ☑ <i>subventions ministérielles et locales en 1996 de cinq festivals</i> ☑ <i>carte des dépenses des départements en faveur du théâtre en 1990</i> ☑ <i>théâtres membres du Syndicat des directeurs de théâtres privés au 1^{er} novembre 1997</i> ☑ <i>théâtres privés de Paris : activité et principales ressources du Fonds de soutien au théâtre privé</i> ☑ <i>évaluation de la répartition du nombre de représentations entre quatre types de structures</i> ☑ <i>évaluation de la répartition du nombre d'entrées payantes par type de structures</i> ☑ <i>évolution de l'aide aux compagnies (1971-1985)</i> ☑ <i>subventions du ministère de la Culture aux compagnies et entreprises de création dramatique (1985)</i> ☑ <i>subventions des principales compagnies conventionnées en 1996</i> ☑ <i>faut-il jouer dans le Off ? : réponses à l'enquête de Thécif</i>
------------------------------	--	---

<p>12.</p> <p>théâtre et emploi</p> <p>264</p>	<ul style="list-style-type: none"> ☑ <i>les entreprises du spectacle vivant : récapitulatif</i> ☑ <i>le nombre d'emplois du spectacle vivant : les données du recensement général de la population</i> ☑ <i>nombre de contrats alloués dans le spectacle vivant</i> ☑ <i>masse salariale du spectacle vivant</i> ☑ <i>volume de jours de travail dans le spectacle vivant</i> ☑ <i>théâtres privés de Paris et de la région parisienne</i> ☑ <i>théâtres de province en régie</i> ☑ <i>théâtres de province en concession</i> ☑ <i>maisons de la culture</i> ☑ <i>centres dramatiques</i> ☑ <i>compagnies théâtrales</i>
--	---

<p>13.</p> <p>prises de parole</p> <p>272</p>	<ul style="list-style-type: none"> ☑ <i>"14 propositions concrètes pour fonder les politiques culturelles sur une utopie du théâtre" (FéderCies)</i> ☑ <i>"Charte des compagnies du spectacle vivant" (FéderCies)</i> ☑ <i>"Manifeste" (FéderCies)</i> ☑ <i>lettre n°1 de la Coordination Régionale des Intermittents du Spectacle d'Aquitaine : "rendez-vous des commissions"</i> ☑ <i>texte des délégations de Coordinations et d'Assemblée Générales Locales et Régionales des Professionnels du Spectacle Vivant, de l'Audiovisuel et du Cinéma</i> ☑ <i>lettre n°1 de la CRISA : "Vers un nouveau contrat social" par Fred Delhoume</i> ☑ <i>"La Création théâtrale en Aquitaine" par Jean-Marie Broucaret (intervention du 9 mai 1997 au colloque des Rencontres Théâtrales d'Eysines)</i> ☑ <i>lettre aux compagnies datée de juin 1997 adressée par quelques compagnies dramatiques en Aquitaine</i> ☑ <i>lettre aux compagnies datée de juillet 1997 adressée par quelques compagnies dramatiques en Aquitaine</i> ☑ <i>lettre aux compagnies du 15 juillet 1997 adressée par quelques compagnies dramatiques en Aquitaine pour la convocation de l'Assemblée Générale Constitutive d'une fédération des Compagnies dramatiques aquitaines</i> ☑ <i>lettre aux compagnies professionnelles d'Aquitaine (septembre 1997)</i> ☑ <i>"Charte constitutive de la Fédération des compagnies professionnelles du spectacle vivant d'Aquitaine" (texte voté le 18 septembre 1997)</i> ☑ <i>Fédération des compagnies professionnelles du spectacle vivant d'Aquitaine : Statuts</i>
---	---

