

Diplôme de conservateur de bibliothèque

Mémoire d'études / janvier 2012

**Valoriser, diffuser et partager la
mémoire des arts vivants : l'exemple
de la Maison Jean Vilar**

Florence CODET

Sous la direction de Joël Huthwohl
Directeur du département des Arts du Spectacle – Bibliothèque Nationale
de France

Remerciements

Je remercie chaleureusement Joël Huthwohl, directeur du département des Arts du Spectacle de la BnF, ainsi que Lenka Bokova, conservateur délégué par la BnF à la bibliothèque de la Maison Jean Vilar, qui ont - pour partie - co-dirigé ce mémoire. Ils m'ont aidée à en préciser les enjeux et m'ont patiemment orientée dans ces multiples recherches.

Merci également à Thierry Ermakoff de m'avoir encouragée dans le choix de ce sujet.

J'adresse toute ma reconnaissance à Cécile Giteau, Melly Puaux et Martine Kahane pour leur investissement et leur témoignage en qualité de « pionnières », ainsi que pour leur(s) relecture(s) minutieuse(s).

J'associe à ces remerciements Marie-Claude Billard, Noëlle Guibert ainsi que Mathias Auclair, pour la disponibilité dont ils ont fait preuve, ainsi que pour les corrections et les conseils qu'ils ont apportés à mes travaux.

Je remercie également toutes les personnes dont la convivialité et la rigueur ont favorisé la réalisation de ce mémoire : Jacques Téphany, directeur délégué de l'Association Jean Vilar, ainsi qu'Elisabeth Roisin, Catherine Cazou et Séverine Gros pour la Maison Jean Vilar.

Merci à la nouvelle directrice du CNCS, Delphine Pinasa, ainsi qu'à Vanessa Portut et Anne-Laure Bucelle d'avoir consacré du temps à mes nombreuses questions.

Merci aussi à Mathilde Jamain, Marine Cotte et Cécile Cayol du Service d'action pédagogique de la BnF, ainsi qu'à Sylvie Dreyfus de la Mission de diversification des publics pour leur accueil chaleureux.

Merci encore à Marie-Christine Muchery et Eve Mascarau pour m'avoir si bien informée sur les activités du département des Arts du Spectacle.

Je suis également reconnaissante à Agathe Sanjuan, directrice de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, ainsi qu'à Frédérique Brunner et Mélanie Petetin de leur attention bienveillante.

Je remercie Pierre Vidal, directeur de la BmO, pour l'entretien instructif qu'il m'a accordé.

Merci aussi à Danièle Fouache, co-fondatrice avec Martine Kahane du Service d'action pédagogique de l'Opéra, et à Cécile Boasson ainsi qu'à Dominique Laudet de m'avoir renseignée sur les actions culturelles de l'ONP.

Toute ma reconnaissance va enfin à Noémi Goldstein pour sa relecture avisée, ainsi qu'à l'équipe de fabrication de l'Harmattan et aux informaticiens de l'Enssib pour leur maîtrise des logiciels graphiques.

Résumé :

L'entreprise de démocratisation culturelle de Jean Vilar s'incarne dans la promotion d'un théâtre service public qui unisse toutes les classes sociales autour du partage des grands textes. Fondée en la mémoire de l'exigence citoyenne de Jean Vilar, la Maison qui porte son nom est le fruit de l'alliance entre une Association loi 1901, une Bibliothèque Nationale et une Ville. Lieu de mémoire, d'accueil et centre culturel, elle met ses collections patrimoniales et documentaires à la disposition de tous. Cette volonté d'élargissement des publics est actuellement partagée par de nombreuses institutions dédiées aux arts vivants qui travaillent en réseau : le département des Arts du Spectacle de la BnF, le CNCS, la « Bibliothèque-musée de l'Opéra » et la bibliothèque-musée de la Comédie-Française. Comment ces établissements peuvent-ils aujourd'hui capter de nouveaux publics, ouvrir l'accès aux collections, et opérer une véritable médiation, sur place et à distance ?

Descripteurs :

Démocratisation de la culture--France

Vilar, Jean (1912-1971)

Maison Jean Vilar (Avignon)

Bibliothèque nationale de France. Département des arts du spectacle

Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Paris)

Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française (Paris)

Centre national du costume de scène et de la scénographie (France)

Arts du spectacle-- Bibliothèques--France

Costume de spectacle--France

Patrimoine culturel -- Inventaires -- Bases de données

Bibliothèques publiques --Publics -- France

Bibliothèques--Services aux utilisateurs-- France

Nouvelles technologies de l'information et de la communication

Abstract :

Jean Vilar stood for cultural democratisation : he made of Drama a public service performance, in order to share dramatic literature and performing arts with all social classes. A house of culture was founded in his memory, on the basis of trilateral memorandum of understanding between an independent association under the law of 1901, the National Library of France and the Municipality of Avignon. The Maison Jean Vilar makes her cultural heritage and her documentary resources accessible to all. Many French heritage institutions and libraries today aim to expand audiences for 'legitimate culture' in terms of networking : the BnF's Département des Arts du Spectacle, the National Centre of Costume and Scenography, the Bibliothèque-musée de l'Opéra and the Bibliothèque-musée de la Comédie-Française. How do they open access to collections into annual programmes of exhibitions and outreach towards the broadest possible public, with in-person and remote services?

Keywords :

Cultural democratisation--France

Vilar, Jean (1912-1971)

Maison Jean Vilar (Avignon)

Bibliothèque nationale de France. Département des arts du spectacle

Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Paris)

Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française (Paris)

Centre national du costume de scène et de la scénographie (France)

Performing arts--Libraries--France

Theatre costume--France

Performing arts-- Archival resources

Public Libraries--Publics--France

Libraries--Public services--France

Technological innovations

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France

disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS	9
INTRODUCTION.....	13
I. THEATRE NATIONAL POPULAIRE ET DEMOCRATISATION CULTURELLE : L'EXEMPLE DE JEAN VILAR.....	18
A) LE CONTEXTE HISTORIQUE ET ARTISTIQUE DE LA DEMOCRATISATION CULTURELLE	18
1. <i>Théâtre et démocratisation culturelle.....</i>	<i>19</i>
2. <i>L'émergence d'une politique culturelle du théâtre.....</i>	<i>23</i>
B) JEAN VILAR, FER DE LANCE DU « THÉÂTRE SERVICE PUBLIC ».....	27
1. <i>La naissance d'un Festival.....</i>	<i>27</i>
2. <i>L'aventure du T.N.P</i>	<i>30</i>
3. <i>L'influence du T.N.P. à Avignon : un Festival participatif.....</i>	<i>39</i>
4. <i>La révolution interne du Festival (1966-1967)</i>	<i>41</i>
C) LA CRISE POLITIQUE ET CULTURELLE DE 1968.....	41
1. <i>Mai, juin, juillet 68.....</i>	<i>42</i>
2. <i>L'après-68.....</i>	<i>45</i>
II. JEAN VILAR A LA MAISON JEAN VILAR : UN PATRIMOINE ET UNE ACTION CULTURELLE AU SERVICE DES PUBLICS	49
A) LA DEMOCRATISATION CULTURELLE EN DEBAT	49
1. <i>L'accroissement des inégalités culturelles et sociales.....</i>	<i>50</i>
2. <i>Les discours sur l'échec de la démocratisation culturelle</i>	<i>52</i>
3. <i>Se re-mobiliser en faveur de la démocratisation culturelle</i>	<i>56</i>
4. <i>Jean Vilar en sa Maison : lire le présent à l'aune du passé</i>	<i>58</i>
B) LA FONDATION DE LA MAISON JEAN VILAR : L'HISTORIQUE.....	59
1. <i>De l'Association pour une Fondation Jean Vilar à la Maison Jean Vilar (1971-1979)</i>	<i>60</i>
2. <i>Trente-deux ans d'histoire de la Maison Jean Vilar.....</i>	<i>61</i>
3. <i>Missions et positionnement de la Maison Jean Vilar.....</i>	<i>65</i>
C) LES FONDS PATRIMONIAUX ET DOCUMENTAIRES DE LA MAISON JEAN VILAR.....	68
1. <i>Les fonds patrimoniaux rassemblés par l'Association Jean Vilar</i>	<i>69</i>
2. <i>Les collections de la bibliothèque</i>	<i>72</i>
D) LES ACTIVITES DE LA MAISON JEAN VILAR.....	77
1. <i>La politique d'exposition de la Maison Jean Vilar sur trois décennies</i>	<i>77</i>
2. <i>Action culturelle, artistique et pédagogique</i>	<i>81</i>
3. <i>Les activités éditoriales de la Maison Jean Vilar.....</i>	<i>85</i>
III. TRANSMETTRE LA MEMOIRE DES ARTS VIVANTS : UN TRAVAIL EN RESEAU	88
A) L'EMERGENCE D'UN RESEAU	90
1. <i>Diversité et spécificité des bibliothèques partenaires.....</i>	<i>90</i>
2. <i>Le signalement des collections</i>	<i>91</i>
3. <i>L'interopérabilité des bases de données</i>	<i>93</i>
B) OUVRIR L'ACCES AUX COLLECTIONS : LA VALORISATION SUR PLACE ET DISTANCE.....	95

1. Valoriser les collections par des expositions	95
2. Communiquer autour des collections et des événements	97
3. Ouvrir l'accès aux collections par la numérisation.....	98
C) ELARGIR LE CERCLE DES PUBLICS	101
1. Connaître les usagers et leurs attentes	101
2. Prendre en compte les attentes d'un large public	105
3. Prendre en compte la diversité des publics et des non-publics	109
D) PARTAGER LA MEMOIRE DES ARTS VIVANTS.....	112
1. Donner des clés d'accès à la connaissance	112
2. Les arts vivants au service de la connaissance de soi et de la socialisation	114
3. Inviter à pratiquer	115
4. Prolonger les échanges.....	116
E) BILAN ET PERSPECTIVES.....	117
1. L'ouverture aux collections : visibilité, aspects techniques et juridiques.....	118
2. La médiation et l'animation	120
3. Le soutien associatif et financier aux institutions patrimoniales	121
CONCLUSION	123
ENTRETIENS	125
<i>Pour la Maison Jean Vilar.....</i>	<i>125</i>
<i>Pour la BmO</i>	<i>125</i>
<i>Pour le Service d'action pédagogique de la BnF</i>	<i>125</i>
<i>Pour le Service d'action pédagogique de l'ONP.....</i>	<i>126</i>
<i>Pour la Mission de diversification des publics de la Bnf.....</i>	<i>126</i>
<i>Pour la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française.....</i>	<i>126</i>
<i>Pour le département des Arts du Spectacle de la BnF</i>	<i>126</i>
BIBLIOGRAPHIE.....	127
1) <i>La démocratisation culturelle</i>	<i>127</i>
2) <i>La mémoire des arts vivants</i>	<i>130</i>
3) <i>Les nouveaux usages et services aux publics</i>	<i>135</i>
TABLE DES ANNEXES	139

Sigles et abréviations

ABF : Association des Bibliothécaires de France

AJV : Association Jean Vilar

ANETH : Aux Nouvelles Ecritures Théâtrales

ANRAT : Association nationale de Recherche et d'Action théâtrale

APRECA : Atelier Public de Recherche et Création Artistique

ARCADE : Agence Régionale des Arts du Spectacle

ARIAS : Atelier de Recherche sur l'Intermédialité et les Arts du Spectacle

ASP : Arts du Spectacle (BnF)

ATP : Amis du Théâtre Populaire

BAM : BnF Archives et Manuscrits

BBF : Bulletin des Bibliothèques de France

BHVP : Bibliothèque Historique de la Ville de Paris

BmO : « Bibliothèque-musée de l'Opéra »

BN : Bibliothèque Nationale

BnF : Bibliothèque Nationale de France

CDN : Centre Dramatique National

CEAI : Cercle d'Echanges Artistiques Internationaux

CELA : Centre d'Etudes Linguistiques d'Avignon

CEMEA : Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active

CNCS : Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie

CND : Centre National de la Danse

CNDP : Centre National de Documentation Pédagogique

CNFA : Centre National de Formation par Apprentissage

CNFPT : Centre National de la Fonction Publique Territoriale

CNL : Centre National du Livre

CNRS : Centre National de la Recherche Scientifique

CNT : Centre National du Théâtre

CRDP : Centre Régional de Documentation Pédagogique

CREDAS : Code de Références et de Documentation des Arts du Spectacle

DGAL : Direction Générale des Arts et des Lettres

DMDTS : Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles

DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles

DSU : Développement Social Urbain

DTD : Définition de Type de Document

DTMAC : Direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action Culturelle

DTMS : Direction du Théâtre, de la Musique et des Spectacles

DTMC : Direction du Théâtre et des Maisons de la Culture

EAD : Encoded Archival Description

ENACT : Ecole Nationale d'application des Cadres Territoriaux

ENC : Ecole Nationale des Chartes

ENSATT : Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre

EPCC: Etablissement Public de Coopération Culturelle

FIAB : Fédération Internationale des Associations de Bibliothécaires

FNCCC : Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux

FOL: Fédération des Œuvres Laïques

FRBR : Functional Requirements for Bibliographic Records

IFLA : International Federation of Library Associations and Institutions

IMEC : Institut de Mémoires de l'édition contemporaine

INA : Institut National de l'Audiovisuel

INHA : Institut National de l'Histoire de l'Art

INRP : Institut National de Recherche Pédagogique

ISAD (G) : International Standard for Archival Description - General

ISTS : Institut Supérieur des Techniques du Spectacle

MJC : Maisons des Jeunes et de la Culture

MJV : Maison Jean Vilar

MRT : Mission de la Recherche et de la Technologie

OCCE : Office Central de la Coopération à l'Ecole

ONDA : Office National de Diffusion Artistique

ONP : Opéra National de Paris

ORTF : Office de Radiodiffusion-Télévision Française

PACA : Provence-Alpes-Côte d'Azur

PAM : Portail des Arts de la Marionnette

PEC : Peuple et Culture

RASP : Répertoire des Arts du Spectacle

RDA : Resource Description and Access

RDF : Resource Description Framework

RTLN : Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux

SACD : Société des auteurs et compositeurs dramatiques

SANDAS : Système d'Automatisation et de Normalisation des Données documentaires relatives aux Arts du Spectacle

SCÉRÉN : Services Culture, Éditions, Ressources pour l'Éducation Nationale

SIBMAS : Section des Bibliothèques-musées des Arts du Spectacle

TNP : Théâtre National Populaire

UNESCO : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Introduction

Si l'on ne peut plus imaginer une éducation qui ne soit pas nationale, je ne peux imaginer une forme de théâtre contemporain qui ne soit pas populaire.

Jean VILAR

La culture est une chose beaucoup plus générale, ce n'est pas le théâtre plus l'architecture, plus la sculpture, plus la poésie, plus la littérature voire même l'urbanisme. C'est plutôt une question d'emploi du temps de l'homme après son travail, au moment où il est laissé à sa propre liberté ou plus exactement à sa propre solitude. [...] Le problème de la culture est de savoir comment on va organiser les rapports entre la culture, le travail, le transport, l'emploi du temps [...] de l'homme moderne, quand les vieilles portes du travail s'ouvrent et se referment sur lui, et qu'il est laissé à sa liberté.

Jean VILAR, VIIIe Congrès de la FNCCC, 1967¹.

Entre les masses et la culture, placées sous hypothèque bourgeoise [...], des relais sont nécessaires. Entre les instruments de la culture : littérature, musique, théâtre, etc... et ceux à qui ces instruments devront aller, des hommes-relais : écrivains, musiciens, hommes de théâtre, ont pour devoir de se livrer à un va-et-vient où la moindre défaillance [...] pèse d'un poids terrible sur l'ensemble de notre politique de démocratisation de la culture.

Jean VILAR, *Mémoire*, 1960.

¹ « Archives 1967 », *Lettres d'Echanges de la FNCC*, n°s 56/57. Saint-Etienne, 2010.

Le lien entre le théâtre populaire, les universitaires et les bibliothèques s'affirme dès le début du XXe siècle par le truchement d'Eugène Morel, conservateur de la Bibliothèque Nationale et directeur de la *Revue d'Art dramatique*. Dans une série d'articles publiés entre 1897 et 1900, il rend compte de la complexité des débats sur la définition de « populaire », suite à la création du Théâtre de Bussang par Maurice Pottecher en 1895 : « Qu'est-ce que le Peuple, en tant que public du Théâtre du Peuple ? Où commence-t-il ? Où finit-il ? Il n'y a rien de plus controversé. Nous connaissons au moins trois opinions sur la matière. Ceux qui savent le latin en ont déjà deux pour eux tous seuls : - c'est bien simple professent les uns, c'est *Populus* – Pas du tout, ripostent les autres, c'est *Plebs*. La dispute n'est pas près de finir »².

Si la mémoire de Firmin Gémier, de Jacques Copeau et des directeurs successifs du T.N.P., en passant par les pionniers de la décentralisation et le Cartel, a depuis longtemps rejoint les collections d'Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale, l'histoire de ce département est relativement jeune, de même que sa reconnaissance officielle et institutionnelle. A la différence des bibliothèques-musées de la Comédie-Française³ et de l'Opéra,⁴ fondées pour recueillir d'abord les archives puis le patrimoine matériel des scènes auxquelles elles étaient liées, la création du département des Arts du Spectacle de la BnF est le fruit d'un long cheminement, du don de la collection Rondel à l'Etat en 1920 à sa création effective en tant que département autonome de la Bibliothèque Nationale en 1976, sous l'impulsion et la direction d'André Veinstein⁵ puis de Cécile Giteau⁶. Dans le même temps et dans le même mouvement, la naissance de ce département rencontre l'aspiration de l'Association pour une Fondation Jean Vilar à ouvrir une Maison en la mémoire de Jean Vilar (1912-1971) : l'union entre ces deux élans aboutit l'année suivante à une convention tripartite entre l'Association Jean Vilar, la Bibliothèque Nationale et la Ville d'Avignon. Cette construction répond au souhait de Paul Piaux d'adosser une association, fragile par nature, à une institution patrimoniale solide par essence, la Bibliothèque Nationale, forte de ses riches collections théâtrales et de la dynamique impulsée par le projet d'une « Bibliothèque-musée nationale des arts du spectacle ».

La Maison Jean Vilar, inaugurée en 1979, est investie de diverses missions : préserver les archives de Jean Vilar et constituer des fonds patrimoniaux et des fonds documentaires, en garantissant leur accroissement et leur développement - y compris audiovisuel ; traiter ces fonds et les valoriser pour mettre les collections à la disposition

² « Projet de théâtre populaire », la *Revue d'Art dramatique*, décembre 1900, p. 1115-1188. Cité par Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar, Une expérience de démocratisation de la culture*, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 26-27.

³ La bibliothèque-musée de la Comédie-Française, dépositaire des archives de « l'Illustre Théâtre » recueillies par son administrateur La Grange, s'est professionnalisée au XIXe siècle « sous l'impulsion de deux bibliothécaires, Léon Guillard et Georges Monval », comme l'a montré Joël HUTHWOHL, « Émergence et constitution d'un patrimoine spécifique des arts du spectacle », *BBF*, 2011, n° 4, p. 32-35. Après avoir été archiviste paléographe au département des Arts du spectacle de la BnF, conservateur-archiviste de la Comédie-Française, Joël Huthwohl est aujourd'hui le directeur du département des Arts du Spectacle.

⁴ La bibliothèque et les archives de l'Opéra, aujourd'hui « Bibliothèque-musée de l'Opéra » (BmO), sont fondées en 1866 pour conserver le patrimoine de l'Opéra. C'est l'archiviste Charles Nutter qui est responsable du développement de cette institution et de son implantation, en 1881, dans le Pavillon de l'Empereur laissé vacant. Voir Valérie GRESSEL, « Charles Nutter aux origines de la bibliothèque-musée de l'Opéra », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°19, 2005, p. 81-84.

⁵ Responsable des collections des Arts du Spectacle à la bibliothèque de l'Arsenal de 1953 à 1971, André Veinstein fonde la SIBMAS en 1954 et en devient le président, tout en dirigeant des collections consacrées au théâtre aux Editions Flammarion, Gallimard et à la Renaissance du Livre. Spécialiste de l'esthétique théâtrale, il est l'auteur d'une thèse sur la mise en scène de l'entre-deux guerres (*La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, 1953), et a organisé des expositions sur le théâtre et réalisé des films sur le théâtre et l'art du mime pour l'UNESCO. Tour à tour chercheur au CNRS, producteur à la Radio et à la Télévision françaises et rédacteur en chef des Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision, il a également enseigné à la Sorbonne, au Centre d'Etude de la Radio-diffusion-Télévision française et à la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Nanterre, sans oublier l'Université de Louvain, en Belgique, et l'Université de Paris-VIII Vincennes dont il a dirigé le Département Théâtre.

⁶ Conservateur de musée et conservateur de bibliothèque, Cécile Giteau a été responsable des collections théâtrales de l'Arsenal puis directrice du département des Arts du Spectacle de la BN, de 1971 à 1995. A partir de 1969, elle a été nommée à l'Université de Louvain pour enseigner l'animation culturelle dans le domaine théâtral et para-théâtral.

d'un public composé de chercheurs et d'artistes aussi bien que de curieux et d'amateurs ; accueillir et organiser les colloques et les animations ; favoriser les rencontres entre les artistes, les pouvoirs publics, les politiques et les publics.

La reconnaissance nouvelle d'une valeur muséale des costumes et éléments scéniques⁷, auxquels les collections de théâtre ont conféré une légitimité patrimoniale dans les années 1960 au titre de la « complémentarité documentaire »⁸, a trouvé son prolongement dans la création du Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie, conçu en 1996 et ouvert en 2006. Cet établissement labellisé « Musée de France » est dépositaire d'une partie des costumes du département des Arts du Spectacle de la BnF et de la Comédie-Française, ainsi que de la totalité du fonds muséographique des costumes de l'Opéra de Paris. Il possède également quelques toiles de décors peints de l'ONP et quelques éléments de scénographie.

Cette alliance réunit donc une grande bibliothèque patrimoniale et deux de ses départements spécialisés, deux bibliothèques-musées intégrées dans des théâtres nationaux et un musée-centre culturel qui abrite lui-même un centre de documentation⁹. Ce partenariat composite a pour enjeu d'opérer en réseau des missions de conservation, de valorisation et de médiation entre le public et les collections.

Pour autant la diversité de ces institutions et de leur statut implique des démarches différenciées envers des usagers qui sont eux-mêmes variés. Ainsi, l'Opéra et la Comédie-Française accueillent des spectateurs et des professionnels du spectacle, et les bibliothèques-musées qui sont en leur sein¹⁰ font preuve d'une certaine souplesse administrative qui n'est pas de mise dans d'autres bibliothèques patrimoniales. D'autre part, le département des Arts du spectacle de la BnF reçoit aussi bien des universitaires et des artistes que des amoureux de la scène et facilite davantage l'accès aux collections que dans d'autres départements spécialisés de la BnF. Le centre de documentation du CNCS est ouvert, comme le musée qui l'abrite, au grand public.

Les vocations de ces institutions diffèrent également en raison de la nature des collections qu'elles rassemblent.

Les bibliothèques-musées de la Comédie-Française et de l'Opéra sont à la fois des lieux d'archives, des bibliothèques proprement dites, mais aussi des musées qui contiennent des sculptures et des peintures.

Le CNCS conserve et expose, à partir de ses fonds propres et d'emprunts tant en France qu'à l'étranger, costumes et décors, éléments de machineries ainsi que leurs maquettes¹¹, auxquels font pendant les fonds documentaires spécialisés et multisupports de son centre de documentation.

⁷ Avec notamment l'acquisition de la collection Edward Gordon Craig par la Bibliothèque Nationale en 1957. Voir Noëlle GUIBERT, « Les arts vivants et leur archivage, les paradoxes d'une nécessité », *Revue de la BnF*, n° 5, juin 2000, p. 37.

⁸ Noëlle GUIBERT et Agathe SANJUAN, « La conservation des costumes de théâtre : les magasins du département des Arts du spectacle de la BnF », *International Preservation News*, IFLA, n° 43, décembre 2007, p. 8.

⁹ Ouvert le 20 mai 2008 à l'occasion de l'exposition « Costumes des 1001 nuits », le centre de documentation rassemble des collections encyclopédiques liées à l'histoire générale des arts de la scène (principalement danse, opéra, théâtre), à la mode (histoire, créateurs, styles, métiers), au costume, et plus spécifiquement au costume de scène (histoire, technique, métiers, conservation).

¹⁰ La BmO constitue un croisement original entre deux institutions : installée au sein de l'Opéra Garnier et faisant partie de la BnF, elle conserve et valorise leurs collections respectives. Voir Pierre VIDAL, « La Bibliothèque-musée de l'Opéra, carrefour entre deux institutions », in Nicole Leclercq et Jan Van Goethem (dir.) ; Mathias Auclair, Kristy Davis et Sylvie François (éd.), *Du document à l'utilisateur : rôles et responsabilités des centres spécialisés dans les arts du spectacle* : SIBMAS (25e congrès : Barcelone, 6-10 septembre 2004). Bruxelles : P. Lang, 2008, p. 87-92.

¹¹ Selon Joël HUTHWOHL, le CNCS doit également la reconnaissance de son statut patrimonial à son « rattachement aux arts décoratifs comme la mode », puisqu'à la différence des bibliothèques-musées il ne détient ni peinture ni sculpture, *op. cit.*, p. 32-35. C'est d'ailleurs Christian Lacroix qui a présidé l'association gestionnaire du Centre, de 2006 à 2008, avant que le CNCS ne devienne établissement public de coopération culturelle (EPCC) au 1^{er} janvier 2009. Le président actuel du Conseil d'Administration est Thierry Le Roy, conseiller d'Etat.

Le département des Arts du Spectacle de la BnF rassemble quant à lui vingt kilomètres linéaires¹² de collections multisupports¹³ : « des monographies, des périodiques, des manuscrits, des correspondances, des tapuscrits, des archives administratives, des dessins, des maquettes de décors et costumes, des estampes, des photographies, des affiches, des documents de diffusion (programmes), des coupures de presse, des documents audiovisuels, des costumes, des accessoires, des marionnettes, des peintures, des sculptures »¹⁴. Il possède également des documents provenant de créateurs qui éclairent « la fabrique du spectacle », y compris dans ses aspects techniques¹⁵. Il réalise ainsi la « complémentarité documentaire » à laquelle participe également son antenne décentralisée, la Maison Jean Vilar, qui conserve des archives de toute nature et des fonds de costumes ainsi que des éléments de décor aussi bien que des livres imprimés.

La mission première de ces établissements est de contribuer à l'évolution de la recherche universitaire dans le domaine artistique, en offrant des supports de consultation nouveaux¹⁶ (des documents sonores à la numérisation des objets et costumes de scène, en passant par les captations audiovisuelles)¹⁷. La seconde est de pérenniser la mémoire de la création, en confluence avec les courants esthétiques, et d'accompagner ses innovations. La troisième est liée à la volonté de prolonger les ambitions de la démocratisation culturelle portée par le T.N.P. de Jean Vilar, en rendant accessible au plus grand nombre une culture universelle¹⁸.

Aussi les missions de ces établissements patrimoniaux sont-elles sujettes aux vicissitudes qui infléchissent le cours de leurs ambitions, tels que les changements de politiques culturelles qui tour à tour dynamisent ou mettent en sommeil l'objectif d'une démocratisation dont les militants culturels battent le rappel. Les bibliothèques et centres culturels doivent en parallèle s'adapter à la diversité des publics auxquels elles s'adressent, et dont les pratiques culturelles, infléchies vers des usages individualisés et des goûts éclectiques, accusent un écart croissant entre les inégalités socio-culturelles. Elles sont également tributaires des changements de tutelles et de personnes, dans les partenariats conclus entre diverses institutions : le patrimoine étant aussi une affaire de sensibilité, les collections conservées constituent un ensemble quasiment organique qui n'exclut pas une dimension affective, enthousiaste ou douloureuse, relative à la nature, l'histoire ou l'origine des collections ; il peut donc arriver que les missions changent de sens ou qu'elles prennent des orientations nouvelles, marquées par le style ou

¹² La collection Rondel occupe à elle seule 4,5 km de rayonnage.

¹³ D'autres départements de la BnF possèdent des fonds de théâtre, en particulier le département de l'Audiovisuel qui est détenteur du dépôt légal sur les vidéogrammes au niveau national. Le département des Manuscrits conserve, entre autres, les manuscrits de Paul Claudel.

¹⁴ Joël HUTHWOHL, *op. cit.*, p. 32-35.

¹⁵ Par exemple, les cahiers de mises en scène de Gaston Baty conservés au département des Arts du Spectacle de la BnF comportent beaucoup d'informations sur les techniques d'éclairage. D'autre part, André Veinstein et Cécile Giteau ont procédé à des photographies exhaustives des éléments scéniques du T.N.P. afin de conserver des traces de la création des spectacles.

¹⁶ Créé en janvier 2005, l'ARIAS (Atelier de Recherche sur l'Intermédialité et les Arts du Spectacle) - unité mixte de recherche sous la triple tutelle du CNRS, de l'Université Sorbonne nouvelle et de l'École Normale Supérieure - illustre l'avancée de la recherche universitaire dans l'histoire des Arts du Spectacle et des représentations, et étudie notamment l'écoute et le son au théâtre.

¹⁷ Cécile GITEAU lie en effet l'émergence d'un renouveau de la documentation théâtrale dans les années 1960 au « développement des moyens de conservation et de diffusion audio-visuels », ainsi qu'aux liens étroits noués entre les conservateurs de collections d'arts du spectacle et l'Université, notamment aux États-Unis : « le développement pris par l'enseignement universitaire du théâtre (historique, théorique et pratique) est considérable ; ce mouvement a été conçu le plus souvent avec le concours étroit des représentants des grands centres de documentation sur les spectacles, les bibliothèques e lles-mêmes étaient fréquemment dirigées par les titulaires des chaires d'enseignement du théâtre », « Dix ans de documentation théâtrale dans le monde », *BBF*, 1966, n° 4, p. 143-156.

¹⁸ Cécile GITEAU signale à ce propos que dans les années 1960 c'est en URSS que « ce mouvement de diffusion culturelle par les arts du spectacle est le plus sensible : les bibliothèques-musées du théâtre, au nombre de huit dans la seule ville de Moscou, s'orientent de plus en plus vers des tâches éducatives. Ce sont les collaborateurs des bibliothèques et des musées de théâtre qui prennent l'initiative d'organiser des tournées de conférences dans les usines, de prévoir, en liaison avec les programmes d'enseignement général, des conférences pour la jeunesse, d'organiser des expositions circulantes dans les usines et en milieu rural, de provoquer des rencontres-débats entre les artistes et le public », *op. cit.*, p. 143-156.

l'empreinte des personnes qui en ont la charge. Dans le cas du département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale ainsi que de la Maison Jean Vilar, constitués d'abord autour de fonds spécifiques¹⁹, et non à partir d'une institution culturelle, la mémoire des arts du spectacle est intrinsèquement liée à la mémoire et à l'histoire de la structure qui les conserve et dont elles sont la raison d'être.

Quels services et quelle médiation les bibliothèques dédiées aux arts du spectacle mettent-elles en œuvre pour pérenniser la mémoire de ce patrimoine et en élargir l'accès ? Comment en partager l'histoire, l'émotion et le savoir avec le plus grand nombre possible ? Comment échanger autour de ces collections avec des publics dont il faut capter l'attention par de nouveaux canaux et de nouvelles technologies ?

L'expérience pionnière mise en place par l'Association Jean Vilar et le département des Arts du Spectacle de la BN à la Maison Jean Vilar, marquée de l'histoire personnelle de son dédicataire dont elle reproduit à de certaines périodes les jalons et les principes, sera au cœur de ce mémoire.

Il conviendra donc dans un premier temps de rappeler ce que fut la démocratisation culturelle selon Jean Vilar, dont l'engagement aboutit à la fondation d'une Maison initialement destinée à conserver ses archives et à pérenniser sa mémoire.

La deuxième partie étudiera la création et l'évolution de la Maison Jean Vilar, tout ensemble lieu de conservation et de valorisation des collections patrimoniales, mais aussi centre de documentation, de débats et de médiation, qui accueille des publics aussi bien spécialisés que généralistes, ainsi que des professionnels du spectacle.

Enfin, un troisième temps sera consacré à l'élan actuel porté par un réseau de bibliothèques et instituts patrimoniaux, aux profils différenciés, pour diffuser les collections d'arts du spectacle : Centre National du Costume de Scène, département des Arts du Spectacle, Bibliothèque-musée de la Comédie-Française et « Bibliothèque-musée de l'Opéra ». Quelles méthodes traditionnelles ou nouvelles de médiation ces établissements mettent-ils en place, compte-tenu de leur spécificité, pour élargir l'accès à ce patrimoine ?

¹⁹ La naissance du département des Arts du Spectacle a pour origine l'importante collection d'Auguste Rondel (1858-1934), banquier marseillais philanthrope, bibliophile et grand amateur d'arts du spectacle, couvrant toutes les époques et tous les pays, autour de laquelle ont été rassemblées d'autres collections liées aux grands noms de l'innovation scénique du XXe siècle : André Antoine, Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty, Georges Pitoëff, André Barsacq...constituant plus de trois millions de documents.

I. Théâtre National Populaire et démocratisation culturelle : l'exemple de Jean Vilar

« A la base de tout, il y a cette féconde et persistante utopie du progrès, héritée des Lumières, entretenue sans relâche depuis la fin du XVIII^e siècle à travers toute l'Europe et devenue plus vivace que jamais au moment de la Libération »²⁰. Posée avec acuité à la fin du XIX^e siècle, et mise en œuvre sous le Front populaire, la revendication d'une émancipation par la culture s'appuie sur la conception d'une culture « unique et unifiante », qui « fonde l'unanimité sociale, enracine le peuple constitué lui-même par cette glorieuse unité »²¹. Conduite par les anciens Résistants et les associations d'éducation populaire, autant que par les tenants d'un théâtre national populaire et novateur, cette idée mobilise également les pouvoirs publics : elle s'incarne dans la décentralisation théâtrale mise en œuvre par Jeanne Laurent sous la Quatrième République, avant d'aboutir à la naissance d'une véritable politique culturelle impulsée par André Malraux sous la Cinquième République.

L'entreprise de démocratisation culturelle de Jean Vilar s'inscrit donc dans l'environnement historique et culturel de l'après-guerre : le directeur du T.N.P. et du Festival d'Avignon est porté par ce mouvement, tout en se réclamant de modèles artistiques qui prônent l'éducation par le théâtre et rendent les grands textes accessibles à tous les publics.

A) LE CONTEXTE HISTORIQUE ET ARTISTIQUE DE LA DEMOCRATISATION CULTURELLE

En un siècle et demi, du rapport de Condorcet sur « L'Organisation générale de l'Instruction publique » (1792) à l'essor associatif du Front populaire, l'éducation populaire et les militants culturels ont su tirer parti de leurs expériences et développer des actions, prolongées clandestinement sous Vichy et institutionnalisées à la Libération²². Le théâtre populaire, dont l'histoire est jumelle de celle de l'éducation populaire et jalonnée des mêmes étapes - le tournant du siècle, le Front populaire et la Libération – revendique les mêmes missions : « Favoriser l'accès de tous à la culture par l'éducation et par là même postuler que la culture a pour vocation de faire partager et non de diviser »²³.

²⁰ Robert ABIRACHED, *Du Théâtre* (Hors-série : théâtre et démocratie, 1995), cité dans *Le Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 55, juillet-septembre 1995. Ecrivain et universitaire, Robert Abirached a été Directeur du Théâtre et des Spectacles au Ministère de la Culture de 1981 à 1988. Puis il devient professeur et directeur du département des Arts du Spectacle de Paris X-Nanterre de 1988 à 1999, en étant titulaire de la chaire d'histoire du théâtre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris de 1992 à 1997. A la même période, il est appelé comme professeur invité à l'université de Montréal et professeur associé pendant quatre ans à l'université catholique de Louvain-la-Neuve. Il a notamment dirigé l'ouvrage collectif *La décentralisation théâtrale* (1992-1995) en 4 volumes, et publié *Le Théâtre et le Prince, L'Embellie* (tome I) et *Un système fatigué* (tome II).

²¹ Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, une utopie d'après-guerre*, Paris, Gallimard, 1997, p. 5.

²² Voir Annexe 1 : L'éducation populaire et les militants culturels.

²³ Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 42.

1. Théâtre et démocratisation culturelle

1. 1. Le théâtre national populaire, de la Révolution française au tournant du XX^e siècle

C'est au moment de la Révolution française que « l'idée d'un théâtre national et populaire se loge dans le principe des droits nouvellement énoncés prolongeant certaines des idées des Lumières »²⁴. Le théâtre apparaît comme le vecteur privilégié d'une cohésion sociale : il doit permettre au peuple de contempler l'héroïsme de sa propre histoire, au cours d'une cérémonie qui transcende provisoirement les clivages sociaux²⁵. Le Comité de salut public dans l'arrêt du 10 mars 1794 confère au « théâtre du peuple » une double vocation : éduquer moralement le citoyen en développant son sens politique de l'appartenance à la cité, pour mieux l'intégrer à la communauté nationale par le biais d'un discours unificateur²⁶.

La première occurrence d'un théâtre national *et* populaire est formulée au XIX^e siècle par Victor Hugo, dans la préface de *Marion Delorme* : « C'est un grand encouragement de sentir se développer chaque jour au fond des masses une intelligence de plus en plus sérieuse et profonde de ce qui convient à ce siècle, en littérature non moins qu'en politique. [...] Ce serait l'heure, pour celui à qui Dieu en aurait donné le génie, de créer tout un théâtre, un théâtre vaste et simple, un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion »²⁷.

Au tournant du XX^e siècle, les débats des intellectuels se cristallisent autour de la définition d'un théâtre populaire, à partir duquel « sont inventés les discours et modalités d'action qui se sont ensuite étendus aux autres formes de culture »²⁸. Ces réflexions mobilisent des intellectuels comme Romain Rolland, des hommes politiques comme Jean Jaurès, ou des hommes de culture comme Eugène Morel, qui s'accordent au moins sur un point : la difficulté de s'entendre sur la définition de « populaire ». De Maurice Pottecher à Jacques Copeau, de Romain Rolland à Firmin Gémier, la popularisation de la culture légitime s'accompagne de la nécessaire rénovation d'un art perverti par le mercantilisme. Il s'agit de conquérir un nouveau public populaire qui a délaissé les salles de théâtre pour le cabaret ou le café-concert.

1. 2. Le « Théâtre de Bussang » et le « Théâtre National Populaire »²⁹

Plusieurs expériences de théâtre populaire sont ainsi menées au tournant du siècle, parmi lesquelles les deux plus fameuses sont le « Théâtre de Bussang » de Maurice Pottecher, et le « Théâtre National Populaire » de Firmin Gémier. La première met en avant la rénovation de la salle, tandis que la seconde privilégie la conquête du public par la mise en scène de grandes fresques révolutionnaires d'une facture plus classique. En 1895, avec le « Théâtre du Peuple », Maurice Pottecher vise à réinscrire le théâtre dans la communauté des citoyens en renouvelant les conditions de représentation

²⁴ Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar, op. cit.*, p. 21.

²⁵ Cet idéal puise son origine dans le mythe antique du peuple grec rassemblé autour d'une culture universelle, instaurant un rapport d'immédiateté avec la cité. Il trouve son équivalent lors de la grande fête patriotique de la Fédération du 14 juillet 1790 qui exalte « l'union des provinces et de Paris en un seul édifice : la Nation. Le thème de la fête nationale rejoint celui du théâtre populaire », Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 4.

²⁶ « La communauté repose sur la figure fusionnelle : elle véhicule le mythe d'une communauté substantielle qui érige le corps social en un tout organique. Le théâtre ne saurait donc être que national et populaire, national parce que populaire, populaire parce que national » selon Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar, op. cit.*, p. 42.

²⁷ Victor HUGO, Préface de *Marion Delorme* (août 1831), coll. Bouquins, Théâtre I, p. 685.

²⁸ Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar, op. cit.*, p. 26-27.

²⁹ Voir Paul et Melly PUAUX, MOSSÉ Claude, *L'aventure du théâtre populaire : d'Épidaure à Avignon*. Paris : Éditions du Rocher, 1996, p.173-211.

ainsi que les relations entre le public et les artistes, selon la devise : « Par l'Art. Pour l'Humanité » - initiative que glorifie Romain Rolland dans le *Journal des débats* de 1899. Pottecher présente gratuitement des spectacles de plein air, dans un cadre sobre et convivial, et milite pour un théâtre professionnel qui réunisse l'ensemble des classes sociales³⁰.

Quant à Firmin Tonnerre, dit Gémier, comédien célèbre de la Belle Epoque puis directeur du Théâtre Antoine, il invente le « Théâtre national ambulant » en 1911 avant d'obtenir la création du T.N.P. par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en 1920. Il vise selon ses propres termes à « désenbourgeoiser » et « déparisieniser » le théâtre³¹. A la différence de son ami Maurice Pottecher, dont il s'inspire néanmoins, il va physiquement à la rencontre du public en banlieue et en province. Comme la politique artistique de la Troisième République, essentiellement patrimoniale et libérale, ne considère pas que les théâtres nationaux relèvent du service public³², Firmin Gémier doit la création du T.N.P. au soutien des anciens combattants ; ces derniers plaident en sa faveur à la Chambre des députés en 1919, en vue de perpétuer « le souvenir d'une fraternité idéalisée des tranchées »³³. Firmin Gémier prend donc ses fonctions dans la grande salle du Palais du Trocadéro créé pour l'Exposition Universelle de 1878 - une salle de 6000 places, utilisée essentiellement pour des concerts et non pour des spectacles dramatiques³⁴. La date de son inauguration, le 11 novembre 1920, coïncide avec celle d'une double commémoration : le cinquantième anniversaire de la naissance de la Troisième République et le second anniversaire de l'Armistice. Le T.N.P. est donc un « théâtre national avant d'être populaire »³⁵ : la fête civile et civique répond à la vocation nationale de ce théâtre « qui doit participer à recouvrer avec l'Alsace et la Lorraine le sentiment d'une intégrité territoriale propre à l'identifier au concept de l'Etat-Nation »³⁶.

1. 3. Jacques Copeau et le Cartel : une rénovation de l'art et de la pratique du théâtre

L'histoire du théâtre national populaire est marquée par l'entreprise de rénovation d'un art dégradé par le mercantilisme et l'incurie bourgeoise de la fin du XIX^e siècle. A cet égard, les recherches de Jacques Copeau, André Antoine et Aurélien Lugné-Poe, dont le Cartel sera l'héritier, exercent une influence décisive sur les modèles artistiques du théâtre national populaire, depuis l'entre-deux guerres jusqu'aux années 1960, via les acteurs de la décentralisation théâtrale. Jacques Copeau, plus élitiste que Firmin Gémier ou Maurice Pottecher, cherche dans un premier temps à élargir un public d'universitaires

³⁰ Et dont l'intitulé « Théâtre du Peuple » lui semble plus adéquat que « théâtre populaire ».

³¹ Le choix de grandes fresques révolutionnaires qui fédèrent le peuple autour du spectacle de sa propre histoire héroïsée - et contribuent de ce fait à rendre le théâtre accessible et participatif - trouve son prolongement sous le Front populaire qui représente le cycle révolutionnaire de Romain Rolland : *Les Loups* (1898), *Danton* (1899), *Quatorze Juillet* (1902) et *Robespierre* (1939). Voir E. LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 6.

³² Lorsque Jeanne Laurent, ancienne fonctionnaire du secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts, publie en 1955 *La République et les beaux-arts*, elle dresse un réquisitoire virulent contre le « Bilan artistique de la Troisième République » qui a occulté « l'idéal d'éducation par les arts qui avait été défini par la Première et la Seconde République », et témoigne avec ferveur de l'intervention active de l'Etat dans la culture à la Libération. Pénétrée de la mission de service public, Jeanne Laurent impute au libéralisme politique et culturel de la Troisième République, ainsi qu'à l'écart culturel entre l'élite et le peuple, la responsabilité des déboires de la France en 1940. Voir Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 14-15.

³³ *Ibid.*, p. 16. Ils soutiennent Firmin Gémier qui postule : « puisque toutes les classes se sont dressées contre l'envahisseur, nous ne commettrons pas ce crime de faire maintenant une différence entre ces diverses catégories de combattants », cité par E. LOYER, *op. cit.*, p. 16. L'entreprise de Gémier a aussi bénéficié de la persévérance de quelques députés sensibles à la question du théâtre populaire - Joseph-Paul Boncour puis son successeur Pierre Rameil -, ainsi que de l'appui d'Aristide Briand et d'Edouard Herriot.

³⁴ Toutefois l'incapacité financière d'entretenir une troupe et le désintérêt croissant de Gémier, qui prend la direction du Théâtre de l'Odéon à partir de 1922, conduisent progressivement le TNP à la déshérence.

³⁵ Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 3-8.

³⁶ Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar, op. cit.*, p. 38.

et de lettrés. Son essai de rénovation de l'art dramatique prend corps avec la création du Vieux-Colombier en 1913 et s'exprime également dans la *N.R.F.*, qu'il fonde la même année avec André Gide et Gaston Gallimard, et dans laquelle il publie un manifeste « contre les lâchetés du théâtre mercantile »³⁷ : il expose le concept du « tréteau nu » dans lequel la mise en scène, épurée et minimaliste, n'a d'autre vocation que de servir le texte. Jacques Copeau marque fortement le théâtre de son époque par une conception ascétique et éthique du travail théâtral : dévouement absolu du comédien, fort esprit de troupe, humilité, autant de principes qui seront transmis via le Cartel aux artistes de la décentralisation et à Jean Vilar à l'après-guerre.

Ses disciples et collaborateurs, Charles Dullin et Louis Jouvet, qui fondent le Cartel avec Gaston Baty et Georges Pitoëff, le 6 juillet 1927, prolongent cette expérience, à la tête du théâtre de l'Atelier (1921) pour Dullin, et à celle de la Comédie des Champs-Élysées (1924) pour Jouvet. Le Cartel³⁸ est fondé sur des intérêts communs, aussi bien esthétiques - le respect absolu du texte à l'encontre des facilités du théâtre de boulevard - qu'économiques - une entraide nécessaire en l'absence d'aides publiques³⁹.

Les disciples du Cartel se retrouvent à « Jeune France » et à l'École nationale des cadres d'Uriage qui constituent le vivier des animateurs de la décentralisation et de l'éducation populaire. Les anciens membres du Cartel soutiennent la politique mise en œuvre par Jeanne Laurent : Louis Jouvet est nommé le 7 septembre 1951 « conseiller près la Direction Générale des Arts et Lettres », tandis que Charles Dullin⁴⁰ soutient les jeunes dramaturges via l'« Aide à la première pièce », instituée en 1947. Louis Jouvet et Gaston Baty seront membres du jury du Concours des jeunes compagnies créé en 1946.

Le T.N.P. de Jean Vilar s'inscrit dans la ligne du Cartel, ne serait-ce que par la composition de son équipe : le comédien Lucien Arnaud, responsable de l'École Charles Dullin, est un ancien élève de l'Atelier ; Camille Demangeat, chef constructeur du T.N.P. jusque 1954 et René Besson, régisseur général, ont travaillé avec Jouvet à l'Athénée. S'il est l'héritier de Gémier et de Copeau, dont il est le premier à offrir une synthèse réussie, Jean Vilar est avant tout disciple de Charles Dullin, qui l'initie à la magie du théâtre lors d'une répétition de *Richard III* au Théâtre de l'Atelier, et dont il suivra les cours de 1933 à 1937⁴¹. Le directeur du T.N.P. revendique de ce fait son inscription dans cette généalogie : « J'arrive à Paris l'année même où Gémier s'en va. Je suis nommé à la tête d'un théâtre national l'année même où Jouvet, subitement, meurt. Ces deux disparitions pour moi, parce qu'elles survinrent à un moment essentiel de ma vie, m'ont toujours donné à réfléchir [...]. Dullin était mort⁴². Baty malade, vivant à Aix, allait mourir »⁴³.

³⁷ Cité par Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent : une fondatrice du service public pour la culture, 1946-1952*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la culture - La Documentation française, 2005, p. 50.

³⁸ Voir Annexe 2 : Un demi-siècle de rénovation théâtrale : prolongements.

³⁹ Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 50-51.

⁴⁰ Charles Dullin mène en parallèle une réflexion sur la manière de populariser l'accès au théâtre, en rédigeant en 1936 un projet de « préfectorats artistiques » régionaux, dirigés par des metteurs en scène qui organiseraient des tournées. Voir Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 85.

⁴¹ La période durant laquelle Jean Vilar suit les enseignements de Charles Dullin est aussi celle de sa formation politique : c'est au Théâtre de l'Atelier qu'il rencontre Jean-Louis Barrault et fréquente de temps en temps le groupe qui se forme autour de ce dernier, constitué d'Antonin Artaud, Sylvain Itkine, Jean Dasté, Jacques Prévert, Charles Vitrac et Robert Desnos. Ces artistes, préoccupés par l'engagement politique, aiguissent sa conscience politique et favorisent son attirance pour les partis de gauche. Comme l'a montré Jeanne Laurent, la montée du nazisme et les journées de février 1934 ont joué un rôle sur sa formation politique. Voir Melly PUAUX (dir.), *Jean Vilar par lui-même*, Avignon, Editions Maison Jean Vilar, 1991, rééd. 2003, p. 17.

⁴² Jean Vilar lui rend publiquement hommage sur la scène du T.N.P. le 11 décembre 1959 pour le 10^{ème} anniversaire de sa mort.

⁴³ Jean VILAR, « Les premiers pas », *Le Théâtre Service Public*, Paris, Gallimard, 1975, p. 347. Cité par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 160.

1. 4. Un théâtre itinérant : les pionniers de la décentralisation

a) *Les Copiaus de Copeau et les Comédiens-routiers de Léon Chancerel*

A la suite de Firmin Gémier, le théâtre itinérant⁴⁴ fait des émules. L'expérience menée par Copeau et la compagnie des Copiaus⁴⁵ en Bourgogne (1924-1929) forme des artistes tels que Jean Dasté, Maurice Jacquemont, Roger Pic et Léon Chancerel qui seront les principaux animateurs de la décentralisation théâtrale. Après l'orientation élitiste du Vieux-Colombier, Copeau souhaite se mettre à la portée d'un public plus populaire en offrant du théâtre de qualité à toute une région. A son tour, Léon Chancerel forme en 1931 les Comédiens routiers⁴⁶, dans la double lignée des Copiaus et du scoutisme, et à la confluence des courants laïc, protestant et catholique⁴⁷.

Le contexte historique de la défaite et de l'Occupation, suscitant des mouvements de population vers la province et séparant le territoire français en deux zones, va accélérer ce que l'on peut appeler, à la suite de Marion Denizot, le processus de « pré-décentralisation »⁴⁸ provoquant une délocalisation forcée de la vie culturelle hors de Paris. De nombreuses troupes vont alors mener des actions de théâtre ambulant à travers l'ensemble de la France⁴⁹.

b) « Jeune France » pionnière de la décentralisation dramatique

Animée par « la mystique du service public »⁵⁰, « Jeune France » affirme sa vocation sociale⁵¹ et entend lutter contre la dégénérescence artistique et la décadence morale qui ont conduit à la défaite. L'association constitue donc le creuset des metteurs en scène et acteurs de la Libération animés par une éthique du théâtre populaire : Jean Vilar y devient animateur culturel, après trois années passées sous les drapeaux, et, dans un rapport intitulé *Raisons pour lesquelles la section théâtre ne se résout pas à cesser son activité* (décembre 1941), il prône les principes qu'il appliquera au T.N.P. : défense des artistes, mise en scène au service du texte ; il y justifie également les aides apportées aux jeunes auteurs suivant des critères de qualité artistique⁵². Quant aux directeurs de troupe de « Jeune France », ils seront pour certains à la tête des grands centres dramatiques d'après-guerre : ainsi d'André Clavé⁵³, fondateur de la Compagnie de la Roulotte que Jean Vilar rejoint en 1941⁵⁴; lorsque la troupe est dissoute avec la fin de

⁴⁴ Voir « Familles de scènes en liberté », E. LOYER, *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 67, juillet-septembre 1998.

⁴⁵ C'est ainsi que les nomment les paysans bourguignons à partir du mot *copias* qui signifie « ceps de vigne » et que l'on peut traduire par « les enfants de la terre ». Ils se produisent sur les marchés des villages et mènent une vie communautaire. Voir P. et M. PUAUX et C. MOSSÉ, *L'aventure du théâtre populaire*, op. cit., p. 213-229.

⁴⁶ Les Comédiens-Routiers rejoindront l'équipe d'artistes et d'animateurs de Radio-Jeunesse aux côtés de Pierre Schaeffer, le fondateur de « Jeune France ». Voir P. et M. PUAUX et C. MOSSÉ, *L'aventure du théâtre populaire*, op. cit., p. 229-237.

⁴⁷ Son théâtre, lieu d'une « célébration » comme dans le théâtre grec et d'une « communion » comme dans les mystères médiévaux, doit édifier le peuple en le détournant des divertissements vulgaires.

⁴⁸ Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent*, op. cit., p. 44.

⁴⁹ Voir Annexe 2 : Un demi-siècle de rénovation théâtrale : prolongements.

⁵⁰ Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent*, op. cit., p. 45.

⁵¹ « Animer l'art et la culture en favorisant la création, éduquer, réconcilier l'artiste et le peuple », cité par Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent*, op. cit., p. 46.

⁵² Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent*, op. cit., p. 100.

⁵³ Mais aussi André Barsacq fondateur du Théâtre des Quatre Saisons, Raymond Rouleau, Jean Desailly, Léon Chancerel, Olivier Hussenot, Pierre Fresnay, et Jean Dasté.

⁵⁴ Aux côtés d'Andrée Clément, de Jean Desailly, d'Olivier Hussenot, d'Hélène Gerber, et d'André Schlessier, il parcourt les routes de France pendant cent cinquante jours et y découvre l'importance du travail de troupe. Il rencontre également les peintres Jean Bazaine et Léon Gischia.

l'association, Jean Vilar fonde la Compagnie des Sept, tandis qu'André Clavé s'engage dans la Résistance⁵⁵.

Comme le constate Pascal Ory : paradoxalement « Vichy a donné au mouvement de théâtre populaire le coup de pouce final qui lui permettra de connaître, entre 1945 et 1968, ce que l'on peut bien considérer aujourd'hui comme son âge d'or »⁵⁶. De fait les prémices d'une loi sur les théâtres ont pour origine la théorie vichyssoise de la régénération nationale, qui aboutit à une moralisation et une réorganisation des professions notamment au sein des « industries du spectacle » (loi du 16 août 1940)⁵⁷. Au lieu de favoriser un théâtre de propagande, Vichy a involontairement facilité les vues de Copeau et du Cartel⁵⁸.

c) La création par « Travail et Culture » de la Culture par l'initiation dramatique (CID)

L'association⁵⁹, qui vise à former le public et à le mettre en contact avec les artistes, opère une véritable jonction entre l'éducation populaire et le théâtre populaire et influencera considérablement le T.N.P. de Jean Vilar par la politique du public qu'elle porte en germe : elle vise à intégrer le spectateur au cœur même du processus de création.

Quoiqu'en cinquante ans le théâtre se soit imposé en France comme le vecteur privilégié du discours de popularisation culturelle, les relations entre le pouvoir et les militants culturels ne vont pas de soi, et la culture n'est que tardivement constituée comme catégorie officielle d'intervention publique. Les efforts déployés par Jeanne Laurent pour la mise en œuvre d'une politique de décentralisation théâtrale sous la IV^e République trouveront une réponse institutionnelle lors de la naissance du Ministère des Affaires culturelles en 1959, ainsi qu'une reconnaissance étatique de la démocratisation culturelle par le théâtre. La jonction du volontarisme associatif et de personnalités fortes au sein de la fonction publique permettra une institutionnalisation progressive de la décentralisation culturelle.

2. L'émergence d'une politique culturelle du théâtre⁶⁰

C'est après 1945, que se présente une conjoncture favorable, permise par l'alliance conclue entre l'avant-garde théâtrale et quelques hauts fonctionnaires comme Jeanne Laurent, « décidés à mettre à exécution les grands principes énoncés par la Libération »⁶¹.

⁵⁵ A partir de 1942, il est adjoint de Pierre Sudreau dans le réseau Brutus. Ils sont arrêtés et déportés ensemble dans des camps nazis (Buchenwald et Dora-Harzungen). André Clavé s'en évade et, à la Libération, il deviendra directeur artistique du CDE (centre dramatique de l'Est) à Colmar, de 1947 à 1953. Voir Francine GAILLARD-RISLER, *Cahier de la Maison Jean Vilar* n° 61, janvier-mars 1997.

⁵⁶ Pascal ORY, *La décentralisation théâtrale – 1. Le Premier Age (1945-1958)*, sous la dir. de Robert ABIRACHED. Arles : Actes Sud Paris : ANRAT, 2005, p. 40.

⁵⁷ En outre, la loi sur les spectacles (du 27 décembre 1943), que le Cartel appelait de ses vœux avant la guerre, impose une licence directoriale, ce qui permet d'en écarter les escrocs.

⁵⁸ Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 22.

⁵⁹ Voir Annexe 2 : Un demi-siècle d'innovation théâtrale : prolongements.

⁶⁰ Voir Annexe 3 : La genèse d'une politique culturelle du théâtre.

⁶¹ Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 26.

2. 1. Jeanne Laurent, « mère de la décentralisation »⁶² (1945-1952)

Conformément au préambule de la Constitution de 1946, l'Etat élargit ses champs d'intervention et fonde le principe de l'accès à tous à la culture et aux loisirs aux côtés des droits sociaux et économiques⁶³. Cette politique s'institutionnalise avec la fondation d'une Direction des Mouvements de Jeunesse et d'Education populaire en octobre 1944 au sein du ministère de l'Education nationale, confiée à Jean Guéhenno, qui nomme des instructeurs nationaux parmi lesquels les futurs acteurs de la décentralisation : Olivier Husenot, Gabriel Monnet, Jean Rouvet ou Hubert Gignoux.

La Libération laisse espérer l'avènement d'une démocratisation sociale et populaire dont le théâtre serait l'un des vecteurs : pour Jeanne Laurent, la prospection des publics doit être menée sur un plan spatial suivant une politique d'aménagement culturel du territoire, avec l'instauration d'une troupe fixe qui organise des tournées en région ; et sur un plan social avec la conquête d'un public nouveau et populaire, mission qu'elle confiera à Jean Vilar en 1951. Les artistes engagés dans la Résistance et issus des mouvements esthétiques et culturels de l'avant-guerre, partagent cette ambition : « Peuple et Culture », « Travail et Culture », « Tourisme et Travail »⁶⁴, constituent le creuset de la décentralisation dramatique, tandis que le théâtre amateur favorise le maillage territorial des centres régionaux d'art dramatique fondés par Léon Chancerel en 1945.

La politique de décentralisation théâtrale suit un processus très rapide, de la création du Centre dramatique de l'Est (CDE) confié à Roland Piétri puis André Clavé qui donne sa première représentation en 1947, à la fondation de la Comédie d'Aix-en-Provence sous la responsabilité de Gaston Baty⁶⁵ en 1952. Entre-temps Jean Dasté prend la direction de La Comédie de Saint-Etienne⁶⁶ en juillet 1947, tandis que le Grenier de Toulouse fondé en 1945 devient un Centre Dramatique animé par Maurice Sarrazin et patronné par Charles Dullin, et que le Centre Dramatique de l'Ouest naît en novembre 1949 sous la direction d'Hubert Gignoux⁶⁷. Grâce au pouvoir de persuasion dont elle use auprès de son administration et du ministère des Finances, Jeanne Laurent a réussi à faire reconnaître l'intérêt national du théâtre et la mission de service public à laquelle il obéit. Quant aux municipalités, elles jouent un rôle décisif en relayant ou en impulsant l'initiative nationale selon les cas⁶⁸. Si la création des CDN est suspendue par l'éviction de Jeanne Laurent⁶⁹ et ne reprendra son essor qu'avec la naissance du ministère des Affaires culturelles, on peut considérer, avec Marion Denizot, qu'« une conjoncture historique favorable, née de la Libération, facilite la mise en œuvre de la décentralisation que la présence d'actions convergentes contribue à construire comme une politique »⁷⁰.

⁶² A la mort de celle-ci, Colette Godard la salue de cette épithète in *Le Monde* du 16 octobre 1989. Cité par Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar, op. cit.*, p. 55. Pour une étude approfondie de la décentralisation théâtrale, voir P. et M. PUAUX, C. MOSSÉ, *L'aventure du théâtre populaire, op. cit.*, p. 254-261.

⁶³ C'est-à-dire la revendication du droit au travail, du droit syndical, du droit de grève, du droit à l'instruction et à la formation professionnelle, et du droit à la protection de la santé.

⁶⁴ Voir Annexe 1 : L'éducation populaire et les militants culturels.

⁶⁵ Gaston Baty découvre cette compagnie lors de séjours de convalescence à Aix-en-Provence en 1949 et 1951.

⁶⁶ A partir de la compagnie des Comédiens de Grenoble née de la rencontre entre Jean Dasté et Georges Blanchon, résistant et fondateur avec Joffre Dumazedier de « Peuple et Culture ».

⁶⁷ Hubert Gignoux est issu des Comédiens-routiers de Léon Chancerel ; lors de sa captivité, il met en pratique son enseignement. Puis, après la guerre, il fonde Les Marionnettes des Champs-Élysées et découvre en 1948 les Jeunes Comédiens de Rennes lors du Concours des jeunes compagnies, dont il est lui-même lauréat.

⁶⁸ C'est à partir du contexte particulier du CDE, en réponse aux préoccupations des élus d'Alsace-Lorraine, que l'Etat accepte de « patronner dans cette région une institution culturelle et artistique destinée à faire oublier l'empreinte allemande », L. FLEURY, *Le TNP de Vilar, op. cit.*, p. 56. Voir Annexe 3 : La genèse d'une politique culturelle du théâtre.

⁶⁹ André Marie, nommé ministre de l'Education Nationale en août 1951, prend part avec André Cornu, secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, ainsi que Jacques Hébertot, à l'éviction de Jeanne Laurent, voir Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 85 et p. 122.

⁷⁰ Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 81.

2. 2. La naissance d'une politique culturelle sous la Cinquième République

C'est avec l'arrivée d'André Malraux à la tête du nouveau Ministère des Affaires culturelles⁷¹ en 1959 que la politique culturelle⁷² en faveur du théâtre trouve son institutionnalisation, sa définition et sa légitimation⁷³. Dotée d'une autonomie budgétaire et inscrite pour la première fois dans les plans quinquennaux de modernisation économique et sociale⁷⁴, elle se fonde en rupture avec le Secrétariat aux Beaux-Arts⁷⁵, ainsi qu'avec l'Education Nationale et le Haut-Commissariat à la Jeunesse et aux Sports. Le Ministère dénigre la manière dont la décentralisation a été menée sous la Quatrième République.

Le décret fondateur du 24 juillet 1959 confère au Ministère « la mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ». André Malraux et Gaëtan Picon, alors directeur de la DGAL⁷⁶, promeuvent une culture élitiste qu'ils considèrent comme universelle et proclament le dessein de lutter contre l'inégalité d'accès à la culture en palliant les inégalités géographiques⁷⁷. Ils reprennent certaines idées de l'éducation populaire tout en s'en démarquant institutionnellement, dans un rejet de l'amateurisme et du didactisme⁷⁸ : ils prônent en effet une conception charismatique de l'œuvre d'art, dont le choc esthétique est censé communiquer à tous, quelle que soit la condition sociale, l'universalité des expériences et sentiments de l'humanité. Selon eux, l'art ne s'enseigne ni ne s'apprend : il se ressent⁷⁹ ; si l'Education nationale doit faire connaître les œuvres du passé, le ministère des Affaires culturelles a la mission de rendre présente, de faire sentir, de faire participer à une culture vivante⁸⁰.

Ce sont les Maisons de la Culture qui sont conçues comme les instruments de cette double ambition : favoriser l'accès à l'œuvre d'art en même temps que la

⁷¹ Le Ministère des Affaires Culturelles comprend : la Direction générale des arts et lettres, la Direction de l'architecture, la Direction des Archives de France, le CNC, tandis que les bibliothèques et la lecture publique demeurent sous la tutelle de l'Education nationale.

⁷² Philippe URFALINO définit la « politique culturelle » *stricto sensu* comme « une mise en cohérence réussie [...] d'une représentation du rôle que l'Etat veut faire jouer à l'art, pour changer ou consolider la société, avec un ensemble de mesures publiques (nominations, financements, créations de divers dispositifs et établissements) ». Elle ne se réduit donc ni à une juxtaposition de politiques sectorielles ni à un réaménagement républicain du mécénat royal. P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, éd. Hachette Littératures, 2004, p. 386.

⁷³ Vincent DUBOIS montre que ce dessein est lié à l'avènement du régime gaulliste - manifestation parmi d'autres de « la forte augmentation de l'intervention étatique », et plus précisément à « la place prépondérante accordée à l'Etat dans "la gestion du symbolique", attestée entre autres par la forte expansion des politiques scolaires, la mobilisation étatique de l'expertise ou encore l'essor des politiques de communication gouvernementale ». V. DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris : Belin, 1999, p. 150.

⁷⁴ Dans le cadre de la préparation du IV^{ème} Plan (1962-1965), une commission des équipements culturels et du patrimoine artistique est instituée et confiée, entre autres, à François Bloch-Lainé.

⁷⁵ Comme le montre Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 41. La rupture avec les Beaux-Arts s'incarne dans une remise en cause de l'académisme et dans un soutien aux courants d'avant-garde. C'est par exemple à Marc Chagall que Malraux commande le plafond de l'Opéra de Paris.

⁷⁶ La DGAL comprend alors : la sous-direction des Spectacles et de la Musique, le service de l'Enseignement et de la Production artistique, le service des Lettres et la direction des Musées de France. C'est en son sein qu'est fondée en 1960 la Direction du théâtre, de la musique et des spectacles (DTMS) qui devient Direction du théâtre, de la musique et de l'Action Culturelle en 1961 (DTMAC).

⁷⁷ Le discours de Malraux lors de l'inauguration de la maison d'Amiens en 1966 annonce la substitution de l'esprit universel à l'esprit de province et la disparition de « ce hideux mot de province ». Le maillage du territoire, indissociable d'un souci égalitaire, aboutit en 1963 à la création de la DATAR ainsi que des CRAC (comités régionaux des affaires culturelles) en 1965 et de CP (correspondants permanents) qui peinent à avoir un impact.

⁷⁸ Voir Annexe 3 : La genèse d'une politique culturelle du théâtre

⁷⁹ La politique culturelle s'organise autour d'une politique de l'offre qui nécessairement entraînera la demande, sans prendre en compte le poids des déterminants sociaux : Malraux, dans son discours d'inauguration de la Maison de la Culture de Grenoble, le 13 février 1968, considère que le public doit vivre de « la Révélation et de la légende dorée de l'art ».

⁸⁰ Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 46.

création⁸¹. Les affinités entre le théâtre, le Ministère et les Maisons de la Culture s'inscrivent dans la continuité des idéaux de la Libération : la communion dramatique cristallise l'espoir d'une régénération sociale autour de l'égalité d'accès à la culture. En effet, dans le rapport général qu'il remet à la Commission du Plan, Pierre Moinot file l'analogie entre l'antique Athènes et la société française : « On sait depuis 2500 ans que l'émotion théâtrale, c'est la rencontre par excellence »⁸², et s'entoure significativement de Jean Rouvet⁸³, Michel de Saint-Denis⁸⁴ et Pierre-Aimé Touchard⁸⁵. En outre, le privilège du théâtre est le fruit d'un héritage disponible : les huit Maisons de la Culture créées entre 1961 et 1968 sont, pour la plupart d'entre elles, dirigées par les directeurs des CDN ou les pionniers de la décentralisation, qui ont expérimenté un nouveau rapport entre les œuvres et les spectateurs et se sont familiarisés avec les élus locaux. Surtout, un « dispositif d'intéressement »⁸⁶ s'établit entre les directeurs des Maisons de la Culture, le Ministère et les maires, et une équation budgétaire permet l'accroissement et le développement des centres dramatiques nationaux sur le territoire. Pour autant, le partenariat entre l'Etat et la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux (FNCCC)⁸⁷ ne va pas de soi, et la politique des Maisons de la culture, qui obéit à une conception malrucienne de l'action culturelle, marque le pas suite à la « triple déstabilisation » idéologique, administrative et politique » qu'elle subit entre 1966 et 1968⁸⁸.

Que l'Etat républicain considère le théâtre comme un secteur essentiel et subventionné de la vie publique n'allait pas de soi, comme nous l'avons vu. Si la politique théâtrale connaît une première formulation étatique sous le Front populaire, elle ne se concrétise que sous la Quatrième république, par la constitution de théâtres publics et la mise en place d'une décentralisation, grâce à l'action de Jeanne Laurent. La naissance d'un Ministère des Affaires culturelles sous la Cinquième République institutionnalise l'intervention publique notamment dans le domaine du théâtre en lui donnant une orientation personnelle, plus élitiste et en rupture avec l'éducation populaire. S'il partage l'objectif malrucien de rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité, Jean Vilar privilégie cependant la pédagogie et la médiation et souhaite réaliser, à travers l'aventure du Festival et l'épopée du T.N.P., un nouveau théâtre pour un nouveau public. Porté par les idéaux de la Libération, partisan d'une intervention étatique en faveur de la culture et compagnon des pionniers de la décentralisation, Jean Vilar défend les valeurs d'une culture universelle et émancipatrice, usurpée par la bourgeoisie, qu'il s'agit de rendre au peuple dans son ensemble pour refonder une unité nationale.

⁸¹ Voir Annexe 3 : La genèse d'une politique culturelle du théâtre. La première conférence de presse de Malraux est symboliquement consacrée à la réorganisation des théâtres nationaux et le budget du Ministère augmente significativement les crédits de la décentralisation : en deux ans ils sont triplés.

⁸² Cité par Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 61. Voir aussi Paul et Melly PUAUX et Claude MOSSÉ : « A Epidaure, en Grèce, s'inscrit la première étape connue dans le détail de l'aventure d'un théâtre citoyen », *L'aventure du théâtre populaire*, op. cit., p. 21.

⁸³ Voir Annexe 7 : De l'importance du compagnonnage.

⁸⁴ Neveu de Jacques Copeau, il participe à l'aventure du « Vieux-Colombier » et à celle des Copiaus en Bourgogne ; après avoir fondé la compagnie des Quinze, il quitte la France pour la Grande-Bretagne à partir du milieu des années 1930 : il crée une école d'acteurs, restaure l'Old Vic Theatre qu'il dirige avec Laurence Olivier ; revenu en France il dirige le Centre Dramatique de l'Est et crée une nouvelle école d'art dramatique : l'Ecole de Strasbourg. Il devient ensuite conseiller artistique auprès du nouvel administrateur général de la Comédie-Française, avant d'être nommé inspecteur général des Spectacles aux côtés de Pierre Moinot.

⁸⁵ Journaliste, collaborateur de « Travail et Culture », inspecteur principal des théâtres aux côtés de Jeanne Laurent sous la IV^e République, il a suivi sa politique de décentralisation théâtrale. Il a également administré la Comédie Française de 1947 à 1953, grâce à Jeanne Laurent, avant de devenir en 1960 inspecteur général des théâtres à la DGAL. Voir sa biographie dans *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 36, octobre-décembre 1990.

⁸⁶ Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 222.

⁸⁷ Voir Annexe 3 : La genèse d'une politique culturelle du théâtre.

⁸⁸ Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 231.

B) JEAN VILAR, FER DE LANCE DU « THÉÂTRE SERVICE PUBLIC »

Si le T.N.P. et le Festival d'Avignon s'inscrivent tous deux dans le mouvement de la décentralisation, ils s'en distinguent cependant par leurs ambitions singulières⁸⁹. En créant « son festival en bras de chemise »⁹⁰, Jean Vilar veut « unir l'art généreux du théâtre avec le repos et le plaisir des hommes » et contribue de ce fait à la légende d'Avignon : « Voilà. C'est tout simple. Il était une fois un homme et une ville qui se rencontrèrent, s'aimèrent, se marièrent et eurent un enfant nommé Festival »⁹¹, - mythe fondateur qui revitalise le Festival et lui redonne un sens à chacune de ses crises. Entre 1951 et 1963, l'interaction entre Avignon et Chaillot joue à plein⁹² : la création en liberté nourrit l'esthétique du T.N.P., qui inscrit réciproquement la dimension participative et la captation d'un public populaire au cœur du Festival. Par un effet de retour, lorsque Jean Vilar quitte le T.N.P. c'est pour ouvrir le Festival à la création contemporaine dans sa diversité et pour engager une réflexion collective sur le développement culturel. Quelques jours avant sa mort, survenue le 28 mai 1971, Jean Vilar distinguera, non sans ambiguïté, les deux facettes de son théâtre, en soulignant la confusion que l'on a faite entre « la mission Avignon et la mission T.N.P. », entre « un théâtre engagé dans les querelles de tous ordres » et « un lieu de recherche d'un public uni dans une société d'évidence divisée »⁹³.

1. La naissance d'un Festival

1. 1. La « Semaine d'art en Avignon » : aux origines d'un mythe

D'emblée, le Festival mêle les arts et ne se résume pas au théâtre, qui n'en est à l'origine que le troisième terme : la « Semaine d'art », qui se déroule du 4 au 10 septembre 1947, est conçue à partir d'un événement artistique pictural et musical. Christian et Yvonne Zervos, collectionneurs et amateurs de peinture moderne, programment une exposition de 26 peintres et sculpteurs⁹⁴ dans la grande chapelle du Palais des Papes, manifestation qui s'accompagnera de concerts de musique sacrée et profane du X^{IV}e à nos jours sous la direction de Roger Désormière. C'est alors que

⁸⁹ Leurs actions obéissent à la même logique d'extension des publics, les méthodes de prospection et de fidélisation sont les mêmes, et leur esthétique suit la ligne du Cartel. Jean Vilar est lié aux directeurs et acteurs des CDN, tel Daniel Sorano, et le TNP doit sa renaissance à leurs premiers succès, tout en leur offrant un modèle d'organisation du rapport au public. Pour autant, le lien entre Paris et la province n'est pas une priorité pour Jean Vilar, comme l'explique Emmanuel ETHIS, *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 87, juillet 2003, p. 26 : « Vilar entreprend une communication politique des œuvres via le théâtre : il met en contact différentes couches de la société avec des idées contemporaines par le biais du théâtre. En quoi son ambition dépasse celle de la démocratisation ou de la décentralisation théâtrales ».

⁹⁰ Emmanuel ETHIS, Jean-Louis FABIANI et Damien MALINAS, *Avignon ou le public participant*. Montpellier : L'Entretemps éditions, 2008, p. 16-17.

⁹¹ *Bref*, n° 68, 1963. Cité par Paul et Melly PUAUX et Claude MOSSÉ, *L'aventure du théâtre populaire*, op. cit., p. 269.

⁹² Selon Bernard DORT, le théâtre de Jean Vilar a une « double face » : « celle d'Avignon est tournée vers le ciel, celle de Chaillot regarde davantage la terre. Mais l'une et l'autre forment un tout ». Cité par Antoine de BAECQUE et Emmanuelle LOYER, *Histoire du Festival d'Avignon*, Gallimard, 2007, p. 102.

⁹³ Voir Annexe 5 : « Notes mémoire pour les journalistes, mai 1971 ».

⁹⁴ Au rang desquels Picasso, Léger, Matisse, Kandinsky, Braque, Hans Arp, Brauner, Balthus, Chagall, Ernst, Valentine Hugo, Klee, Giacometti et Lipschitz. Le vernissage a lieu le 27 juin 1947. Au même moment, à l'ouverture du Musée national d'Art moderne, on inaugure l'exposition du surréalisme à la galerie Maeght. Voir Véronique MEUNIER, « Résister à l'épreuve du mur », *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 102, avril-juin 2007.

René Char⁹⁵ propose au couple Zervos d'associer Jean Vilar à cette manifestation artistique : ce dernier bénéficie déjà d'une certaine notoriété dans le milieu théâtral parisien⁹⁶ et pourrait reprendre *Meurtre dans la Cathédrale* de T. S. Eliot, créé avec succès au Vieux-Colombier en 1945. Mais il refuse, se trouvant « trop jeune pour faire des reprises », avant de faire une contre-proposition bien plus ambitieuse, celle d'une triple création : *Richard II* de Shakespeare, *Tobie et Sara* de Paul Claudel et *La Terrasse de Midi* de Maurice Clavel⁹⁷. Le docteur Pons, maire communiste d'Avignon, et le conseil général s'associent au financement des spectacles et souscrivent au projet d'« Une semaine d'art », « au profit des associations de sinistrés d'Avignon et de Villeneuve-lès-Avignon ». C'est ainsi que 4818 spectateurs assistent aux sept représentations de trois pièces inconnues ou méconnues, avec de très jeunes comédiens⁹⁸.

Dans une ville meurtrie par la guerre⁹⁹, le théâtre de Jean Vilar a pour vertu de régénérer ce que Laurent Fleury appelle la « brèche d'Avignon »¹⁰⁰, tout en incitant les habitants à découvrir leur ville : c'est en allant voir un spectacle de Jean Vilar que beaucoup pénètrent pour la première fois dans le Palais des papes. Enfin, les créations nouvelles que Jean Vilar présente à Avignon s'insèrent dans un rythme, un temps, et un lieu exceptionnels, sous les auspices d'une fête éphémère¹⁰¹, qui croise les aspirations du théâtre populaire, les ambitions décentralisatrices de l'Etat¹⁰², ainsi que l'organisation des loisirs¹⁰³ prise en charge par les comités d'entreprise et les militants d'action populaire nés de la guerre¹⁰⁴. Fondé au même moment que le Festival d'Edimbourg, où Louis Jouvet se produit avec sa troupe, Avignon s'inscrit dans une floraison de festivals nés de l'après-guerre¹⁰⁵ : le Festival de Cannes, créé par Jean Zay en 1939, est inauguré en 1946, tandis que les chorégies d'Orange reprennent et que l'on crée le Festival d'Aix. Mais à la différence de ceux d'Orange et de Cannes, le Festival d'Avignon veut répondre au « pari d'éduquer un nouveau public en le confrontant aux grandes idées contemporaines portées par le texte mis en scène »¹⁰⁶.

⁹⁵ « La bonne chance voulut que tout naquit d'une rencontre avec le poète », selon la formule de Jean VILAR, en 1966. Cité par Melly PUAUX (dir.), *Jean Vilar par lui-même*, op. cit., p. 60. René Char avait déjà projeté de l'engager dans un film qu'il aurait réalisé à partir de ses textes, *Le soleil des eaux*.

⁹⁶ Voir Annexe 4 : L'évolution de la dramaturgie vilarienne.

⁹⁷ Premier auteur contemporain joué par Jean VILAR. Maurice Clavel, alors âgé de 26 ans, est mieux connu en 1947 pour son passé résistant que pour ses œuvres. Chef des Forces françaises libres d'Eure-et-Loir, il a libéré la cathédrale de Chartres. Ses amitiés gaullistes auront une incidence sur l'avenir du Festival. Voir A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival d'Avignon*, op. cit., p. 32.

⁹⁸ Jeanne Moreau, Bernard Noël, Michel Bouquet, Jean Negrone, Jean Leuvrais, Raymond Hermantier. Les aînés sont jeunes également : Silvia Monfort, Germaine Montero, Beatrix Dussane.

⁹⁹ La ville est marquée tour à tour par la répression envers la communauté juive du Comtat-Venaissin et l'entrée en résistance active des cheminots communistes au sein des groupes de Francs-tireurs et partisans dans les maquis alentour, puis par le bombardement de 1944 et l'épuration mémorable de 1945. L'architecte de la Cour d'Honneur, Georges Amoyel, a dû se cacher pendant la guerre parce qu'il était juif. Voir A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival d'Avignon*, op. cit., p. 31-32.

¹⁰⁰ *Le TNP de Vilar, une expérience de démocratisation de la culture*, op. cit., p. 81.

¹⁰¹ Voir « A la recherche d'un public pour la fête théâtrale », 1948, dans *Le Théâtre Service Public et autres textes*, 1975, Armand Delcampé, rééd 1986, p. 49-50.

¹⁰² « Dans la France d'après-guerre, le théâtre va représenter la mise sur laquelle l'Etat espère créer un vecteur de l'organisation des loisirs culturels, loisirs conçus et pensés comme un mode de médiation et d'appropriation d'un patrimoine culturel mis à la portée de tous. Avignon s'impose rapidement comme un modèle définitoire de la forme Festival [...] situé sur un itinéraire de vacances [...] dans une ville qui tente de remettre en valeur son patrimoine grâce à une programmation culturelle originale propre à capter l'intérêt de publics qui sont en recherche d'un nouveau type de tourisme. Les retombées économiques suivent et les villes acquièrent dans cet aménagement durable du territoire une nouvelle image attachée au fait culturel qu'elles parviennent à attacher à leur nom ». Emmanuel ETHIS et al., *Avignon ou le public participant*, op. cit., p. 16-17.

¹⁰³ La Semaine d'Art coïncide avec la création d'une colonie de vacances pour les jeunes Avignonnais.

¹⁰⁴ « Avignon, c'est une certaine ordonnance des spectacles, de la réflexion, du bien-être, de la détente, de la reprise des forces pour les luttes de la rentrée et de demain ». Jean Vilar, cité par Paul Puaux à l'ouverture du 25e Festival en juillet 1971.

¹⁰⁵ Cet essor des festivals incarne la croyance en une fraternité des peuples garantie par les arts (cinéma, théâtre, musique), hors du champ politique qui n'a su que diviser. Le Festival de Cannes est « conçu comme l'anti-Mostra de Venise - les blouses rouges du Front Populaire contre les chemises noires du fascisme », celui d'Orange est « en cure de dénazification ». Voir A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival*, op. cit., p. 35.

¹⁰⁶ Jean VILAR cité par Emmanuel ETHIS et al., *Avignon ou le public participant*, op. cit., p. 16.

1. 2. « La révolution des tréteaux »

La première orientation du Festival (1947-1951) poursuit des ambitions essentiellement esthétiques qui ont peu à voir avec la démocratisation culturelle¹⁰⁷ : c'est d'ailleurs, la direction de l'Odéon¹⁰⁸, théâtre d'art par excellence, que Jean Vilar brigue auprès de Jeanne Laurent en 1950 pour en faire le lieu de production de la création contemporaine¹⁰⁹. Jean Vilar ambitionne surtout de désembourgeoiser le théâtre, en renonçant aux « dentelles du dialogue et de l'intrigue »¹¹⁰ et en réactivant pour un nouveau public les modèles antique et élisabéthain d'un théâtre communautaire, dont il transfère la « sacralité sur une fête laïque, artistique »¹¹¹ en leur adjoignant l'esthétique du « tréteau nu » de Copeau (1913). Il s'agit de dépoussiérer le répertoire¹¹² et de « rompre avec la sclérose des salles parisiennes », en s'inspirant de la ligne avant-gardiste du Cartel pour le choix de pièces inédites ou méconnues¹¹³, et d'une mise en scène au service du texte. Jean Vilar invente un lieu scénique dans la Cour d'Honneur, comme il le fera plus tard au T.N.P. et est à l'origine d'un style dont l'aboutissement s'incarnera dans les trois clés dessinées par Marcel Jacno en 1954. Enfin le mélange des arts est indissociable d'Avignon, car « le théâtre ne gagne rien à n'être pas de la musique ou de la danse »¹¹⁴.

1. 3. A la conquête d'une ville

L'esprit des premiers Festivals se déroule dans un climat d'improvisation fondé sur un mélange d'art et d'artisanat, une sobriété conviviale - en partie souhaitée et en partie subie, en l'absence de moyens financiers conséquents¹¹⁵. Le concours de la population locale s'avère fondamental : le premier Festival relève d'une initiative presque privée et locale, dans laquelle l'intervention de l'Etat est marginale. Tout part du projet des Zervos et s'organise avec la municipalité, les habitants et le CEAI animé par Chrystel d'Ornhelm¹¹⁶ en 1947. Sous la houlette du docteur Bec, un comité de patronage local sollicite les bonnes volontés¹¹⁷ : une scène est aménagée dans la Cour d'Honneur, grâce à l'architecte Georges Amoyel et au 7^{ème} Génie de la caserne

¹⁰⁷ Le Festival se caractérise d'ailleurs au départ par un certain luxe : les places sont chères, et la brochure de présentation est assortie de nombreuses publicités pour des parfums car le CEAI, support institutionnel du Festival jusque 1951, est un organe présidé par Guerlain. D'ailleurs, Antoine Vitez, chantre du théâtre communiste des années 1940, commente ainsi ses impressions : « Comparativement à ce qui se faisait à Avignon, notre théâtre à nous nous apparaissait comme le théâtre populaire véritable ». Cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival d'Avignon*, op. cit., p. 79-80.

¹⁰⁸ C'est alors la deuxième salle de la Comédie-Française.

¹⁰⁹ Il souhaite en faire un « lieu théâtral de combat » reposant sur le mélange des arts. Voir Jean Vilar, *Cahier de l'Herne* n° 67, sous la dir. de Jacques TEPHANY. Paris : Editions de l'Herne, 1995, p. 54.

¹¹⁰ Cité A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival*, op. cit., p. 30. Voir aussi le témoignage de Jorris Meaulne (premier Cid d'Avignon en 1949) : « Nous étions des moines de l'art dramatique. On sortait de l'occupation allemande, du trou, du Boulevard triomphant. Avec Vilar on sortait de quinze ans de rien », *ibid.*, p. 30.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 42-43, ainsi que pour la citation suivante.

¹¹² La création du *Cid* en 1949 ravit le public ainsi que la presse : ce sont enfin de jeunes comédiens qui incarnent Rodrigue (Jorris Meaulne) et Chimène (Françoise Spira). En 1950, la traduction par Jean-Louis Curtis et Maurice Clavel rend lisible et accessible le *Henry IV* de Shakespeare.

¹¹³ *Tobie et Sara* de Claudel est en quelque sorte un *Hamlet* de 1947. Voir Annexe 4 : L'évolution de la dramaturgie vilarienne.

¹¹⁴ A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival*, op. cit., p. 76. Si la musique cesse rapidement d'être présente à Avignon, au grand dam de Vilar qui souhaitait dès 1948 présenter une œuvre lyrique et qui souffre de la concurrence du Festival d'Aix, la peinture continue d'être exposée : en 1949 est monté un ensemble de peintures murales contemporaines, de Léger à le Corbusier et de Matisse à Marchand, dont la modernité scandalise la presse locale.

¹¹⁵ Ainsi les comédiens sont polyvalents, à l'instar de Maurice Coussonneau chargé par Vilar de faire la première conférence de presse locale et de superviser la construction de la scène et des rares décors. Quant à Maurice Clavel et Jean-Louis Curtis, ils rédigent l'avant-critique pour convaincre la presse régionale : Jean Vilar considère que « les normaliens, c'est fait pour cela ! ». Cité par Maurice CLAVEL, *Jean Vilar, Cahier de l'Herne* n° 67, sous la dir. de Jacques TEPHANY, p. 36.

¹¹⁶ Voir Annexe 7 : De l'importance du compagnonnage.

¹¹⁷ Outre Georges Amoyel et le régiment du 7^{ème} Génie, l'antiquaire Noguès fournit quelques meubles d'époque et l'électricien Saquet se charge du matériel électrique. L'Auberge de France, dirigée par René et Jeanne Struby devient le quartier général de Vilar. La troupe bénéficie enfin de l'hospitalité d'Elisabeth Barbier, écrivain et journaliste, de celui d'Hélène Cingria, de Jean Boissieu et Louis Siaud. Les photographies d'Agnes Varda immortalisent le Festival. Voir P. et M. PUAUX, C. MOSSÉ, *L'aventure du théâtre populaire*, op. cit., p. 282-283.

d'Avignon. C'est notamment grâce à l'appui de militants culturels locaux, tels que Paul Puaux¹¹⁸, inspecteur de la jeunesse et de l'éducation populaire, que le Festival s'institutionnalise rapidement.

Si Jean Vilar conclut une alliance avec une partie de la ville, il n'en va pas de même auprès de la municipalité et du Comité du Festival. Si le conflit repose initialement sur le choix des pièces¹¹⁹, ce sont surtout les tensions politiques qui s'exacerbent entre 1949 et 1953¹²⁰. En 1952, il est même question d'assurer la succession de Jean Vilar, accusé, comme à Paris, de « crypto-communisme »¹²¹. De son côté, Jean Vilar proteste contre la marche défectueuse des services de location et de la gestion de la salle et réclame que l'organisation en soit confiée au seul T.N.P. A l'ouverture du 7^{ème} Festival d'Avignon, il envoie sa lettre de démission au président du Comité ; mais une partie de la ville, menée par Paul Puaux, Elisabeth Barbier et Robert Chave, se mobilise pour convaincre Vilar de revenir : sur les conseils d'Edouard Daladier, le nouveau maire, ils font circuler une pétition en janvier 1954 et recueillent des milliers de signatures¹²². Paul Puaux crée de surcroît les Amis du Théâtre Populaire d'Avignon - coopératives de spectateurs qui apporteront une aide pratique et militante à l'organisation du Festival - en écho aux ATP de Paris dont le secrétaire permanent est Emile Copfermann. Au mois de février, le Comité revient sur ses positions. Dans un télégramme qu'il envoie à Daladier, Vilar pose ses conditions : obtenir la direction artistique et financière totale du festival et traiter directement avec la municipalité – ce qu'il obtient. Par la suite, Jean Vilar et Jean Rouvet¹²³ obtiennent la prise en charge totale (administrative, économique et artistique), du Festival par le T.N.P., à partir de contrats de représentations conclus pour une durée de trois ans, tandis que la municipalité gère les scènes et les salles. Ce statut, reconduit en 1957 puis en 1960, perdure jusqu'en 1966, date à laquelle le Festival passe en régie municipale directe.

2. L'aventure du T.N.P

La décision prise par Jeanne Laurent d'octroyer à Vilar la direction du T.N.P. s'inscrit dans le contexte favorable de la décentralisation et des premiers succès enregistrés par les CDN en 1951¹²⁴. Le succès du V^e Festival, immortalisé par la prestation de Gérard Philipe dans les rôles éponymes du *Cid* et du *Prince de Hombourg*, renforce cette décision. L'habileté de Jeanne Laurent est alors double : il s'agit d'abord de convaincre Jean Vilar de renoncer à briguer la tête de l'Odéon et d'accepter cette mission, ce qui ne va pas de soi¹²⁵. Ce dernier refuse en déclarant qu'il ne sait pas faire du théâtre pour les ouvriers : elle joue alors sur la corde sensible en faisant valoir que le service du théâtre populaire leur est également destiné, comme la Poste, et qu'il s'agit

¹¹⁸ Voir Annexe 7 : De l'importance du compagnonnage.

¹¹⁹ Voir Annexe 6 : Un parcours semé d'obstacles.

¹²⁰ La mairie, communiste en 1947, devient RPF en 1949 avant de céder la place à l'Entente Républicaine en 1950.

¹²¹ « On vend toutes sortes de brochures et d'ouvrages à la porte du TNP de Paris, qui sont très tendancieuses, pour ne pas dire communistes. Il serait très gênant de voir cela en Avignon », cité par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit., p. 62.

¹²² A l'appel suivant : « Que Vilar qui a fait ainsi du festival d'Avignon le premier festival de France en est l'âme irremplaçable. Que la cour d'honneur du palais des Papes et Jean Vilar sont désormais indissolubles dans l'esprit du public qui les tient indispensables l'un à l'autre ». La composante sociologique de la pétition recoupe celle du public du TNP et la ville se soulève pour plébisciter Jean Vilar. Voir A de BAECQUE et E. LOYER, op. cit., p. 110.

¹²³ A propos de Paul Puaux, de Chrystel d'Ornhjelm, des Amis du Théâtre Populaire d'Avignon, des ATP de Paris, d'Emile Copfermann, et de Jean Rouvet voir Annexe 7 : De l'importance du compagnonnage.

¹²⁴ Depuis 1948, elle souhaite remplacer Pierre Aldebert à la tête du T.N.P. et remettre en ordre ce « théâtre-garage » qui n'accueille plus que les créations des théâtres subventionnés, Comédie-Française, Opéra et Opéra-comique, ainsi que des concerts. Voir Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent*, op. cit., p. 103-107.

¹²⁵ « J'ai tenté de bénéficier d'un effet de surprise en décidant de le voir à sa sortie d'une représentation, quand les comédiens, à peine dépouillés du personnage qu'ils viennent d'incarner, ont du mal à s'assumer à nouveau eux-mêmes », Jeanne LAURENT citée in *Quarante ans de Festival*, Hachette/ Festival d'Avignon, 1987.

justement de « permettre à tous les petits Jean Vilar d'aller au théâtre »¹²⁶. Il faut ensuite emporter l'adhésion du Comité central et obtenir la signature par André Marie du décret de nomination de Jean Vilar à la tête du T.N.P., moins d'un mois après sa proposition officielle. L'urgence est dictée par le changement radical de majorité politique, suite au succès des deux partis de droite, MRP et RPF, aux élections législatives de 1951¹²⁷, qui s'accompagne de sévères économies touchant à deux services publics : la Sécurité sociale et la SNCF. La nomination de Jean Vilar est officialisée le jour des funérailles de Jouvét, mais le T.N.P. s'illustre d'abord, en sa première année, par des tournées en banlieues, la salle du palais de Chaillot étant occupée par l'ONU jusqu'en avril 1952.

2. 1. Un théâtre service public

a) L'idée jacobine d'une intervention de l'Etat

« 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 T.N.P. Le T.N.P. est donc, au premier chef, un service public. Tout comme l'eau, le gaz, l'électricité »¹²⁸. La formule vilarienne s'inscrit dans la culture politique de la Libération : la mise en œuvre d'une démocratisation culturelle implique une « logique de triangulation entre le T.N.P., l'Etat et le public »¹²⁹ et « ne peut être du seul ressort d'une bande »¹³⁰. S'il attend un engagement sans faille de la part de l'Etat-Nation, notamment pour pallier l'indigence des banlieues en équipements de théâtre¹³¹, il s'implique en retour en tant que gestionnaire d'un théâtre national et formule des devoirs nouveaux auprès des publics, qu'il ne considère pas comme de simples consommateurs.

b) Des relations paradoxalement très conflictuelles avec l'Etat¹³²

Les conflits entre le T.N.P. et l'Etat s'exacerbent dans un contexte politique marqué par la victoire de la droite conservatrice qui investit Antoine Pinay à la Présidence du Conseil en 1952, événement qui coïncide avec l'éviction de Jeanne Laurent, mutée dans un autre service sans avoir été concertée¹³³ et qui met un terme à la

¹²⁶ Rapporté par Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar, op. cit.*, p. 49.

¹²⁷ Comme le montre Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 109, la campagne n'est pas centrée sur le débat culturel mais sur la querelle de l'école, la laïcité et le problème des finances publiques lié à la fin de l'aide américaine du Plan Marshall, sans oublier la question de la Communauté Européenne de Défense. Jeanne Laurent profite des querelles qui divisent les politiciens pour engager la nomination de Vilar à la tête du TNP.

¹²⁸ « Le TNP service public » (1953), *TSP*, p. 173, cité dans *Honneur à Vilar*, sous la dir. de Melly PUAUX et Olivier BARROT. Paris : Actes Sud, 2000, p. 147. L'EDF-GDF a été nationalisé en 1946.

¹²⁹ Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 49.

¹³⁰ Jean VILAR, *Mémento*, p. 91, cité par Emmanuelle LOYER, *op. cit.*, p. 57. Voir aussi : « Rien d'efficace et de durable ne peut être fait dans le domaine du théâtre sans la compréhension sévère mais compréhensive du politique, représentant de la cité et du personnel d'Etat. Ce n'est pas seulement une question de subventions données ici ou là. C'est une affaire de caractère », Jean VILAR, « La dépersonnalisation », 1953, *TSP*, p. 175, cité par Melly PUAUX et Olivier BARROT (dir.), *Honneur à Vilar*, p. 143.

¹³¹ « Il faut construire des théâtres en banlieue. Il faut supprimer ces absurdes salles des fêtes sinistres et inutiles. Il faut édifier vite des salles de spectacle simples et adaptées aux conditions de jeux actuelles dans ce Paris qui est plus grand que Paris », Jean Vilar, *Bref*, n° 4, mars 1957.

¹³² Selon Vincent DUBOIS, *La politique culturelle, op. cit.*, p. 120 : « Les mouvements pour la culture du peuple, parce qu'ils engagent toujours beaucoup plus que le simple fait d'encadrer quelques pratiques collectives, sont loin de fournir les bases les plus propices à l'institutionnalisation d'une politique d'Etat : le caractère inévitablement conflictuel du rapprochement d'agents mobilisés pour promouvoir de nouvelles manières de représenter le peuple et d'institutions publiques détentrices du monopole de cette représentation » empêchent un rapprochement durable.

¹³³ Voir Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 122 : le 29 octobre 1952, alors que le CD d'Aix vient d'être inauguré, Jeanne Laurent, hospitalisée, apprend son éviction. Néanmoins elle est soutenue par quelques journalistes et non des moindres : Jean-Jacques Gautier, Morvan Lebesque de la revue *Carrefour*, Paul-Louis Mignon, Catherine Valogne, ou encore Jacques Lemarchand du *Figaro Littéraire*. Celle que Jean Carlier appelle « la dictatrice des Spectacles » ou encore « Mère Courage » est

création des CDN. A ces tensions nationales s'ajoutent les prises de position radicales liées à l'entrée en guerre froide : une cabale est alors menée contre Jean Vilar et c'est au cours de la « bataille de Chaillot » que se mobilisent les Amis du T.N.P. et les Amis du Théâtre populaire¹³⁴. L'arrivée de Malraux à la tête du nouveau Ministère des Affaires culturelles en 1959, ainsi que d'administrateurs tels que Pierre Moinot et Emile Biasini, laisse espérer une meilleure politique en faveur des théâtres. Malraux reconnaît officiellement que « la Quatrième laisse une œuvre importante : le T.N.P. »¹³⁵, et double le budget du théâtre entre 1959 et 1963.

c) Le T.N.P. « une entreprise de service public »¹³⁶

L'arrêté du 20 août 1951 fixant le régime juridique du T.N.P. stipule que « la présente concession est accordée à titre personnel », aussi Jean Vilar est-il responsable sur ses propres deniers de l'impératif national de rentabilité : il n'est pas fonctionnaire, il ne bénéficie pas de traitement fixe, et en cas de déficit il ne peut s'en prévaloir pour réclamer une augmentation de la subvention¹³⁷. Ce statut juridique très contraignant oblige à gérer ce théâtre comme une entreprise moderne, qui prend des allures de « théâtre Minotaure » selon la formule de Jean Vilar¹³⁸. Pour survivre dans une économie de marché, le T.N.P., peu subventionné et attaché au principe de modicité du prix des places, doit présenter de nombreuses œuvres d'une grande qualité artistique suivant un rythme de production stakhanoviste¹³⁹ : il arrive par exemple que Gérard Philipe joue quatre pièces en un week-end. Cette frénésie provoque des accidents ou épuise les comédiens¹⁴⁰ : Sorano mourra à l'âge de 42 ans, et Gérard Philipe à l'âge de 37 ans¹⁴¹.

La gestion du théâtre repose donc sur le principe d'une bureaucratisation et d'une centralisation, dont les notes de service de Rouvet et Vilar sont demeurées célèbres¹⁴² : listes, mementos, citations ou croquis inscrits sur le tableau de service, qui devient l'instrument de liaison principal puisque les problèmes ne peuvent être résolus par des rapports de proximité – l'équipe administrative se compose à elle seule d'une vingtaine de personnes. Tout doit faire l'objet d'une autorisation écrite ou d'une note écrite et signée, ce que Jacques Roulet, bibliothécaire du T.N.P., qualifie de « flicage interne »¹⁴³. Le sens de la hiérarchie s'étend à tous les domaines du T.N.P. : « patron de droit divin », Jean Vilar décide souverainement et secrètement du répertoire et établit un responsable dans chaque secteur suivant une organisation pyramidale du travail¹⁴⁴.

mutée au service universitaire des relations avec l'étranger et l'outre-mer où elle est chargée des échanges universitaires et des accords internationaux. Elle y finit sa carrière le 7 mai 1967, à l'âge de 65 ans.

¹³⁴ Voir Annexe 6 : un parcours semé d'obstacles..

¹³⁵ Conférence de presse du 10 avril 1959.

¹³⁶ « Le T.N.P., jeune d'aspect, vivant et bien jeune, qui groupe comme on l'a dit si souvent un public jeune, survit en quelque sorte à son cahier des charges, à son contrat avec l'Etat, survit à des contraintes archaïques, vétustes. De par la rédaction de mon cahier des charges, vous n'avez pas devant vous le patron d'un ensemble 1960 mais d'une anachronique boutique de 1920 », Jean Vilar, cité par Emmanuelle LOYER, *op. cit.*, p. 33.

¹³⁷ Qui n'est d'ailleurs pas chiffrée par le cahier des charges mais redéfinie annuellement par voie budgétaire, tout en étant répartie de façon très inégale au regard des autres théâtres nationaux. Voir Annexe 9 : le T.N.P. en quelques chiffres ou « l'obsession de la statistique ».

¹³⁸ Cité par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, *op. cit.*, p. 68.

¹³⁹ Voir Annexe 9 : Le T.N.P. en quelques chiffres ou « l'obsession de la statistique ».

¹⁴⁰ Daniel Sorano, Gérard Philipe, Maurice Jarre, ainsi que les machinistes se blessent, tandis que Maria Casarès joue aphone. En 1954, Jean Vilar connaît un échec retentissant lorsqu'il doit incarner *MacBeth* : terrassé par un ulcère, il n'a pas eu l'occasion d'apprendre son rôle ; des souffleurs et des antisèches sont alors mis à sa disposition, mais l'ombre portée de l'acteur sur le mur du Palais des Papes trahit la supercherie : les petits papiers sont vus de tous, et la presse qualifie le procédé de « déshonneur du théâtre français ».

¹⁴¹ Pour préserver sa santé, Gérard Philipe s'était retiré du TNP de 1955 à 1958.

¹⁴² Voir *Du tableau de service au théâtre*, notes de Jean Vilar rassemblées par Melly Puaux.

¹⁴³ Cité par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴⁴ Il y a le régisseur de la musique, le régisseur des éclairages, le régisseur du plateau ; les électriciens, machinistes et accessoiristes ont chacun leur propre chef, et le contrôleur général régit la salle et l'accueil. Il n'y a pas de convention collective générale mais des contrats catégoriels.

L'obsession de la statistique¹⁴⁵ est le corollaire obligé de ce décloisonnement entre le bilan d'exploitation et le bilan culturel du théâtre : Vilar livre à la fin de chaque saison le bilan financier du T.N.P. dans la « Lettre aux associations » de septembre, estimant que le public doit le connaître puisque c'est son théâtre.

Il envisage par ailleurs le travail théâtral comme un travail d'équipe, c'est pourquoi il efface de l'affiche la mention « direction : Jean Vilar » pour n'y laisser que les trois lettres T.N.P. La troupe émane pour l'essentiel du noyau constitué à Avignon. Permanente jusque 1960, elle compte environ une vingtaine d'acteurs¹⁴⁶. Si elle est assez homogène en termes d'âges, elle reproduit la diversité sociale : Christiane Minazzoli est d'origine modeste, contrairement à Philippe Noiret ou Jean-Pierre Darras.

2. 2. Un Théâtre National Populaire¹⁴⁷

a) Une culture universelle qui réconcilie la nation

Aux yeux de Jean Vilar, le théâtre doit être celui de toute la France et de toutes les classes sociales : « la souveraineté nationale prime toujours la souveraineté populaire pour Vilar, chez qui le peuple inscrit son action dans un cadre national »¹⁴⁸. C'est ce qu'indique la coloration révolutionnaire et martiale du graphisme de Marcel Jacno, illustrateur et publicitaire qui conçoit un label T.N.P., austère et lisible, proche de l'imagerie populaire, « sous les couleurs de la Révolution de 1789, dans le style des placards de la Constituante et des proclamations de Bonaparte »¹⁴⁹.

Surtout, le T.N.P. doit réaliser ce que l'université a manqué : l'accession du peuple à la culture : « Notre ambition est donc évidente : faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru devoir réserver jusqu'ici à une élite »¹⁵⁰. Aussi Jean Vilar définit-il pour son théâtre « trois obligations majeures : un public de masse, un répertoire de haute culture, une régie qui n'embourgeoise pas, ne falsifie pas les œuvres »¹⁵¹.

De surcroît, dans les premières années, le T.N.P. est également un théâtre mobile¹⁵², dans l'esprit du Théâtre ambulant de Gémier. Il acquiert une renommée internationale dans la lignée des tournées de Juvet en Amérique latine pendant la guerre et, au même titre que la compagnie Renaud-Barrault, il se produit en Allemagne (1952 et 1953), au Canada (1954), à Prague (1955), en URSS (1956), en Argentine, au Chili et au Pérou (1957). Pour autant, pour des raisons notamment financières, les tournées à l'étranger sont ralenties à partir de 1960-1961, et les tournées en banlieue quasiment supprimées après 1957-1958.

¹⁴⁵ Jean VILAR, *Mémento*, p. 201 : « A ces heures de mélancolie, les chiffres et les résultats sont la meilleure ordonnance médicale. J'ai devant moi le rapport concernant nos trois ans d'activité, de 1951 à 1954. Je lis, je consulte ces relevés, ces nombres, ces colonnes, ces statistiques et je ne sais pas me défendre de l'émotion qui soudain me saisit. Il faut bien le noter ici : je pleure. Egoïsme ? Egocentrisme ? Je ne sais. Ces chiffres sont ma vie, mes maladies, mes querelles, nos doutes, nos victoires. Mais pourquoi pleurer ? ». Cité par Emmanuelle LOYER, *op. cit.*, p. 84.

¹⁴⁶ Voir Annexe 7 : De l'importance du compagnonnage.

¹⁴⁷ Jean VILAR, *Arts*, 15-21 décembre 1965 : « Ces trois mots, quelle erreur ou plutôt quelle peur ! on les avait supprimés dès 1933 je crois. Je les ai rétablis dès mon arrivée en 1951, avec l'accord de Jeanne Laurent et de Jacques Jaujard ». Cité dans *Jean Vilar par lui-même*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁴⁸ Emmanuelle LOYER, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁹ Marcel JACNO, « Des proclamations de l'an III aux affiches du TNP », *Bref*, n° 16, mai 1958 : « L'ensemble devint assimilable à un cachet d'administration publique ». Cité par E. LOYER, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁰ Jean VILAR, « Le TNP service public » (1953), *TSP*, p. 173.

¹⁵¹ *Mémoire*, 1960.

¹⁵² En cinq ans, le T.N.P. fait 705 représentations au Palais de Chaillot et en effectue 51 dans d'autres lieux parisiens, 228 en province et 289 à l'étranger.

b) Education et émancipation par la culture

Jean Vilar souligne « la responsabilité des œuvres choisies pour le public du T.N.P. et la responsabilité sociale de leur mise en scène »¹⁵³, poursuivant un objectif commun avec l'éducation populaire : la formation du citoyen. L'accès des classes laborieuses aux grands textes constitue la condition de leur émancipation : « Théâtre populaire signifie apprendre ; et apprendre : libérer l'homme », et détermine le choix du répertoire : « Ce que j'ai trouvé de plus immédiatement "libérateur" dans le répertoire français et étranger, c'est ... qu'y puis-je ? Corneille et Hugo, Molière et Marivaux, Büchner et Beaumarchais »¹⁵⁴.

Surtout la mission éducative du T.N.P. s'accompagne d'actions de médiation inspirées des méthodes de « Peuple et Culture » : un livret-programme vendu à un franc est proposé aux spectateurs avant la représentation, avec le texte et le résumé de la trame dramatique qui s'accompagnent d'une analyse brève et contextualisée, ainsi que dix photos des acteurs prises lors des répétitions, sans aucun placard publicitaire. Cette initiative repose sur un partenariat entre le T.N.P. et la maison d'édition de l'Arche dirigée par Robert Voisin, directeur de la revue *Théâtre populaire*, et permet aux spectateurs de se constituer à moindre coût une véritable bibliothèque de théâtre¹⁵⁵. Après le spectacle, le public est invité à exprimer son point de vue à l'occasion de rencontres avec les acteurs. A partir de 1960, Vilar fonde une « Université populaire itinérante » en déléguant des techniciens ou comédiens du T.N.P. à la rencontre du public dans des locaux d'association ou des salles de réunion des comités d'entreprises¹⁵⁶.

c) Un modèle esthétique au service d'un projet social¹⁵⁷

Le travail d'émancipation du public populaire repose d'abord sur la rénovation de l'architecture scénique, par la suppression de la scène à l'italienne et de la rampe, qui cloisonnent et hiérarchisent les spectateurs¹⁵⁸. En adaptant les lieux au public, Jean Vilar organise une confrontation entre la salle et la scène et crée les conditions d'une rencontre collective dans « les travées de l'art dramatique ». Il s'agit également de réformer la scène de la salle Chaillot qui est injouable et que l'on surnomme le « paquebot », tant elle éloigne le public de la scène¹⁵⁹. Vilar supprime les rideaux noirs et reproduit au sein du public¹⁶⁰ l'avancée de la scène grecque et élisabéthaine mise en place à Avignon.

Outre la nudité formelle de la scène, relayée comme à Avignon par les éclairages de Pierre Saveron et la musique de Maurice Jarre, Vilar met en place un style de jeu T.N.P., que Roland Barthes qualifie de « théâtre de la conscience »¹⁶¹. L'interprétation

¹⁵³ Jean VILAR, « Mémoire », 1960, *TSP*, p. 252. Cité par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit., p. 111.

¹⁵⁴ *Mémoire*, 1960, *TSP*, p. 235. Cité par Emmanuelle LOYER, *Le théâtre citoyen*, op. cit., p. 111.

¹⁵⁵ Voir Annexe 9 : le T.N.P. en quelques chiffres ou « l'obsession de la statistique ».

¹⁵⁶ Ces procédés sont repris par l'actuel TNP sous la direction de Christian Schiaretti : les « Passerelles » initient des actions hors-les-murs, et la « Fabrique des idées » organise des rencontres. Quant aux plaquettes distribuées au public à l'entrée, elles contextualisent et expliquent l'intrigue.

¹⁵⁷ Voir Annexe 4 : l'évolution de la dramaturgie vilarienne.

¹⁵⁸ « Le théâtre à rampe, le théâtre à herse, le théâtre à loges et à poulailler doit disparaître. Il ne réunit pas, il divise. Et n'est-ce pas le but immédiat d'un théâtre populaire d'adapter nos salles et nos scènes à cette mission : je vous assemble, je vous unis ? » Jean VILAR, « Petit manifeste de Suresnes », 1951, *TSP*, p. 145. Voir aussi : « 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 ». Cité par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit., p. 161.

¹⁵⁹ Le Théâtre de Chaillot est tour à tour qualifié d'« usine », de « fait-tout », etc. C'est un théâtre souterrain et humide, sans oublier la faible visibilité et la mauvaise acoustique. Il comporte 2600 places dans une salle étirée en longueur qui place le dernier spectateur à 56 m du plateau. Voir Emmanuelle LOYER, op. cit., p. 163.

¹⁶⁰ Pour *La Nouvelle Mandragore* de Vauthier en 1952, des spectateurs étaient même installés sur le plateau.

¹⁶¹ Roland BARTHES, « Critique de Macbeth », *Théâtre populaire*, n° 11, janvier-février 1955, p. 89 : « Vilar n'est pas Macbeth. Soit. Mais c'est en fait pour mieux montrer Macbeth ». Cité par E. LOYER, op. cit., p. 171.

dramatique de Jean Vilar concourt à un maximum de lisibilité : sans pour autant adopter la pratique brechtienne de la distanciation, il privilégie la « demi-incarnation » et préconise la clarté et le rythme du jeu pour éclairer le texte¹⁶². Dans la lignée de Copeau et de Jouvet, Vilar exige de l'acteur comme du metteur en scène, une rigueur et un dévouement total. La substitution du terme de « régisseur » à celui de metteur en scène¹⁶³ consacre la promotion de l'auteur et de son texte, et met en valeur le travail du comédien¹⁶⁴ pour éclairer et rendre accessibles des textes réputés difficiles. Surtout, Gérard Philipe devient, selon la formule d'Emmanuelle Loyer, un « comédien-passeur »¹⁶⁵ entre le théâtre et le public : déjà célèbre au cinéma, il « semble cristalliser la fougue et la jeunesse mais aussi les frustrations et contradictions »¹⁶⁶ de sa génération et il représente « l'intermédiaire privilégié du partage social de la culture », « le corps d'un besoin collectif »¹⁶⁷.

Le répertoire du T.N.P. est relativement classique, si l'on excepte le tournant de 1960-1961, marqué par l'évolution politique de Vilar, et la tentative de création contemporaine à la salle Récamier¹⁶⁸. Le choix des classiques correspond d'abord à l'ambition d'un « rattrapage culturel », spécifique à l'ensemble des théâtres de la décentralisation qui veulent convertir à l'art dramatique de nouveaux publics marqués par l'échec scolaire ou exclus de la culture, afin d'instaurer un socle commun dans une société divisée¹⁶⁹. D'autre part, le choix des tragédies renvoie à l'héroïsme de la Résistance et à la fraternité du Front populaire, idéaux mis à l'épreuve par la difficile reconstruction et les tensions de la guerre froide¹⁷⁰. Surtout, la portée universelle et intemporelle du répertoire fait écho à une mémoire collective et n'entre pas en contradiction avec l'aptitude à parler des problèmes contemporains : « L'analyse classique, lorsqu'elle est fidèlement suivie par le régisseur et le comédien est plus "démystifiante" encore sur le plan politique que n'importe laquelle des œuvres engagées contemporaines »¹⁷¹. Le T.N.P. induit également une réflexion critique sur l'héroïsme avec le choix de personnages tels que Danton, le Prince de Hombourg, et Dom Juan : le théâtre devient « le lieu possible d'expression des tensions contemporaines et du contact [...] avec un public capable d'accéder, par le théâtre, à une certaine conscience collective de son existence, de ses contraintes et de sa responsabilité devant les idéaux qu'il se donne »¹⁷².

¹⁶² Il s'agit « d'être clair, de « jouer » clair ; cela est essentiel pour la majorité de nos spectateurs T.N.P. », Jean VILAR, *Mémento*, 19 mai 1954, p. 29. Cité par E. LOYER, *op. cit.*, p. 172. Voir aussi le témoignage de Michel Bouquet dans l'ouvrage de Fabienne PASCAUD, *Mémoire d'acteur, Michel Bouquet*, Paris, Plon, 2001, p. 109-113.

¹⁶³ Il s'agit d'« assassiner le metteur en scène », selon la formule de Jean VILAR, « Dix ans de mise en scène au TNP », 1961, *TSP* p. 255. Cité par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, *op. cit.*, p. 172.

¹⁶⁴ E. LOYER montre que ce goût pour le travail collectif renvoie à une certaine démocratie artistique, au sens où l'étaient les arts des compagnons au Moyen Age ou les ateliers de peintres à la Renaissance, *op. cit.*, p. 174.

¹⁶⁵ Voir la lettre de Jean Vilar à Gérard Philipe : « Tu n'es pas pour moi que Rodrigue ou Hombourg. Tu es le seul comédien de la génération de l'après-guerre qui ait compris sentimentalement le problème du théâtre populaire, car c'est ainsi, [...], sentimentalement, qu'il faut le traiter, ce théâtre populaire ». Cité par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, *op. cit.*, p. 82-83.

¹⁶⁶ Emmanuelle LOYER, *ibid.*, p. 170, ainsi que pour la citation suivante.

¹⁶⁷ A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival d'Avignon*, *op. cit.*, p. 123. Lorsqu'il accepte de jouer *Le Cid* et *Le Prince de Hombourg*, en 1951, il est déjà une star du cinéma (*Le Diable au corps*, 1947) et une vedette du théâtre (*Caligula*, 1947), mais il se conforme à l'esprit démocratique de la troupe (chaque nom apparaît dans l'ordre alphabétique et les salaires se calculent en fonction de l'importance des rôles et non des noms). Son charisme (« Il était le jeune homme que nous rêvions tous d'être », selon Bernard Dort) n'a d'égal que son engagement politique au TNP et au syndicat des acteurs. Voir A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 81-82.

¹⁶⁸ Voir Annexe 4 : L'évolution de la dramaturgie vilarienne.

¹⁶⁹ « Les classiques sont censés replonger tout un chacun dans l'univers familier des chefs-d'œuvre de nos "musées imaginaires" », A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 120.

¹⁷⁰ Antoine VITEZ célèbre le versant avignonnais du TNP comme la résurrection sous la forme dramatique des idéaux du CNR et du Front populaire : « A travers le théâtre, on vit ou on revit le simulacre des grandes aventures politiques de la société », cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 122.

¹⁷¹ Jean VILAR, *Mémento*, 19 mai 1954.

¹⁷² Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, *op. cit.*, p. 180.

2. 3. « Le public d'abord. Le reste suit toujours »¹⁷³

Cette conception du rapport au public comme créateur de l'intensité dramatique est neuve : en 1954, Jean Vilar explique le succès de *Ruy Blas* par le fait que « le public a admirablement joué sa partie »¹⁷⁴. La mission de démocratisation culturelle du T.N.P. opère donc un renversement des rapports traditionnels entre le théâtre et le public, en exprimant la volonté de fabriquer un nouveau public qui devienne à son tour le protagoniste de la rénovation dramatique¹⁷⁵ : « Tout public est l'artisan de son théâtre plus encore que l'écrivain. Le T.N.P. sera ce que le public de ce nouveau Paris le fera »¹⁷⁶.

Jean Vilar réinvente donc les modalités de la sortie théâtrale, grâce à Jean Rouvet et Sonia Debeauvais¹⁷⁷ pour supprimer les freins économiques et symboliques de la pratique du spectateur. Comme à Avignon, il éclipse les corps intermédiaires, tels que la critique dramatique et les agences de billetterie, abaisse le prix des places¹⁷⁸, supprime les pourboires ainsi que le prix du vestiaire et met en place une véritable politique d'abonnements. Il adapte également l'heure des spectacles en fonction du rythme et du temps de travail des spectateurs, opérant par là une véritable rupture avec la pratique bourgeoise de la sortie théâtrale : le spectacle est avancé à 20h au lieu de 21h (les bourgeois ont l'habitude de dîner à Paris après le spectacle), si bien que les spectateurs ne sont pas obligés de rentrer chez eux entre-temps. Des cars sont affrétés en accord avec les comités d'entreprise pour mener le public à Chaillot. L'accueil en musique (les orchestres Chardon) s'accompagne de la possibilité de se restaurer sur place, avec le veau froid - dont les détracteurs du T.N.P. font des gorges chaudes.

Plus encore, il s'agit d'aller chercher le public là où il se trouve, là où il travaille, là où il organise ses loisirs : un véritable travail de prospection est mené par Sonia Debeauvais auprès des associations. Par les tournées en banlieue, par des animations qui prolongent le spectacle - telles que les avant-premières, les « Nuits »¹⁷⁹, les week-ends, et les matinées étudiantes - le T.N.P. contribue à entériner de nouveaux protocoles de sorties au théâtre. Enfin, des enquêtes de satisfaction, empruntées aux méthodes de l'éducation populaire, sont menées auprès du public par le biais de questionnaires, de lettres, de témoignages, dont le journal *Bref* (1956-1962), organe du T.N.P., se fait l'écho.

Entre le T.N.P. et le public s'établit un engagement réciproque de responsabilité : d'une part, Vilar passe un contrat moral avec sa troupe¹⁸⁰ en réaffirmant les missions prioritaires de service public, et lui garantit en retour une égalité de traitement relative à la distribution des rôles et aux salaires. D'autre part, il établit un contrat moral avec le public : il refuse toute transaction commerciale intéressée - le contraire du « Paie, vois, écoute et va-t'en »¹⁸¹ - mais attend en retour qu'il se comporte de manière responsable,

¹⁷³ Jean VILAR, *Mémento*, 27 mai 1955, p. 221. Cité par M. PUAUX et O. BARROT (dir.), *Honneur à Vilar*, p. 95.

¹⁷⁴ Jean VILAR, *Mémento*, Première de *Ruy Blas* le 23 février 1954, p. 75. Cité par E. LOYER, *op. cit.*, p. 120.

¹⁷⁵ Voir aussi : « A chaque fois que vous êtes spectateurs - j'allais dire participants - d'un spectacle à Avignon, l'œuvre représentée prend un sens plus profond et plus vif. Car lorsque le comédien accomplit valablement sa tâche, quand l'auteur a fait la sienne, il reste encore, à l'heure des clarines, ce troisième bonhomme dont tout depuis toujours dépend : le public », lettre de Jean Vilar à « Education et Théâtre » de mai 1951. Cité dans *Jean Vilar par lui-même*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁶ « Petit Manifeste de Suresnes », 1951, *TSP*, p. 146. Cité par E. LOYER, *Le théâtre citoyen*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁷⁷ Voir Annexe 7 : De l'importance du compagnonnage.

¹⁷⁸ Voir Annexe 9 : le T.N.P. en quelques chiffres ou « l'obsession de la statistique »

¹⁷⁹ Les « Nuits » sont des formules très prisées des associations ou comités d'entreprise désirant organiser une sortie collective, à l'instar de l'association Loisirs et Culture-Renault: le prix du billet comprend l'apéritif-concert, la pièce et le bal qui suit, comme le montre Emmanuelle LOYER, *op. cit.*, p. 131.

¹⁸⁰ Jean Vilar insiste sur le civisme et les devoirs des comédiens et abonde en notes de services sur la bonne tenue de la troupe à l'étranger aussi. Dans les contrats, il interdit tout prosélytisme politique et religieux dans l'enceinte du théâtre. Voir Annexe 7 : De l'importance du compagnonnage.

¹⁸¹ Jean VILAR, *Mémento*, 16 décembre 1954, p. 176.

qu'il s'auto-organise¹⁸² et ne soit pas en retard : dans ce dernier cas, un billet d'accueil est prévu pour les retardataires¹⁸³, qui sont contraints de suivre la représentation sur un écran dans le foyer jusqu'à ce que l'ouvreuse puisse les placer à la faveur d'un « noir ».

2. 4. Le T.N.P., une cible politique et idéologique

a) Un théâtre trop politique ?

Entre 1951 et 1954, le T.N.P. est pris en étau entre la droite et les communistes, sur fond de guerre froide¹⁸⁴ et de germanophobie. Le T.N.P. est d'abord proche des communistes avec lesquelles il partage certaines valeurs et méthodes : le choix d'un répertoire classique dont la leçon peut s'appliquer au présent, de héros positifs qui représentent le peuple, ainsi qu'un mode de recrutement qui s'appuie sur les réseaux associatifs. Toutefois *La Mort de Danton* de Büchner programmé en 1953 met fin à cette alliance¹⁸⁵.

b) Un théâtre pas assez politique ?

Alors que les tensions internationales s'apaisent, c'est avec Jean-Paul Sartre, puis avec la revue *Théâtre populaire* que Jean Vilar entre en conflit. Plus généralement, c'est la réalité du public populaire touché par le T.N.P. qui est sujette à caution à la fin des années 1950, lorsque les enquêtes statistiques affirment que le public du T.N.P. est composé de classes moyennes et ne comprend pas plus de 2-3% d'ouvriers¹⁸⁶. En 1955, en dépit de l'estime réciproque qui unit Sartre et Vilar, leurs relations dégénèrent en querelle autour d'un malentendu sur le « théâtre populaire », que le philosophe ne conçoit que comme « prolétaire », alors que pour Jean Vilar le peuple représente la classe laborieuse, c'est-à-dire aussi bien la petite bourgeoisie commerçante dont il est issu que la classe ouvrière¹⁸⁷. C'est ainsi que Sartre déclare dans la revue *Théâtre populaire* : « En fait le T.N.P. n'a pas de public populaire, de public ouvrier. Son public c'est un public petit-bourgeois, un public qui, sans le T.N.P. et le prix relativement bas de ses places, n'irait pas ou fort peu au théâtre, mais pas un public ouvrier ».¹⁸⁸ Vilar déplace alors le débat sur la question du répertoire : « Pour moi, théâtre populaire veut dire théâtre universel. *Le Cid*, c'est du théâtre populaire, parce que *Le Cid* réussit partout »¹⁸⁹.

¹⁸² Les entreprises, les mouvements de jeunes, et les groupements syndicaux et professionnels gèrent l'échange de billets entre le TNP et leurs adhérents quand des billets à tarif réduit sont disponibles. A partir de la saison 1957-58, le dispositif des abonnements collectifs évolue : les séries d'avant-premières sont annoncées simultanément au début de la saison, si bien que les associations doivent commander dès octobre un nombre de places identique pour chaque spectacle, les invendus n'étant pas repris par le TNP. Emmanuelle LOYER, *Le théâtre citoyen, op. cit.*, p. 163.

¹⁸³ Cette mesure fait l'objet d'un communiqué dans la presse, et deux semaines plus tard, le TNP publie un nouveau communiqué pour annoncer le succès, sinon la popularité, de cette mesure. Voir Annexe 8 : Billet à l'intention des retardataires.

¹⁸⁴ Les passions se déchaînent autour de l'engagement atlantiste de la France, du projet de la Communauté européenne de défense rejeté par les communistes et les gaullistes, de la guerre de Corée et de la menace de guerre nucléaire, qui conduisent à une instrumentalisation des œuvres.

¹⁸⁵ Annexe 6 : Un parcours semé d'obstacles.

¹⁸⁶ Voir les observations de Guy Leclerc, critique théâtral à *L'Humanité*, et l'enquête du sociologue René Kaes, cités tous deux par Emmanuelle LOYER, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 150.

¹⁸⁷ « La majorité des spectateurs est composée d'hommes, de femmes et de jeunes dont les salaires – il suffit de dialoguer avec eux au cours des bals, des week-ends pour en être assuré – sont parmi les moins élevés qui soient. (*Mémento*, 1954).

¹⁸⁸ Et plus loin : « Il y a des ouvriers qui viennent au TNP ; le TNP a donné des représentations pour des ouvriers, mais le TNP n'a pas de public ouvrier. Même quand il se déplace et va jouer dans la banlieue ». SARTRE, « le TNP ne réalise pas le théâtre populaire », *Théâtre populaire*, n° 15, septembre-octobre 1955. Cité par E. LOYER, *Le théâtre citoyen, op. cit.*, p. 149.

¹⁸⁹ « Jean Vilar s'explique », *Bref*, n° 7, octobre 1955, cité par Emmanuelle LOYER, *op. cit.*, p. 110. « Le discours du théâtre populaire se présente comme l'historique d'un détournement », celui du théâtre que la bourgeoisie a confisqué alors qu'il était à l'origine « frère du peuple ». Les rites fondateurs de cette mythologie « seraient à chercher dans la mythologie du théâtre de la cité grecque, les mystères médiévaux ou le théâtre élisabéthain. Tout théâtre doit rechercher l'esprit perdu de la communion populaire », selon E. LOYER, *op. cit.*, p. 151. Voir aussi à ce propos P. PUAUX et al., *L'aventure du théâtre citoyen, op. cit.*

Cette divergence idéologique se complexifie avec la querelle naissante entre Vilar et *Théâtre populaire* (1955-1963) autour de la mission sociale du théâtre¹⁹⁰.

c) « J'ai fait pour mon époque le théâtre de mon temps »¹⁹¹

L'antagonisme entre le brechtisme et ce que l'on peut appeler « le vilarisme » détermine finalement un infléchissement politique très explicite du T.N.P. au début des années 1960. De fait, *Arturo Ui* fait l'unanimité de la critique en 1960 : deux ans après le « putsch » déguisé du Général De Gaulle, au moment où le « lacet algérien » se resserre, où l'OAS multiplie les actes terroristes - tandis que la censure frappe les signataires du « Manifeste des 121 » et que le réseau Jeanson est assigné en justice - la parabole brechtienne résonne d'une retentissante actualité¹⁹². *L'Alcade de Zalamea* créée à Avignon en juillet 1961 et reprise à Chaillot en février 1962 connaît le même retentissement, puisque des officiers viennent d'être acquittés par un tribunal militaire après avoir torturé à mort une femme algérienne : « J'ai monté *L'Alcade de Zalamea* parce que la pièce de Caldéron traite d'un problème très actuel : celui de la justice militaire et de la Justice »¹⁹³. Tour à tour réquisitoire contre le pouvoir personnel et plaidoyer en faveur de la paix, le T.N.P. se politise et s'engage¹⁹⁴. Mauriac attaque violemment le T.N.P. et réclame que l'on coupe les vivres à un théâtre national qui ose s'insurger contre le chef de l'Etat. Vilar lui rétorque, dans les colonnes de *L'Express*, qu'un théâtre social ne peut faire abstraction des problèmes contemporains¹⁹⁵.

d) Le départ du « patron »

A la surprise générale, Jean Vilar demande le 21 février 1963 la non-reconduction du contrat. Outre la précarité financière du T.N.P. et la désagrégation progressive de la troupe, les raisons en sont multiples : l'expérience d'un théâtre d'essai menée à la salle du Récamier, n'aboutit pas¹⁹⁶, et la critique renvoie dos à dos l'éclectisme de la salle Récamier et le style jugé académique de Chaillot. Victime des dérives démagogiques des théâtres concurrents, qui détournent à des fins commerciales le principe des abonnements et de la conquête des publics, Vilar est à son tour suspecté d'avoir enrégimenté le « public en autocar » du T.N.P.¹⁹⁷. Enfin, la lassitude de ses rapports de forces avec le pouvoir est donnée à voir dans la dernière pièce qu'il monte et joue, *Thomas More* de Robert Bolt adaptée par Pol Quentin - beaucoup soulignent

¹⁹⁰ Voir Annexe 6 : Un parcours semé d'obstacles.

¹⁹¹ Jean VILAR, cité par P. et M. PUAUX, et C. MOSSÉ, *L'aventure du théâtre citoyen*, op. cit., p. 266.

¹⁹² La triple référence aux bootleggers de Chicago, à Hitler, et à *Richard III* donne à voir la dérive fasciste de la bourgeoisie capitaliste. La critique y reconnaît sans peine les meneurs de la Semaine des Barricades.

¹⁹³ *Bref* n° 47, cité dans *Jean Vilar par lui-même*, op. cit., p. 250. L'on pourrait mentionner également *Ubu* (1958) et *Erik XIV* (1959), la reprise de *Lorenzaccio* (1959), sans oublier *Antigone* (1960) et *La Paix* d'Aristophane (1961).

¹⁹⁴ « Peu importe que la comédie ou le drame, fidèle miroir de nos difficultés de 1960 ou 1961 soit une œuvre vieille de 20 siècles. Le problème de Cuba est traité dans le *Nicomède* de Corneille. Le problème du droit des gens devant la loi est traité dans *Antigone* de Sophocle. Le problème du général de Gaulle à l'égard des généraux rebelles est traité dans le *Cinna* de Corneille et dans *L'Alcade de Zalamea* », « Lettre aux associations pour la saison 1961-62 ». Cité dans *Jean Vilar par lui-même*, op. cit., p. 252.

¹⁹⁵ « Le T.N.P. ne peut pas continuer d'exister si la guerre continue, si les explosions et les attentats continuent, si les tortures continuent et si les coupables continuent d'être absous. Qu'on ne me demande pas à moi pas plus qu'on ne le demande à mon public populaire, de faire la part des choses, de mettre mon théâtre d'un côté et mon public de l'autre [...]. Je prends la chose sur moi et je vous dis simplement ceci : ce théâtre « subventionné », jamais il n'a fait son devoir comme il le fait aujourd'hui, cette semaine, en manifestant à sa manière pour le retour de la paix et le retour de la justice », *L'Express*, février 1962. Cité in *Jean Vilar par lui-même*, op. cit., p. 255.

¹⁹⁶ Voir Annexe 4 : L'évolution de la dramaturgie vilarienne.

¹⁹⁷ « En septembre 1951, les associations populaires, les groupements de culture populaire étaient ignorés - on a envie d'écrire : méprisés, en tous les cas rejetés par les administrations théâtrales. En septembre 1962, il est peu de théâtres [...] qui n'offrent certains soirs, non sans une bonne dose de paternalisme courtois, leur salle entière, à des prix dits « populaires » à ces mêmes associations qui jadis...Rome ignorait alors leurs vertus », « Lettre aux associations populaires », Jean VILAR, *Bref* n° 59, 28 septembre 1962.

d'ailleurs le fait que Malraux n'a rien fait pour retenir Jean Vilar. Sous un tout autre éclairage, Maurice Clavel y voit aussi un geste semblable à celui du Général De Gaulle : « le besoin soudain d'un homme grand, qui a fait une œuvre grande, cette impulsion subite de se retirer », de ne pas se répéter. C'est ainsi que Georges Wilson prend la tête du T.N.P.

3. L'influence du T.N.P. à Avignon : un Festival participatif

A partir de 1952, alors que Vilar vient d'être nommé directeur du T.N.P. et que Gérard Philipe, compagnon de route du communisme, intègre la troupe, le Festival prend une orientation nouvelle : outre le changement du répertoire, qui coïncide avec celui du T.N.P., et convie le public à la (re)découverte des grands textes¹⁹⁸, il améliore et élargit le dispositif de la Grande Cour afin que le Festival s'ancre dans la ville, et fait d'Avignon le lieu d'expérimentation, le laboratoire de création du T.N.P. La luxueuse brochure des débuts du Festival se transforme en une modeste « bible », gratuite, non publicitaire et dûment documentée, qui anticipe et prolonge le lien avec le public, au-delà de la seule représentation. Le travail dramatique enfin n'est pas le seul apanage de la scène : il requiert la participation de la salle, à l'encontre d'une facilité vulgaire qui encouragerait la paresse du spectateur. Il favorise enfin, à partir de 1958, une morale nouvelle du spectateur : la ponctualité¹⁹⁹, et donne la priorité au public avignonnais en important la pratique du T.N.P. : une soirée d'avant-première est réservée aux associations populaires, ce qui court-circuite du même coup les privilèges de la critique. Enfin, l'arrivée de Sonia Debeauvais²⁰⁰ à Avignon permet d'attirer une vaste assemblée dans la Cour d'Honneur avec l'appui de la délégation régionale des ATP.

Que peut-on savoir du public avignonnais ? Dans la décennie qui précède la publication de l'enquête de Janine Larrue (1967)²⁰¹, les renseignements de la statistique naissante apportent des réponses contradictoires : public populaire et local pour certains, bourgeois, intellectuel et national selon d'autres²⁰²... Tous s'accordent cependant sur la ferveur²⁰³, la curiosité et la bonne volonté culturelle des spectateurs, qui partagent, avec les communistes et les catholiques de gauche la conception du salut par la culture²⁰⁴. Surtout, le Festival attire un public très jeune²⁰⁵. A la suite de l'association Education et Théâtre qui organise des stages dramatiques à l'intention des jeunes, les Rencontres internationales de jeunes sont fondées à partir de 1955, sous la direction de Miguel Demunyk et Chrystel d'Ornhjelm, avec l'appui des ATP d'Avignon et grâce aux contacts de Paul Piaux avec les CEMEA²⁰⁶. Elles visent, dans un climat de mixité

¹⁹⁸ Dont la tonalité tragique entre en résonance avec les conflits de l'après-guerre et l'aspiration à l'héroïsme de toute une génération. Voir Annexe 4 : L'évolution de la dramaturgie vilarienne.

¹⁹⁹ Annexe I. 8) : Billet à l'attention des retardataires

²⁰⁰ Annexe 7 : De l'importance du compagnonnage.

²⁰¹ Annexe 11 : Mai-juin-juillet 68 : les germes de la crise.

²⁰² Cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 145-146, ainsi que p. 147 pour la citation suivante.

²⁰³ Comme le montre Alain CROMBECQUE : « Un des miracles d'Avignon depuis le début, c'est son public. On dit de lui qu'il viendrait même s'il n'y avait pas de spectacle. C'est qu'il est, je crois, plus que de consommation culturelle, à la recherche de ces moments de grâce dont Avignon, la ville comme sa fête, est si généreuse », *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 87, juillet 2003, p. 18-20.

²⁰⁴ Avec les mouvements et associations de jeunesse animés par les communistes, dont Paul Piaux, d'une part, et l'association « Foi et Culture » représentée par le père Chave, d'autre part. Voir le *Cahier de la Maison Jean Vilar* n° 92, octobre -décembre 2004.

²⁰⁵ Auquel Jean Vilar impose la contrainte suivante : « shorts et smokings interdits ».

²⁰⁶ Qui attirent chaque été la jeunesse au Festival d'Avignon, par l'intermédiaire d'Henri Laborde. Voir Annexe 7 : De l'importance du compagnonnage.

sexuelle autant que sociale²⁰⁷, à former une nouvelle génération de spectateurs éclairés et critiques en accueillant chaque année 500 jeunes étrangers de 18 à 25 ans, proposés par leurs ambassades respectives²⁰⁸.

Outre les spectacles et les rencontres de jeunes, Jean Vilar invente en 1954 un espace de parole dans le Verger d'Urbain V, qui permet de prolonger le spectacle par des conférences et des entretiens entre les comédiens, les techniciens et le public²⁰⁹ - autant de « manifestations annexes » qui constituent le cœur du Festival, délivrent une parole affranchie des freins socio-culturels, et se clôturent par un bal au Rocher des Doms²¹⁰. En parallèle, Jean Vilar crée en 1965 l'École du Théâtre, cours « théoriques et pratiques » dispensés à une quarantaine de jeunes comédiens de tous pays, qui privilégie l'expérience conviviale du vivre ensemble.

Avec les premiers « entretiens sur le théâtre populaire », assises inaugurées en juillet 1952 après la création des Amis du T.N.P., et qui réunissent les directeurs des théâtres d'Amsterdam, de Bruxelles, de Milan ou de Baden-Baden, Avignon prend la tête d'un mouvement européen en faveur de la démocratisation culturelle par le théâtre. A partir de 1964, Michel Debeauvais²¹¹, inaugure avec Jean Vilar les Rencontres d'Avignon (1964-1970) à la chambre des notaires du Palais des Papes. A l'heure où l'action malrucienne investit les Maisons de la Culture pour favoriser la rencontre entre le public et l'œuvre d'art, Jean Vilar mobilise le terreau universitaire, artistique associatif et syndicaliste à Avignon pour donner naissance à une expertise sur le développement culturel, à partir du constat de l'inégalité écrasante entre un public cultivé et une masse aliénée par la culture de l'*entertainment*. Il s'intéresse particulièrement aux travaux de Joffre Dumazedier, du SER²¹² et du CNRS sur la recherche en sciences sociales et accueille favorablement la démarche de la sociologue Jeanne Larrue qui publie en 1967 une enquête sur la composition des publics du Festival²¹³. Il ne s'agit pas pour autant de « faire club » : en effet, selon la formule de Jacques Lacarrière, « Vilar a bouleversé ce rapport ambigu, frigide, et en tout cas réfrigérant que l'universitaire, le spécialiste, le connaisseur entretiennent avec "leur public" »²¹⁴. Des figures politiques rejoignent le forum : Jack Ralite²¹⁵ à partir de 1966, mais aussi Michel Rocard en 1967, ainsi que Francis Raison - qui succède à Emile Biasini à la tête de la DTMAC - et Pierre-Aimé Touchard pour des débats sur des thèmes variés²¹⁶.

²⁰⁷ En 1959, cette formule s'ouvre aux jeunes Français qui en étaient exclus et qui sont accueillis dans un centre pour une somme modique comprenant l'hébergement, le couvert et les spectacles. Un centre de séjour pour les adultes peu fortunés sera créé en 1967.

²⁰⁸ Cette formule connaît un vif succès : en 1955, ce sont 13 pays qui sont représentés, puis 22 en 1956, et 41 en 1960. C'est ainsi que Jorge Lavelli prend son premier contact avec le Festival dont il deviendra l'un des metteurs en scène ultérieurement. Voir A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 143. Une fois de plus, Jean Vilar alerte sa troupe sur la nécessité de représenter dignement la France au Festival : « Soignons notre tenue dans les rues d'Avignon, comme nous la soignons à Sarajevo ou à Québec », cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 144.

²⁰⁹ Voir A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 148-149.

²¹⁰ Dont la convivialité fait pendant aux rencontres footballistiques entre l'équipe de TNP et l'Olympique avignonnais. L'équipe du TNP est composée, en 1958 de Maurice Coussonneau, Gérard Philipe, Georges Wilson, Roger Coggio, Maurice Jarre, Philippe Noiret, André Collet. Voir A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 151.

²¹¹ Voir Annexe 7 : De l'importance du compagnonnage.

²¹² Voir Annexe 3 : la genèse d'une politique culturelle du théâtre.

²¹³ Voir Annexe 11 : Mai-juin-juillet 68, les germes de la crise.

²¹⁴ Jacques LACARRIERE, « Un savoir fraternel », cité par Paul PUAUX, *Avignon en Festivals*, éd. Hachette « L'Echappée belle », 1983.

²¹⁵ Maire adjoint à la culture d'Aubervilliers et journaliste à *L'Humanité*, chargé des pages « culture » de l'édition dominicale, et conseiller municipal d'Aubervilliers depuis 1959. Voir son témoignage dans *Cahier de la Maison Jean Vilar* n° 106, octobre-décembre 2008, p. 20-21.

²¹⁶ Notamment, le rôle de l'école dans la démocratisation culturelle en 1966, date à partir de laquelle les interventions sont retransmises par France Culture ; et en 1967 les politiques culturelles des villes organisées avec la FNCCC qui se fait la chambre d'écho d'un divorce officialisé entre l'animation et la création : Roger Planchon lance au nom des créateurs : « Nous voulons le pouvoir ».

4. La révolution interne du Festival (1966-1967)

En dépit d'un succès sociologique frappant, le Festival, comme le T.N.P., est relégué à la marge de l'innovation dramatique au début des années 1960 : ce discrédit a partie liée avec les évolutions du théâtre et la quête avortée d'un auteur contemporain qui renouvellerait la création²¹⁷. Surtout le Festival connaît une crise de croissance qui risque de l'enfermer dans une sécurité casanière dont Vilar se défie le premier : « Rien n'est plus dangereux pour le théâtre que la sensation de la sécurité »²¹⁸. Tout se passe comme si l'adhésion inconditionnelle du public aux spectacles s'accompagnait d'une anesthésie du sens critique qui renforcerait l'inculture théâtrale au lieu de la combattre²¹⁹. La direction du Festival doit en outre composer avec un T.N.P. devenu autonome, dirigé par Georges Wilson, et dont l'administrateur, Jean Ruaud, semble faire peu de cas de Jean Vilar. Aussi ce dernier met-il en route une révolution interne du Festival avec la création d'un deuxième lieu, des spectacles quotidiens dont il double le nombre, l'exclusivité de la Cour pour la durée du Festival. Il invite Roger Planchon²²⁰, directeur du Théâtre de la Cité de Villeurbanne, ainsi que de nouvelles troupes²²¹ et de nouveaux metteurs en scène. Surtout il ouvre son Festival à la danse en accueillant Maurice Béjart²²², et au cinéma avec *La Chinoise* de Jean-Luc Godard²²³. Dans le même temps, il accepte la mission, que lui confie André Malraux, d'une réflexion sur la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux : Vilar invente une réforme profonde du répertoire, de l'administration, de la technique, de l'enseignement artistique au service de l'élargissement du public, aux côtés de Béjart et Boulez - acteurs majeurs de la création contemporaine immédiatement associés à ce projet qui conjugue les trois disciplines opératives, danse, musique et théâtre.

Enfin, Jean Vilar souhaite donner une coloration plus engagée à son Festival en abandonnant précisément le terme de « Festival », qui « *ne correspond plus à rien* »²²⁴, pour ne conserver qu'« Avignon ». Les « Rencontres » deviennent des « Assises »²²⁵ vouées à apporter « la contestation au sein même du Festival » : c'est ainsi que Jacno redessine l'affiche de 1967 en jouant de la connotation du A – Avignon, Anarchie, Assises –, qui sera tantôt représenté sous la forme d'un mur de briques rouges ou peint en blanc et entouré d'un cercle bleu et rouge²²⁶... Et c'est précisément dans le sillage des journées de mai et juin 68 que la XXIIe édition du Festival subit les effets d'une radicalisation politique qui reflue de Paris pour s'exporter dans la Cité des Papes.

C) LA CRISE POLITIQUE ET CULTURELLE DE 1968

²¹⁷ Voir Annexe 4 : L'évolution de la dramaturgie vilarienne.

²¹⁸ A. de BAECQUE et E. LOYER *Histoire du Festival d'Avignon*, op. cit., p. 157

²¹⁹ Par exemple, la reprise à l'identique, en 1959, de *Mère Courage* créée en 1951 avec Germaine Montero, obtient un franc succès auprès du public mais déchaîne la critique.

²²⁰ Voir Annexe 10 : « Où vont les Festivals ? ».

²²¹ Guy Rétoré (Théâtre de l'Est parisien) et Gabriel Garran (Théâtre d'Aubervilliers), Antoine Bourseiller (Centre dramatique du Sud-Est), mais encore Jorge Lavelli, metteur en scène d'origine argentine, qui monte Gombrowicz en France. Le TNP de Georges Wilson n'a donc plus le monopole du Festival.

²²² Voir Annexe 10 : « Où vont les Festivals ? ».

²²³ L'alliance entre le fleuron de la Nouvelle Vague et le directeur du Festival n'allait en effet pas de soi, même si Antoine Bourseiller faisait le lien entre les deux hommes puisqu'il comptait dans sa troupe Jean-Pierre Léaud, fils spirituel de Jean-Luc Godard. La prise de position commune contre la censure de *la Religieuse* de Rivette (1966) et des *Paravents* de Genet (1967) a rapproché les deux hommes. Voir A. de BAECQUE et E. LOYER *Histoire du Festival d'Avignon*, op. cit., p. 219-222.

²²⁴ « Nous disons Avignon, tout court [...]. Il s'agit vraiment d'un lieu, non d'un festival. Nous offrons ce lieu à des chanteurs, à des danseurs, à des comédiens, à des peintres, à Picasso, à Sartre, à Danilo Dolci, à Pirandello, à des auteurs vivants, à des metteurs en scène, à des artistes de cinéma, à des organismes, etc. », Interview à *La Nouvelle critique*, 1970, cité in *Honneur à Vilar*, op. cit., p. 45.

²²⁵ En « jouant sur le double sens de refondation et de réunion publique », A. de BAECQUE et E. LOYER op. cit., p. 217.

²²⁶ Voir Annexe 10 : « Où vont les Festivals ? ».

La remise en cause des fondements normatifs et intellectuels de la politique malrucienne, patente depuis le milieu des années 1960, et dont les Maisons de la Culture cristallisent les tensions²²⁷, tourne à la crise en Mai 68 : elle frappe de vanité l'idéal de la démocratisation culturelle, en clamant l'existence d'un non-public et en divisant la communauté artistique entre animateurs et créateurs. Les tenants d'une culture universelle au service de la cohésion sociale et de l'émancipation sont alors vilipendés, taxés de naïveté et suspectés de mystification, à commencer par Jean Vilar et son Festival assimilé par Jean-Jacques Lebel à un « supermarché de la culture »²²⁸.

1. Mai, juin, juillet 68²²⁹

Mai 68 accélère et rend publique la crise d'identité qui traverse le milieu théâtral depuis le milieu de la décennie²³⁰. L'alliance est désormais rompue entre les créateurs et le Ministère : 1968 est « le moment où se généralise le changement des arguments justifiant le privilège du théâtre : il était le premier des arts à éveiller en rassemblant, il resta le premier en favorisant la prise de conscience par une dramatisation des contradictions »²³¹.

1. 1. La déclaration de Villeurbanne

Lors des événements de mai 68, l'École des Beaux-Arts est occupée et ses méthodes pédagogiques sont fortement remises en cause. Le Festival de Cannes est arrêté et des Etats généraux du cinéma français²³² envisagent à Suresnes de transformer les structures du cinéma. Tandis que les théâtres ferment ou sont pris d'assaut par les soixante-huitards, à l'instar de l'Odéon – « lieu d'un meeting ininterrompu » où l'on sacre « l'imagination au pouvoir » tandis que l'on détrône symboliquement Jean-Louis Barrault²³³ - une quarantaine de directeurs de Maisons de la Culture, de CDN et de troupes permanentes²³⁴ se réunit du 20 mai au 11 juin à Villeurbanne sous l'égide de Roger Planchon et de Francis Jeanson²³⁵. Le 25 mai, la déclaration du comité permanent de Villeurbanne entérine la décision de rompre avec les organismes de tutelle (notamment le Ministère des Affaires culturelles²³⁶) et définit une nouvelle politique

²²⁷ Voir Annexe 11 : Mai-juin-juillet 68 : les germes de la crise.

²²⁸ Plasticien, écrivain, familier de la contre-culture new-yorkaise, dont il importe les « happenings » au Centre américain du boulevard Raspail dans les années 1960. Voir *Cahier de la Maison Jean Vilar* n° 105, juillet 2008.

²²⁹ Cette étude s'inspire largement de A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival d'Avignon, op. cit.*, ainsi que du témoignage de Paul PUAUX, « Avignon 68 », *La décentralisation théâtrale – 3. Mai 68 le tournant*, sous la dir. de Robert ABIRACHED. Arles : Actes Sud Paris : ANRAT, 2005. Melly TOUZOUZ en a consigné les événements dans le moindre détail du 1^{er} juillet au 15 août 1968.

²³⁰ Voir Annexe 11 : Mai-juin-juillet 68 : les germes de la crise.

²³¹ Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, p. 248.

²³² Quelques semaines après la tentative de renvoi d'Henri Langlois de la cinémathèque française.

²³³ Le virtuose interprète de Gaspard Debureau, déchiré entre sa sensibilité anarchiste et son engagement artistique, déclare : « Soit, Barrault est mort, mais il reste un homme vivant ». Prenant cette affirmation à la lettre, le gouvernement le presse rapidement de démissionner. Voir les témoignages d'Emile COPFERMANN, de Francis RAISON et de Marie-Ange RAUCH, *La décentralisation théâtrale – 3. Mai 68 le tournant, op. cit.*

²³⁴ Parmi lesquels la génération montante des jeunes metteurs en scène : Antoine Bourseiller et Gabriel Garran, Patrice Chéreau (Sartrouville), Marcel Maréchal (Théâtre du Cothurne) et Pierre Debauche (Nanterre) ; mais aussi celle des pionniers de la décentralisation : Hubert Gignoux, Jean Dasté, Maurice Sarrazin, Georges Wilson, entre autres. Seul José Valverde (Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis), communiste, refuse de signer.

²³⁵ Philosophe et responsable du secteur action culturelle de la Maison de la Culture en préfiguration de Chalon-sur-Saône, proche de Sartre, Francis Jeanson est également connu à travers son activisme militant pendant la guerre d'Algérie : il avait animé un réseau de soutien au FLN et fut assigné en justice en 1960. Voir son témoignage : « La réunion de Villeurbanne », *La décentralisation théâtrale – 3., op. cit.*, p. 85-92.

²³⁶ Pour autant, Francis Raison, alors directeur de la DTMAC, et futur président de l'Association pour une Fondation Jean Vilar, fait l'intermédiaire entre le comité permanent et certains hommes du ministère. Voir « Un directeur dans la tourmente », *La Décentralisation théâtrale – 3., op. cit.*, p. 51-64.

culturelle, axée sur la conquête du « non-public »²³⁷ qu'il faut aider à se politiser, à devenir membre effectif de la cité. Prenant acte de la « coupure culturelle » que la révolte des étudiants et la grève des ouvriers viennent de mettre brutalement à jour et qu'ils n'osaient trop s'avouer, les signataires de la déclaration dénoncent le caractère hypocrite de l'idéal de démocratisation culturelle dont ils étaient jusque-là les principaux instruments : « Quelle que soit la pureté de nos intentions, cette attitude apparaît en effet à une quantité de nos concitoyens comme une option faite par des privilégiés en faveur d'une culture héréditaire, particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise. Il y a d'un côté un public, notre public [...] ; et il y a, de l'autre, un non-public : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel »²³⁸. Niant l'universalité de la culture, et proclamant l'impuissance des œuvres d'art à provoquer une rencontre entre les hommes, ils formulent dès lors l'exigence d'une culture active « tendant à modifier les rapports actuels entre les hommes, c'est-à-dire, enfin une authentique action culturelle », indissociable de la lutte politique. Cette conception frappe d'inanité l'idée d'une efficacité sociale propre de l'action culturelle, défendue par les militants de l'éducation populaire et partagée par le ministre Malraux²³⁹. Pour Planchon, l'absence du public populaire dans les salles est entièrement imputable à la société capitaliste qui perpétue les inégalités scolaires et culturelles : l'action des créateurs ne peut donc se résumer à une programmation des classiques accessibles au plus grand nombre, elle doit engager une lutte politique en montant des œuvres qui dénoncent les organisations bourgeoises.

Pour autant, cette réfutation radicale des ambitions et des moyens d'action du théâtre national populaire se retourne aussi contre son but : en pratiquant la politique de la table rase, les signataires de la déclaration de Villeurbanne « escamotent » les nouveaux publics conquis pendant vingt ans²⁴⁰.

1. 2. « Trois glorieuses »

Le bilan du Festival de 1967, perçu comme un aboutissement harmonieux, mettait l'accent sur la nécessité de créer un troisième lieu, celui du cloître des Célestins, et de s'ouvrir davantage à la culture underground et aux expériences de théâtre collectif et politique²⁴¹ car « il faut éviter désormais à tout prix d'être un mouton de la culture »²⁴². Jean Vilar et Paul Puaux invitent les hippies du Living Theatre, issus de l'Off-Broadway, et élaborent un programme avant-gardiste et pluridisciplinaire, qui fait la part belle aux ballets de Béjart, mais aussi à la musique et au cinéma²⁴³. Mais Vilar, qui a décliné les sollicitations des signataires de la déclaration de Villeurbanne²⁴⁴, subit en

²³⁷ Selon Francis JEANSON, les oubliés de la culture doivent être « mis en relation avec la création *en train de se faire*, pour qu'ils se rendent compte que cette création [peut] les concerner, qu'elle [a] quelque chose à attendre d'eux et qu'ils [peuvent] donc y recourir pour s'exprimer eux-mêmes [...], sans attendre qu'une fois de plus [leurs] problèmes soient posés par d'autres », *La Décentralisation théâtrale – 3.*, op. cit., p. 87.

²³⁸ Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 241, ainsi que pour la citation suivante.

²³⁹ Comme le montre Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 240-241.

²⁴⁰ C'est ainsi que Georges Wilson supprime ainsi les abonnements du T.N.P. qui avaient pourtant prouvé leur efficacité. Guy Leclerc, critique théâtral de *l'Humanité* et fervent partisan du TNP jusque 1968 publie en 1971 *Le TNP de Jean Vilar* où il condamne « l'illusion lyrique » de toute la gauche française. En 1969, Patrice Chéreau, directeur du théâtre de Sartrouville depuis 1966, récuse « l'idéologie ordinaire des théâtres populaires ». Voir Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 243.

²⁴¹ Paul Puaux, Jean Vilar et Sonia Debeauvais sillonnent les scènes parisiennes pour repérer des troupes prometteuses.

²⁴² Conférence de presse pour Avignon, mars 1968, cité dans *Honneur à Vilar*, op. cit., p. 49.

²⁴³ *Le Diable et le Bon Dieu* de Sartre par Georges Wilson, *Le Concile d'Amour* d'Oskar Panniza par Antoine Bourseiller, ainsi qu'une mise en scène par Lavelli de l'adaptation scénique par Ionesco d'extraits de la correspondance de Baudelaire, seront finalement retirés de la programmation. Le domaine musical est représenté par le groupe de recherche musicale de l'ORTF, l'ensemble Musique Vivante de Diego Masson. Les Rencontres cinématographiques animées par Jacques Robert, collaborateur d'Henri Langlois, présentent une centaine de films.

²⁴⁴ « Je n'ai rien à voir avec ces séminaristes. En période de troubles, on reste à la tête de sa boîte ». Cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival d'Avignon*, op. cit., p. 246.

retour la défection des troupes françaises qu'il considère comme une désertion : la moitié des 83 spectacles programmés n'aura pas lieu.

S'il critique sévèrement les inflexions réactionnaires du gouvernement et démissionne de la réforme de l'Opéra suite au discours tenu par De Gaulle le 30 mai, le directeur du Festival ne cède pas pour autant à l'insurrection soixante-huitarde et proclame au contraire qu'il est nécessaire de jouer quand la liberté d'expression est mise en péril²⁴⁵. Paradoxalement, l'inflexion nouvelle qu'il a donnée au Festival en accueillant les revendications de la contre-culture n'est pas perçue comme un signe d'ouverture par les contestataires, qui renient brutalement celui qu'ils nomment désormais le « Papape ». L'assimilation par Malraux, quelque temps auparavant, du Festival à une Maison de la Culture n'y est sans doute pas étrangère²⁴⁶. Sous l'influence d'agitateurs et de manipulateurs, d'une part, et sur fond de répression policière et de violences fascistes d'autre part, le Festival tourne au plus grand désordre, retentissant de ce dérisoire slogan : « Vilar, Béjart, Salazar »²⁴⁷, dont le contresens révèle l'ampleur du malentendu. La censure de la pièce de Gérard Gelas et la première de *Paradise Now* du Living exacerbent les tensions qui culminent au cours des 18, 19 et 20 juillet, que l'on a surnommés, non sans ironie, les « Trois Glorieuses »²⁴⁸. Pour autant l'équipe du Festival organise son propre service d'ordre²⁴⁹ pour protéger les spectateurs, et Jean Vilar maintient sa ligne de conduite, fidèle au mot d'ordre : « une morale plutôt qu'un style » : les spectacles sont représentés, les films projetés et les concerts assurés.

1. 3. Un pont coupé

Ce qui s'est joué à Avignon lors de ces journées de juillet repose sur des jeux d'alliance et des logiques d'affrontement complexes, tant la collusion entre l'extrême-gauche française, relativement martiale, et le pacifisme mystique de l'Off-Broadway n'allait pas de soi. Bertrand Poirot-Delpech propose une interprétation générationnelle en considérant que « la logique des événements de mai et l'idéal même du T.N.P. suggéraient peut-être que le Festival ne cherchât pas à se survivre sous aucune forme », même si « on aurait préféré ne pas vérifier avec lui à quel point les fils tuent vilainement leur père quand ils lui doivent trop »²⁵⁰. La confusion procède également de règlements de comptes entre les groupes « gauchistes » et les communistes (Paul Puaux, Jack Ralite²⁵¹) dont Vilar est le compagnon de route : le reniement de Malraux et des cadres légalistes ne peut s'accommoder de la campagne que les communistes, suspectés de pratiquer une « politique d'intégration bourgeoise », mènent cet été-là auprès du ministère pour la revendication du 1% culturel²⁵². Ensuite, la renommée acquise et admise du Festival joue en sa défaveur : les jeunes contestataires, puristes, critiquent « l'ingestion culturelle à bon compte et à bonne conscience » par la bourgeoisie d'un

²⁴⁵ « Pour lui, le seul moyen de participer aux événements, c'est de jouer », Paul PUAUX, « Avignon 68 », *op. cit.*, p. 95. Jean Vilar déclare que « Le théâtre n'est pas une vierge sensible. Ne me touchez pas, je m'arrête, je ne joue plus. Je ne considère pas le théâtre d'un point de vue aussi haut », cité in *Histoire du Festival*, *op. cit.*, p. 257.

²⁴⁶ « Il n'y a pas de Maison de la Culture à Avignon, puisque la ville d'Avignon est en elle-même une Maison de la culture », cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 244.

²⁴⁷ Béjart revenait tout juste d'une tournée au Portugal avec sa compagne : lors de la première représentation de *Roméo et Juliette*, il avait demandé au public de faire une minute de silence contre le fascisme international et s'était fait incarcérer puis expulser du Portugal en voiture cellulaire ; on l'avait débarqué en pleine nature à la frontière espagnole.

²⁴⁸ Voir Annexe 12 : les événements de juillet 68.

²⁴⁹ Composé d'une équipe municipale de 19 personnes qui contiennent les agitateurs et les imposteurs, et de huit machinistes, dont la stratégie d'extinction progressive des lumières parvient à disperser pacifiquement les forums qui se tiennent la nuit dans le cloître des Carmes. C'est d'ailleurs en assurant la sécurité des spectateurs que Vilar se fait cracher au visage par « le fils Michelin » : voir le témoignage de Bertrand POIROT-DELPECH, *Jean Vilar, Cahier de l'Herne* n° 67, sous la dir. de Jacques TEPHANY. Paris : Editions de l'Herne, 1995..

²⁵⁰ Cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival*, *op. cit.*, p. 267.

²⁵¹ Voir le témoignage de Jack Ralite, *Cahier* n° 106, septembre-décembre 2008, p. 23-24.

²⁵² A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival*, *op. cit.*, p. 271 ainsi que p. 272 pour la citation suivante.

Festival de gauche, qui semble avoir renoncé à ses origines modestes et artisanales. Deux conceptions de l'art, fondées sur une mise en ordre du monde ou sur sa déconstruction – dont la prise d'Avignon figure l'emblème - s'affrontent également cet été-là, dans un grand mouvement de décloisonnement entre l'art et le politique : « on reproche à Vilar de ne pas faire à Avignon la révolution sociale que tous ont échoué à faire dans la société française »²⁵³. L'on transpose les conflits politiques sur la scène dramatique tout en théâtralisant les tensions sur la scène publique : la contestation projette sur la scène avignonnaise une représentation tragi-comique dont elle est l'héroïne²⁵⁴ : la caricature des insurgés de mai renvoie en miroir à la caricature d'un Festival populaire. « Au total, si Mai 68 a été créateur d'utopies, il en enterre aussi quelques-unes, et parmi elles l'idée d'une culture partagée » dont le Festival d'Avignon est « l'assise estivale »²⁵⁵.

Pour autant, la détermination de Jean Vilar se renforce l'année suivante, malgré le malaise cardiaque qu'il subit en septembre 1968 : « Ce théâtre communautaire dont nous rêvons tous, ou presque tous, je veux dire ce théâtre non pas à tout prix révolutionnaire ou impulsif, mais naviguant sûrement à contre-courant des habitudes, des traditions confortables et œcuméniques, des politiques installées, des droits acquis, le théâtre pour le peuple, pour le populaire, pour l'ouvrier des villes aussi bien que pour celui des campagnes isolées, ce théâtre n'est-il pas une utopie nécessaire ? N'est-il qu'un idéal ? Comme l'égalité ? Ou la liberté ? Du moins cette vue d'apparence pessimiste eu égard à notre entreprise ne nous a jamais arrêtés dans notre action depuis toujours. Nous continuons et nous continuerons »²⁵⁶.

2. L'après-68

Robert Abirached porte un regard sévère sur les motivations et agissements des metteurs en scène après 1968 : « Ils en ont conclu que le non-public n'était pas de leur ressort et que leur métier était de créer [...], comme si le théâtre ne pouvait que dire le théâtre [...]. Alors que la déclaration de Villeurbanne appelait chacun à se politiser, il devint évident que le théâtre était impuissant face à la réalité de l'histoire et qu'il valait mieux en prendre acte »²⁵⁷. Jean Caune renchérit en qualifiant Georges Lavaudant et Gabriel Monnet « d'héritiers qui acceptent l'héritage en refusant le testament »²⁵⁸.

Pourtant, Jean Vilar intègre dans l'évolution de son Festival les éléments de la contestation de 1968 et va même au-delà, pour faire un théâtre toujours plus « de son temps ». Tout en accueillant un théâtre explicitement politique pendant les deux dernières années de son existence, il recentre la mission et l'esprit du Festival autour de sa vocation de recherche et de rencontres²⁵⁹. L'édition de 1969 assiste à l'éclosion de nouvelles troupes qui quittent le giron institutionnel pour lui préférer l'autogestion, afin d'inventer de nouveaux modes de création et de production. C'est le cas du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, qui présente les *Clowns* et suit avec sa troupe un parcours itinérant dans les quartiers extra-muros de la cité qui constituent le « non-public » du Festival (Sorgue, les Rotondes, Champfleury). Une soixantaine d'autres nouvelles troupes sont invitées, dont celles de Jean-Pierre Vincent et de Bernard Sobel, que Guy

²⁵³ Claude Roy, cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival*, op. cit., p. 274.

²⁵⁴ Annexe 13 : « Avignon 68 » vu par Paul Puaux.

²⁵⁵ A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival*, op. cit., p. 241.

²⁵⁶ Conférence de presse du 14 mars 1969, cité dans *Jean Vilar par lui-même*, op. cit., p. 297.

²⁵⁷ « Le triomphe de la raison », *La Décentralisation théâtrale – 3.*, op. cit.,

²⁵⁸ Jean CAUNE, « Créateur/ animateur », *La décentralisation théâtrale – 4. Le temps des incertitudes (1969-1981)* sous la dir. de Robert ABIRACHED. Arles : Actes Sud Paris : ANRAT, 2005, p. 77-78, ainsi que pour les citations suivantes.

²⁵⁹ « Depuis 15 ans, je dis que la théorie fondamentale qui consiste à laisser entendre que la Révolution efficace viendra par le théâtre est non seulement fautive, est non seulement une sottise, mais une hypocrisie », « Notes mémoire pour les journalistes, interviews du XXVe Festival d'Avignon, mai 1971 ». Voir Annexe 5.

Dumur surnomme « les nouveaux papes d'Avignon »²⁶⁰ et qui mettent en scène un théâtre politique et dionysiaque. La musique également est à l'honneur grâce au partenariat scellé entre Avignon et France Culture, par le truchement de Guy Erismann, directeur des programmes musicaux avec lequel Jean Vilar et Chrystel d'Ornhjelm fondent le « Théâtre Musical » - véritable laboratoire « opératique » dont *Orden*²⁶¹ marque le triomphe. Enfin, l'intérêt de Vilar pour de nouveaux modes de diffusion rencontre l'adhésion de Bernard Tournois : ils réalisent l'expérience d'une TV avignonnaise populaire en 1970, qui, grâce à l'entremise de Sonia Debeauvais, aboutit à une opération de vidéocommunication entre la Cour d'honneur et les quartiers populaires d'Avignon²⁶².

Le bilan de 1970 est d'une part satisfaisant, car le Festival est un véritable laboratoire d'expérience artistique, mais d'autre part désenchanté car la manifestation semble happée par la standardisation de la ville²⁶³ et l'industrie des loisirs. D'autre part, le public se partage en deux : les nostalgiques du Festival des années 1950 (le public des CEMEA), qui demeurent fidèles à Jean Vilar, mais ne se retrouvent pas dans la nouvelle formule, et la jeunesse qui souhaiterait que l'évolution se radicalise davantage. Le succès de l'exposition Picasso organisée par Yvonne Zervos (167 tableaux et cinquante dessins exposés pendant 5 mois), renvoie en miroir au premier Festival de 1947 et clôt un cycle : de fait, Jean Vilar meurt d'une crise cardiaque le 28 mai 1971²⁶⁴, alors qu'il prépare la XXV^e édition. Mais son Festival lui survit, grâce à Paul Piaux, et continue d'innover : c'est en 1971 que le projet du Théâtre ouvert, conçu par Vilar et Lucien Attoun, voit le jour²⁶⁵.

A ses débuts, le T.N.P mène « une action culturelle essentiellement centrée sur l'épanouissement de la personne »²⁶⁶ ainsi que sur la « pédagogie de l'homme nouveau », qui est aussi celle de l'éducation populaire et se rattache à un courant plus large né de la Libération. Mais dès la fin des années 1950, « la revendication culturelle, considérée auparavant en termes de droit de l'homme, se politise » : les brechtiens accusent le décalage entre les aspirations de Jean Vilar et celles de la jeunesse radicalisée de la fin de la guerre d'Algérie - décalage qui s'aggrave en clivage que le Festival de 68 investit d'une charge polémique inouïe : en quelques années la vision d'un théâtre universel s'effondre sous la triple conjoncture d'une « crise du public, d'une crise économique et d'une crise de légitimité ». Pour autant, la mission politique et sociale du théâtre survit à son effondrement en 68, comme le montrent Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque²⁶⁷ et, après vingt ans de « purgatoire »²⁶⁸, Vilar réapparaît

²⁶⁰ Dans le *Nouvel observateur*, cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival*, op. cit., p. 282.

²⁶¹ Ballets martiaux qui relatent la naissance et l'implantation du franquisme.

²⁶² « Nous animions ainsi une sorte de forum ambulante et déjà interactif comme on dit aujourd'hui », Bernard TOURNOIS, *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 87, juillet 2003.

²⁶³ Qui se modernise mais se banalise aussi sous l'effet de croissance provoqué par le Festival : dans le cadre d'une restructuration urbaine, on rase les vieux quartiers et on implante des immeubles quelconques

²⁶⁴ Il a déjà subi une première alerte cardiaque à la fin du mois d'août 1966 : hospitalisé en clinique à Avignon, il est soigné par son ami le docteur Reboul. Peu de temps avant de mourir, il exprime son amertume dans une lettre non envoyée à Malraux : il qualifie de « vent » l'action culturelle malrucienne rendue vaine par « les putasseries criminelles de cette société bon-bourgeoise » et conclut à l'inutilité des relations entre les artistes et l'Etat, voir *Jean Vilar, Cahier de l'Herne n° 67*, op. cit., p. 68.

²⁶⁵ Il s'agit de présenter la mise en espace, sans costumes ni décor, de pièces inédites d'auteurs contemporains. Voir l'interview de Lucien Attoun, *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n°106, octobre-décembre 2008, p. 28-29. Théâtre ouvert vient de fêter son 40^e anniversaire.

²⁶⁶ Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit., p. 238, ainsi que pour les citations suivantes.

²⁶⁷ « Le Festival est une manifestation éminemment contemporaine dans ses implications politiques aussi bien qu'esthétiques. Il fait partie depuis longtemps du débat public français qu'il relance régulièrement par ses propositions, ses spectacles, ses interventions. La Libération, l'ambition culturelle de Malraux comme celle de Lang, l'esprit de 68 comme celui de 81, mais aussi les massacres de Srebrenica, la crise des intermittents en 2003, la querelle d'Avignon en 2005, l'élargissement de l'Europe, tous

dans les années 1990 comme la figure tutélaire d'un théâtre français désorienté : au-delà de la commémoration des 50 ans du Festival, sa mémoire constitue un guide dans une société « bouleversée par la tyrannie de la proximité, de l'immédiateté, du *hic et nunc* universel, bref du direct généralisé ».

A la mort de Jean Vilar, ses proches, partisans et acteurs de la démocratisation culturelle qu'il avait mise en œuvre, ont souhaité perpétuer sa mémoire et de son engagement en dédiant une Maison à son nom. C'est l'inscription de la démocratisation culturelle - sujette à de nombreuses évolutions et redéfinitions au gré des crises et des mutations politiques et sociales - au cœur des missions de la Maison Jean Vilar qu'il conviendra d'interroger et d'étudier dans une deuxième partie.

ces événements trouvent un écho dans le Festival et se voient mêlés avec les mises en scène », A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival*, *op. cit.*, p. 10.

²⁶⁸ Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, *op. cit.*, p. 240 ainsi que pour la citation suivante.

II. JEAN VILAR A LA MAISON JEAN VILAR : UN PATRIMOINE ET UNE ACTION CULTURELLE AU SERVICE DES PUBLICS

L'objectif principal de cette partie est d'étudier à grands traits l'histoire de la Maison Jean Vilar, de sa fondation à nos jours, dans la diversité de ses missions, et plus particulièrement en relation avec les évolutions sociologiques de la démocratisation culturelle. Ces analyses s'appuient essentiellement sur la totalité des *Cahiers de la Maison Jean Vilar* et sur les rapports d'activités de 1979 à 2010, en parallèle avec un panorama des politiques culturelles de 1971 à nos jours.

Toutefois, pour saisir la mémoire de cette institution dans son intégralité, il faudrait également dépouiller les archives de la Bibliothèque Nationale ainsi que celles de la municipalité d'Avignon²⁶⁹. Or, l'ampleur du sujet dépasse largement le cadre et le temps impartis à la rédaction de ce mémoire. L'étude se concentre donc sur l'état actuel de la Maison Jean Vilar et parle plus succinctement de l'avant-garde que constituaient les premières années, pour l'administration de la Bibliothèque Nationale comme pour celle de la municipalité. Néanmoins, pour rendre compte du style et du « vécu » de ces années pionnières, nous reproduisons en annexes les éditoriaux des premiers *Cahiers*²⁷⁰.

Fondée en la mémoire de l'exigence citoyenne de Jean Vilar, la Maison Jean Vilar est le fruit de l'alliance originale entre une Association loi 1901, une Bibliothèque Nationale et une Ville. Lieu d'accueil et de débats avec les professionnels du spectacle, les personnalités culturelles et le grand public, elle conserve des collections patrimoniales et des fonds documentaires qu'elle met à la disposition de tous et qu'elle valorise régulièrement par des expositions, des publications et des animations.

A) LA DEMOCRATISATION CULTURELLE EN DEBAT

L'évolution des politiques culturelles, de 1971 à nos jours, a partie liée avec l'évolution du sens du mot « culture ». Trois philosophies d'action se sont succédé de 1959 à la fin des années 1980 : « l'action culturelle » avec Malraux, le « développement culturel » avec Jacques Duhamel puis Dominique Wallon, « le vitalisme culturel » avec Jack Lang²⁷¹. La décennie de 1990 est dominée quant à elle par le concept de « médiation culturelle » et de « pacte républicain ». Enfin, dans les années 2000, l'alternance entre la promotion de la « diversité culturelle » et celle de « l'identité nationale », sur fond de crises de la culture, aboutit à un énoncé paradoxal plutôt que syncrétique : « culture pour tous, culture pour chacun », qui soulève de nombreuses interrogations sur la dissolution de la politique culturelle, voire d'un service public de la culture²⁷².

²⁶⁹ Notamment les rapports d'activités et les chapitres budgétaires.

²⁷⁰ Voir l'Annexe 18.

²⁷¹ Selon la formule de Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, éd. Hachette Littératures, 2004.

²⁷² Voir le développement de ce panorama historique en Annexe 14.

Malgré un important investissement financier des pouvoirs publics dans le domaine artistique et culturel et en dépit d'un maillage considérable du territoire, les publics se sont peu diversifiés entre 1971 et aujourd'hui. La démocratisation culturelle est donc remise en cause, que l'on clame son échec ou que l'on tente de la redéfinir. Tout se passe comme si des politiques instables ou imprécises dans leurs objectifs entravaient la construction d'un véritable projet. Pour autant, en dépit d'un discours morose et de statistiques employées à des fins accablantes, les militants culturels ne désarment pas et se mobilisent pour redéfinir les termes d'une action efficace au service des publics. La démocratisation culturelle, les discours sur son échec, d'une part et les ambitions qu'elle requiert, d'autre part, sont autant de débats que la Maison Jean Vilar suit et soulève depuis 32 ans. Elle réactive, à l'occasion de ses expositions et de ses rencontres, la mobilisation des acteurs culturels dont les *Cahiers* se font la tribune.

1. L'accroissement des inégalités culturelles et sociales

1.1. Les résultats des enquêtes statistiques²⁷³

Comme le rappelle Olivier Donnat, « une augmentation des entrées dans un établissement ne signifie pas nécessairement diversification des publics »²⁷⁴ : en 2000, 23% des individus n'ayant aucun diplôme déclaraient avoir visité un musée au cours des 12 derniers mois contre 72% de ceux ayant un diplôme supérieur. L'enquête permanente menée en 2003 sur les conditions de vie (EPV) par l'INSEE montre que l'élargissement de l'offre culturelle a pour corollaire l'individualisation des pratiques et indique une chute de la lecture ainsi qu'une progression de la fréquentation des établissements culturels sans démocratisation, parallèlement à l'essor de formes populaires de participation à la vie culturelle (fête de la musique, arts de la rue). Mais le « désir de culture cultivée » reste étroitement lié au capital culturel et à l'importance du facteur générationnel - l'essor de la « contre-culture » - ainsi qu'à la hausse du niveau d'études. Tandis que les origines sociales des pratiquants ne se sont guère modifiées, la politique culturelle a eu pour effet d'« intensifier les pratiques de groupes socialement prédisposés à pratiquer »²⁷⁵ : « tout se passe comme si l'on tentait de démocratiser le mot faute d'avoir démocratisé la chose »²⁷⁶.

La fracture numérique accroît également les inégalités socio-culturelles entre les publics, et soulève le problème des contenus à partager, de la cohésion culturelle des groupes sociaux, et de l'exclusion des publics qui n'y ont pas accès, tant Internet devient un vecteur incontournable de diffusion culturelle²⁷⁷. Si cette diffusion touche en premier les jeunes (78% des élèves et étudiants ont un ordinateur à la maison), de grandes

²⁷³ Mise en place par le SER créé en 1963 – et devenu Département des Etudes et de la Prospective (DEP) en 1986 - la mesure statistique est développée par Augustin Girard, Michel de Certeau et Geneviève Gentil dans les années 1970. Elle aboutit aux enquêtes sur les pratiques culturelles des Français de 1973, puis de 1981, 1989, 1997 et 2008.

²⁷⁴ *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat*, sous la dir. d'Anne KREBS et Nathalie ROBATEL. Paris : La documentation française, n° 947, avril 2008, p. 69.

²⁷⁵ Vincent DUBOIS note cependant un déplacement du « sentiment d'indignité culturelle » : l'interdit symbolique (« ce n'est pas pour nous ») céderait la place à la culpabilité liée à l'absence de pratique (« c'est fait pour nous et nous laissons passer la chance qui nous est offerte »), *La politique culturelle, op. cit.*, p. 304-305.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 281.

²⁷⁷ En 2005, 71% des diplômés du supérieur disposaient d'une connexion Internet à domicile, contre 11% au mieux de ceux qui ne disposaient que du certificat d'étude. En 2006, 55% des Français possèdent un ordinateur, tandis que 40% ont une connexion Internet à domicile.

inégalités d'accès subsistent comme l'indiquent les différences d'équipement entre les cadres supérieurs et les employés²⁷⁸.

1. 2. Les limites d'une mesure quantitative de la démocratisation culturelle

Comme le montre Robert Abirached, la simple croissance en volume mesurée aux guichets d'entrée a été hâtivement interprétée comme une preuve de démocratisation culturelle : « On mesure alors le succès en termes de fréquentation, sans qu'on puisse évaluer la qualité des rapports entretenus par les usagers avec les spectacles qu'ils voient, les expositions qu'ils fréquentent, les concerts qu'ils écoutent »²⁷⁹. A l'inverse, les initiatives culturelles qui ont prouvé leur utilité et leur succès ne peuvent s'apprécier à partir des seuls critères quantitatifs, comme on peut le constater à l'échelle locale pour la Maison Jean Vilar²⁸⁰. En outre, les inventaires statistiques sont lacunaires pour analyser les usages et pratiques : l'EPV menée en 2003 par l'INSEE montre que les milieux sociaux sont moins homogènes et qu'il devient réducteur de prétendre traduire la position sociale réelle des individus à travers leur appartenance à une catégorie socio-professionnelle. Il devient également difficile de caractériser les pratiques en fonction de critères culturels stables, car la diversification de l'offre culturelle institutionnelle engendre des goûts éclectiques reposant sur un décroisement des genres et la légitimation de modes d'expression considérés jusque-là comme infra-culturels (BD, rock, variétés). Olivier Donnat s'interroge enfin sur l'usage méthodologique qui est fait de la statistique et sur la manière dont on interprète les résultats : « Comment mesurer l'écart entre pratiques déclarées et pratiques réelles ? Cet écart est-il constant ? »²⁸¹.

1. 3. Pour une redéfinition de la « démocratisation culturelle »

Jean-Claude Passeron revient sur une notion galvaudée, en expliquant que la démocratisation d'une pratique se définit comme « la diminution des écarts de pratique entre différentes catégories de pratiquants », en relation avec la question de « l'égalité des chances », qui se mesure en termes de « probabilités objectives (ou de "probabilités conditionnelles") d'accès à un bien ou une position ». En calculant les inégalités de toutes natures, on caractérise alors « non la simple composition sociale d'un public [...] mais les chances pour chacun des membres d'une catégorie de départ de se retrouver dans une pratique et non dans une autre ou à un niveau plus ou moins élevé d'intensité de cette pratique »²⁸². Pour cerner avec précision ce que recouvre la notion de « démocratisation culturelle », Sylvie Octobre montre la nécessité de distinguer quatre critères de mesure, en prenant pour point de départ une population A socialement favorisée et une population B moins favorisée. Le « renouvellement des publics » est un processus générationnel qui correspond au cas où « les taux de pénétration entre les deux catégories de population demeurent inchangés ». L'« élitisation » d'une pratique correspond à « l'accroissement de la présence dans le public de ses éléments les plus

²⁷⁸ En 2006, 87% des cadres supérieurs ont un ordinateur à domicile et 79% d'entre eux bénéficient d'Internet à la maison, contre respectivement 60% et 42% pour les employés Voir *Démocratisation culturelle, op. cit.*, p. 72.

²⁷⁹ *Le Théâtre et le Prince. I. L'embellie, 1981-1992*, Actes Sud, 2005, p. 76.

²⁸⁰ Voir le rapport d'activités 1984-1985 et le *Cahier* n° 6, avril-juin 1983 : « Les réalisations théâtrales, les projets artistiques qui ont pris corps, l'aboutissement de travaux scientifiques [...] témoignent, mieux que des discours pompeux ou des rapports chiffrés, de sa nécessité et de son dynamisme ».

²⁸¹ Cité par Anne-Marie BERTRAND, « Le(s) public(s) », *BBF*, 2003, n° 2, p. 119-121.

²⁸² *Démocratisation culturelle, op. cit.*, p. 88-89. En identifiant la perception que les individus ont de ce qui « se passe » dans leur environnement proche, on évalue donc « l'espérance subjective » d'un futur particulier.

favorisés ». Le cas inverse est désigné sous le terme de « popularisation d'une pratique », dans laquelle l'augmentation de la présence de la population peu favorisée s'accompagne d'un retrait de la population favorisée. Si le taux de pénétration des deux catégories demeure identique, on parlera de « banalisation » d'une pratique. Le terme de « démocratisation » *stricto sensu* réunit donc les deux critères suivants : « augmentation de la fréquentation et augmentation du taux de pénétration de la catégorie la moins favorisée »²⁸³.

2. Les discours sur l'échec de la démocratisation culturelle

L'accélération d'un processus de standardisation et d'industrialisation des biens culturels a renforcé le développement d'une culture de masse et de pratiques culturelles inféodées au règne de l'audiovisuel, qui relèvent davantage de la consommation et de l'*entertainment* que de la participation et de la réflexion. A ces facteurs s'ajoutent la dissolution du lien social, l'individualisation des pratiques culturelles, sans oublier le clivage persistant entre « culture savante » et « culture populaire », qui semblent signer l'échec de la démocratisation. Pour autant, les discours défaitistes sont sujets à caution et relèvent parfois d'une instrumentalisation.

2. 1. La quête du spectaculaire et l'emprise des medias

Comme le montre Robert Abirached, une politique culturelle qui s'attache à outrance à des formes événementielles, festives et ludiques, « demeure trop prisonnière de ses visées spectaculaires et de son empressement à intégrer toutes les nouveautés » et s'adresse à la collectivité « comme à une collection d'individus qu'il s'agit de distraire d'eux-mêmes et à mettre en position de spectateurs de leurs histoires »²⁸⁴. La diversification des modes d'accès à l'art et à la culture, liée notamment à une montée en puissance de l'audiovisuel, a paradoxalement contribué à la diffusion d'une culture conformiste et standardisée, ainsi qu'à un appauvrissement de l'imaginaire collectif : la télévision a pris en charge « l'expression des aspirations, des révoltes et des passions diffuses [...] alors que s'y effondrait la pratique de la lecture et que s'y développaient [...] des poches d'illettrisme »²⁸⁵. En outre, la prolifération d'images tend à modifier le statut des arts : « livres et tableaux sont présentés comme des produits offerts à des consommateurs, qui ne valent que pour leur capacité à créer des événements promouvables dans l'heure »²⁸⁶. Si l'on a longtemps cru que la télévision pouvait éduquer le peuple et diffuser la culture²⁸⁷, Bernard Miège et Isabelle Paillart ont montré que les medias ne sont plus au service des arts depuis les années 1990 : au contraire, en modifiant les formats, les consécration et les valeurs culturelles, ils tendent désormais à subordonner la vie artistique.

²⁸³ *Ibid.*, p. 91-92.

²⁸⁴ Robert ABIRACHED, *Le Théâtre et le Prince I*, op. cit., p. 34-35.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 203.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁸⁷ Ce qui ne fut le cas que dans les années pionnières de la télévision, avec des réalisateurs comme Claude Santelli, Marcel Bluwal, Roger Kahane, Claude Barma, Roger Pic. Le *Cahier de la Maison Jean Vilar* n° 11 (juillet-septembre 1984) s'interroge sur la manière dont la télévision peut rendre compte de la spécificité du théâtre et sur l'évolution du théâtre filmé (de la diffusion en direct à l'« écriture par l'image »), en vue de « l'accès du plus grand nombre à un répertoire jusque-là réservé à une minorité ». La diffusion de *Cyrano de Bergerac* de Claude Barma avec Daniel Sorano (1960) témoigne également, selon Emmanuel ETHIS, « d'une rencontre réussie de la télévision avec ce qu'elle peut porter », cité dans le *Cahier* n° 87, juillet 2003, p. 26.

2. 2. Industries culturelles et « marchandisation » de la culture

La dissolution des contours entre ce qui relève de la culture et du loisir, favorisée par l'ouverture du ministère aux industries culturelles, a eu pour effet, selon Serge Chaumier, d'entraîner les principaux établissements dans une « course à la fréquentation » et de favoriser « la multiplication des stratégies de marketing »²⁸⁸. Cette économie de la diffusion massive et de la « fétichisation de l'objet d'art comme une marchandise », selon la formule de Jean Caune, a pour corollaire « l'esthétisation de la vie publique » qui utilise les objets artistiques « comme des outils de séduction et de production d'images » et accompagne la mise en sommeil des discours politiques sur la culture : « la politique culturelle devient une dimension spectaculaire des relations publiques » et la vacuité domine les discours politiques qui se développent « dans l'espace de la célébration »²⁸⁹. Comme les décideurs publics tendent à ne reconnaître de dimension artistique qu'à l'objet voué à circuler dans un marché ou dans les institutions de diffusion, la démocratisation culturelle se fonde sur une stratégie de généralisation d'accès à la consommation des produits, et le retour sur investissement se mesure à court terme « sans prendre en compte les effets qualitatifs sur le développement personnel ou les effets de médiation »²⁹⁰, négligeant ainsi l'importance de la sensibilité et de l'imagination nécessaires à l'épanouissement de la personnalité²⁹¹. Comme le montre Bernard Stiegler, « le modèle industriel consumériste qui s'est emparé des industries culturelles a complètement reconfiguré les modes de vie à travers le marketing », provoquant un clivage social en deux catégories : « le public des industries culturelles qu'on a appelé une audience (ce qu'on mesure, tandis que le public est ce qu'on forme) et le public censé être cultivé, qui fréquente les lieux culturels mais qui consomme de plus en plus de culture car il est soumis à la pression des dispositifs de captation de l'attention des médias de masse »²⁹².

2. 3. Les limites d'une politique de l'offre et d'une politique de la demande...

De fait, on constate la disparition d'une véritable politique culturelle qui lierait une volonté politique à un projet de société. Comme le montre Anne-Marie Bertrand à propos de la construction des bibliothèques municipales, on considère depuis les années 1970 comme un fait acquis que « la lecture est bonne en soi, comme la bibliothèque est bonne en soi : mais pour quoi faire ? ». Tout se passe comme si la politique de l'équipement en faveur de la culture dispensait de donner un contenu politique ou un dessein social à l'action culturelle²⁹³. De ce fait, « la politique de la pierre a rendu le débat consensuel en considérant comme acquis un intérêt partagé pour la culture et la lecture en les réduisant à des considérations techniques ». Prolongeant cette analyse, Jean-Luc Gautier-Gentès établit une analogie entre la politique de la pierre et l'apologie

²⁸⁸ *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat, op. cit.* p. 34.

²⁸⁹ *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Editions Presses Universitaires de Grenoble, 2006, p. 119-121 et p. 125. Un socle commun ne parvient donc pas à s'édifier autour de commémorations dont le contenu ne fait pas davantage consensus, comme si la forme de la commémoration n'avait d'autre but qu'elle-même et dispensait d'en construire le sens. De même, de nombreux événements culturels, fortement médiatisés, semblent se suffire à eux-mêmes, pourvu qu'ils acquièrent une dimension spectaculaire.

²⁹⁰ Jean CAUNE, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle, op. cit.*, p. 101.

²⁹¹ Selon la formule de Jack RALITE : « Aujourd'hui, on remplace les affaires de l'esprit par l'esprit des affaires ». Cité dans *La Terrasse, hors-série*, « Avignon en scènes 2011 », juillet 2011, p. 16.

²⁹² *La Terrasse, op. cit.*, p. 42.

²⁹³ *Affaires culturelles et territoires*, sous la dir. de Philippe POIRRIER et de Jean-Pierre RIOUX, La Documentation française, 2001, p. 134-135. Et plus loin : « En étant l'aboutissement du processus décisionnel, la construction d'un bâtiment a permis aux villes de faire l'économie de la réflexion sur la culture ou la lecture que cet outil est supposé contribuer à démocratiser ».

des nouvelles technologies, dont la « surévaluation du médium [...] au détriment du message »²⁹⁴ concourt à une déperdition de sens.

L'autre écueil est de présupposer une demande dont on ne vérifie plus la légitimité : « en fait d'offre, on nous parle surtout de demande, une demande dont l'entière légitimité ne fait l'objet d'aucune interrogation »²⁹⁵. Lorsque l'on réoriente une politique culturelle en fonction de la demande, on risque également de négliger la qualité de l'offre, comme le souligne Jean-Luc Gautier-Gentès : « si la démocratisation que nous nous plaçons à considérer comme acquise a été opérée à bon compte, alors le "peuple" a été floué ; on ne l'a pas émancipé en élevant son niveau culturel [...] mais au contraire maintenu dans sa condition malgré une diffusion accrue de la culture et même au moyen de cette diffusion ». Or, comme le rappelle Jack Ralite, Jean Vilar ne renonçait pas à la formation du public et choisissait des pièces « que les gens verraient avant de les aimer »²⁹⁶, dans une logique de confiance et de respect mutuels.

2. 4. ... Au détriment de la médiation envers les publics et de leur formation

Les politiques culturelles ont donc éludé les modalités de « la médiation culturelle dans l'espace public » et notamment la question de la réception, alors que l'acculturation doit être pensée dans son rapport avec les stratifications sociales qui déterminent « une polarisation des conduites esthétiques : élitistes dans les classes dominantes ; sous-développées dans les couches sociales vouées au travail répétitif ou condamnées au travail précaire », selon la formule de Jean Caune²⁹⁷. Jean-Claude Passeron souligne également une « analogie pernicieuse » entre le fait économique et le fait culturel : on ne peut redistribuer la culture comme on redistribue les revenus ; on ne peut comparer la question de l'offre et de la demande dans le domaine culturel et dans le domaine économique ; l'usage culturel (la pratique culturelle) est moins consommation que « réception d'une proposition de sens »²⁹⁸. Laurent Fleury montre enfin qu'« une conception technocratique des politiques de la culture s'est ainsi substituée à une conception plus symbolique du politique : la résolution de "problèmes" l'emporte sur l'élaboration d'un ordre politique permettant de répondre à la question de "vivre ensemble" qui s'intéresse au sens *instituant* de l'action publique »²⁹⁹.

En effet, la gratuité ou la facilité de l'accès ne suffisent pas à transformer, à l'âge adulte des réfractaires ou des indifférents en pratiquants : comme l'explique Hortense Archambault³⁰⁰, qui co-dirige le Festival d'Avignon avec Vincent Baudriller, la question de la démocratisation culturelle consiste à se demander qui amènera les gens au spectacle pour la première fois. De fait, la démarche de fréquenter un établissement culturel ou de se rendre au spectacle est quasiment nulle si elle n'a pas été encouragée avant l'âge de 30 ans ; c'est la raison pour laquelle il faut en éveiller le désir dès le plus jeune âge. Le problème de la formation du public reste donc entier, comme l'explique Pierre Boulez : « En effet, comment imaginer que le public voudra accéder aux domaines de la culture s'il n'a pas reçu la formation nécessaire »³⁰¹. L'institutionnalisation de la politique culturelle et la professionnalisation des activités

²⁹⁴ *Affaires culturelles et territoires, op. cit.*, p. 147.

²⁹⁵ Jean-Luc GAUTIER-GENTES, *ibid.*, p. 146-147.

²⁹⁶ *La Terrasse, op. cit.*, p. 16.

²⁹⁷ *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle, op. cit.*, p. 97-98.

²⁹⁸ Cité par Anne-Marie BERTRAND « Le(s) public(s) », *BBF*, 2003, n° 2, p. 119-121.

²⁹⁹ *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 13.

³⁰⁰ Voir son interview dans le DVD, *Le Festival d'Avignon, une école du spectateur*, Association Jean Vilar et SCÉRÉN. Marseille : CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille, 2006..

³⁰¹ Témoignage de Pierre BOULEZ, *Cahier de la Maison Jean Vilar* n°104, janvier-mars 2008, p. 16.

culturelles ont pu contribuer à une dévalorisation de l'amateurisme d'une part, et « au déclin des structures collectives d'encadrement des pratiques »³⁰², remplacées par le marketing culturel et les médias, induisant par là même des pratiques individualistes, passives et consuméristes. De fait, « les "relais" du public, sur lesquels Vilar s'appuyait, toute cette génération d'enseignants, de militants culturels dévoués à l'élargissement généreux du cercle des connaisseurs, a disparu au profit d'une culture qui "communiqué", qui fait connaître ses événements en vue de les vendre, mais qui n'est guère habitée d'une volonté d'enrichissement intérieur »³⁰³.

2. 5. Les dérives d'un discours sur l'échec de la démocratisation culturelle

Pour autant, de nombreux discours proclament l'échec de la démocratisation culturelle sans analyser la corrélation entre l'accroissement des inégalités culturelles et l'aggravation des clivages sociaux, comme si la culture pouvait à elle seule résoudre des processus d'inégalités sociales qui relèvent de processus politiques et économiques³⁰⁴. Le danger est grand de se prévaloir d'un discours d'échec pour mieux se dispenser d'agir : « certains milieux culturels avancent l'argument d'une fatalité sociologique pour expliquer l'absence de réflexion politique sur les moyens les plus efficaces d'atténuer (à défaut de supprimer) les effets des obstacles symboliques [...] qui limitent l'accès de la plupart à la culture »³⁰⁵. De fait, l'instrument de mesure statistique conçu pour mesurer les écarts sociaux entre les pratiques culturelles et permettre de planifier une politique adaptée aux besoins des publics - tout en évaluant l'efficacité des actions entreprises et en leur donnant un fondement scientifique - s'est renversé contre son but initial. L'effet pervers a d'abord été d'accentuer les interrogations et critiques sur les finalités de l'intervention publique³⁰⁶, à mesure que les enquêtes montraient les limites de l'entreprise de démocratisation, « soit pour critiquer l'argent public dépensé, soit pour estimer que cet argent public est de plus en plus mal dépensé »³⁰⁷. De surcroît, la sociologie est instrumentalisée pour « venir alimenter le cynisme de ceux qui ont renoncé à toute ambition d'élargissement des publics et toute réflexion sur les moyens d'atteindre les publics qui ne constituent pas leur cible "naturelle" »³⁰⁸. Enfin, ce discours d'échec peut également être récupéré à des fins politiques, à l'aube des élections présidentielles de 2012³⁰⁹. On assiste donc paradoxalement à une politisation des enjeux culturels (au sens politicien du terme) et à une dépolitisation de l'intervention publique comme visée d'action.

³⁰² Vincent DUBOIS, *La politique culturelle*, op. cit., p. 306.

³⁰³ Témoignage de Pierre BOULEZ, *Cahier de la Maison Jean Vilar* n° 104, op. cit., p. 16.

³⁰⁴ Selon B. FAIVRE D'ARCIER, *Cahier* n° 111, mars 2011, p. 86 : « la publication d'études conduites par le ministère de la Culture sur l'utilisation du temps de loisirs des Français à l'heure de l'économie numérique a donné lieu à un jugement dévastateur selon lequel la démocratisation de la culture aurait échoué. Comme si on assignait [...] à tous les acteurs du champ culturel la tâche de réparer l'injustice sociale, la décomposition du système éducatif, la précarisation des emplois, l'affaiblissement économique du pays [...]. Comme si on pouvait juger de l'importance culturelle et artistique d'une nation par les études de marché dont les industries culturelles sont coutumières ».

³⁰⁵ Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar*, op. cit., p. 15.

³⁰⁶ Voir aussi Robert ABIRACHED : « il est de bon ton aujourd'hui d'affirmer que cette politique a échoué [...]. Rien n'est plus faux. Pour nous en tenir au théâtre, la France entière est aujourd'hui couverte de salles bien équipées et il n'y a plus guère de municipalités qui ne prennent en compte dans leur budget et dans leur administration une politique de la culture », *Le Théâtre et le Prince. II. Un système fatigué, 1993-2004*, Actes Sud, 2005, p. 20

³⁰⁷ Françoise BENHAMOU, *La Scène*, juillet 2011.

³⁰⁸ Olivier DONNAT, *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat*, op. cit., p. 96. Lorsque Pierre Bourdieu constate que les musées sélectionnent leurs publics en légitimant une culture de classe, il montre que l'*habitus* pèse fortement sur les pratiques culturelles, mais ne conclut pas à l'impossibilité d'une élévation culturelle au sein des publics défavorisés.

³⁰⁹ Comme en témoigne la proclamation d'intention du FN qui fait de la démocratisation culturelle le fer de lance d'une action nationaliste et populiste plus que démocratique. Voir Anne Quentin, *La Scène*, juillet 2011, p. 72.

3. Se re-mobiliser en faveur de la démocratisation culturelle

Les enjeux de la démocratisation culturelle sont pourtant clairement réaffirmés, dans leur dimension artistique (« construire un rapport qui soit plus régulier entre l'art et une population »), autant que cognitive (« partage et transmission des connaissances ») et sociale (« pour créer des liens dans une société qui a tendance à s'individualiser »)³¹⁰.

3. 1. Former et accompagner les publics

Il importe de renouer le lien entre Ecole et Culture en réhabilitant le rôle de l'Ecole dans l'enseignement artistique³¹¹ et en encourageant la pratique des sorties culturelles scolaires qui permet une hausse de la fréquentation culturelle par un public captif. De fait, la familiarité avec les arts s'accroît par la pratique : « plus la consommation s'accroît en fréquence et en intensité, plus la capacité à apprécier l'art se développe »³¹². La sensibilité à l'art se forgeant par l'habitude, l'école influence la familiarité avec l'art par la mise en place d'un environnement favorable à cette rencontre : Philippe Coulangeon montre ainsi qu'entre 1973 et 1997, le taux d'incidence des sorties culturelles chez les adolescents s'est légèrement accru, passant de 59% à 63% ; il souligne le rôle de socialisation que joue l'école, tandis qu'Olivier Donnat évoque son possible effet de « rattrapage culturel ».

Selon Guy Alloucherie, il faut également « encourager les gens à pratiquer » en réhabilitant les pratiques amatrices³¹³ et, comme le montre Robert Abirached, ne pas mépriser le désir collectif d'auto-éducation « qui a certainement quelque chose à voir avec une revendication de démocratie culturelle »³¹⁴. Le rôle de l'éducation populaire est remis en avant et Jean-Jack Queyranne préconise de l'intégrer au sein du ministère de la Culture. « L'éducation de tous, par tous et avec tous »³¹⁵ ne doit pas seulement cibler des publics défavorisés socialement ou géographiquement, mais toutes les classes sociales dans leur diversité, afin de « faire entrer la culture dans la vie des gens, dans leurs repères quotidiens » et de « dépasser le problème de l'élitisme par la notion de plaisir »³¹⁶. Il faut aller à la rencontre des publics et renforcer le travail sur le terrain, en partenariat avec les associations socio-culturelles, actions mises en place dans les bibliothèques municipales dès les années 1980, comme l'a montré Anne-Marie Bertrand³¹⁷.

Enfin, la révolution de la culture « à domicile », via Internet, doit faire l'objet d'un travail de médiation. Jean-Pierre Saez distingue à ce propos deux niveaux d'intervention : « s'il faut continuer d'œuvrer pour lutter contre la fracture numérique, l'effort doit porter de plus en plus sur la lutte contre la fracture cognitive, source d'inégalité insidieuse », et requiert donc l'accompagnement des jeunes « dans une maîtrise distanciée des outils numériques »³¹⁸. Ces missions conduisent les politiques

³¹⁰ Selon Frédéric TOVANY, directeur du Théâtre Ici et Là à Mancieulles, *La Scène*, juillet 2011, p. 69.

³¹¹ « Depuis une décennie, les ministres successifs soulignent publiquement l'importance de l'éducation artistique et annoncent de nouvelles mesures en sa faveur, notamment en collaboration avec l'Education Nationale. Mais ces actions entreprises sont restées marginales [...] au regard de la tâche à accomplir », selon la formule de Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 381.

³¹² Selon la formule de Philippe COULANGEON, *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat*, op. cit., p. 74. Et plus loin : « la relation entre la fréquentation des lieux d'art et de culture durant l'enfance et les habitudes culturelles manifestées à l'âge adulte [...] est empiriquement assez solidement établie ».

³¹³ Guy ALLOUCHERIE, directeur de la compagnie Hendrick Van der Zee, *La Scène*, op.cit., p. 68.

³¹⁴ *Le Théâtre et le Prince I.*, op. cit., p. 213.

³¹⁵ Yann FREMEAUX, directeur de la MJC Plaine du Ronceray au Mans, *La Scène*, op.cit., p. 69.

³¹⁶ Michel PINTENT, directeur de l'Estive, scène nationale de Foix et de l'Ariège, *La Scène*, op. cit. p. 70.

³¹⁷ *Les bibliothèques*, La Découverte « Repères », rééd. 2004, p. 107-110.

³¹⁸ *La Terrasse*, op. cit, p. 36.

culturelles à répondre, notamment, de la numérisation des fonds de bibliothèques et du patrimoine, ainsi que de la valorisation des activités artistiques et culturelles par le biais d'Internet³¹⁹ qui « peut s'intégrer dans une vision globale du développement prenant en compte les impératifs de proximité aussi bien que les enjeux d'attractivité »³²⁰.

3. 2. Replacer le public au centre du dispositif artistique

Guy Alloucherie évoque la nécessité d'accueillir le public et de le rendre actif, d'inventer des formes artistiques qui lui donnent la parole et par lesquelles il se sente concerné : il faut « demander aux gens ce qu'est la culture pour eux et se réinterroger soi-même sur son rapport à la culture pour trouver notre culture commune »³²¹. « Le processus d'accès à l'œuvre ne peut se faire que dans la reconnaissance et le respect de la culture de l'individu », qui passe par la proximité et la création d'un lien.³²²

Robert Abirached rappelle que ce sont des volontés individuelles comme Jeanne Laurent, Jean Vilar et les pionniers de la décentralisation, qui ont milité pour conquérir un public nouveau : « 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 T.N.P. »³²³. Il faut donc s'ouvrir à ceux qui pensent que la culture n'est pas pour eux : « l'artiste doit se mettre au service des publics, être aussi un animateur »³²⁴. Selon Roland Monod³²⁵, « spectateur aussi est un emploi à préserver » et il revient donc aux artistes « d'imaginer une autre forme de théâtre, responsable de son public, ailleurs que dans les lieux consacrés. Le théâtre public doit être une école irremplaçable de la vie citoyenne, du vivre ensemble, et pas le baromètre du climat culturel du pays »³²⁶.

3. 3. La nécessité d'une volonté politique forte

Des politiques fragmentées et éphémères, « des protocoles d'accord qui s'apparentent à un effet d'annonce », sont un écueil : « si l'on veut toucher les publics, une politique culturelle affirmée sur le long terme est nécessaire »³²⁷, c'est-à-dire une politique dont les actions soient ciblées « avec un objectif clair et des moyens qui leur correspondent, des acteurs publics et privés diversifiés »³²⁸. Il faut donc que « l'Etat reprenne toute sa place dans la construction des politiques culturelles »³²⁹. Roland Monod rappelle que la mission de service public du Théâtre doit être portée par l'Etat : « Il n'appartient pas à l'Etat de définir un art officiel du théâtre mais il lui appartient de ne pas abandonner à la libre concurrence d'ambitions égotistes ou aux palinodies de la mode le rôle que le théâtre doit jouer au sein de la société, secret ferment de cohésion nationale (et populaire) »³³⁰.

³¹⁹ Outil de communication mais aussi de production de ressources, le site Internet des théâtres doit permettre d'éveiller le désir du public pour le spectacle vivant : « le Web doit être un nouvel espace de démocratisation », selon Ghislaine GOUBY, directrice des cultures à Dôle et directrice de la Commanderie, *La Scène, op.cit.*, p. 70.

³²⁰ Jean-Pierre SAEZ, *La Terrasse, op. cit.*, p.36.

³²¹ Guy ALLOUCHERIE, *La Scène, op.cit.*, p. 68.

³²² « De nombreuses personnes ne se sentent pas respectées par les structures culturelles, pas accueillies », selon Yann FREMEAUX, *ibid.*, p. 69.

³²³ *Le Théâtre et le Prince I, op. cit.*, p. 93.

³²⁴ Guy ALLOUCHERIE, *La Scène, op. cit.*, p. 68.

³²⁵ Comédien et metteur en scène, Roland MONOD a été Inspecteur de la Direction Générale du Théâtre et professeur d'art dramatique à l'ENSATT (Ecole de la rue Blanche).

³²⁶ *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 94, avril-juin 2005.

³²⁷ Didier GOIFFON, directeur de la Cave à Musique, SMAC à Mâcon, *La Scène, op. cit.*, p. 68.

³²⁸ Françoise BENHAMOU, *ibid.*, p. 67.

³²⁹ Frédéric TOVANY, *ibid.*, p. 69.

³³⁰ *Cahier de la Maison Jean Vilar* n°103, octobre-décembre 2007, p. 71.

4. Jean Vilar en sa Maison : lire le présent à l'aune du passé³³¹

La Maison Jean Vilar a pour vocation de tisser un trait d'union entre le passé et le présent, et d'inciter à la vigilance dès lors que la démocratisation culturelle est fragilisée par des pratiques mercantiles et individualistes : « à la veille du troisième millénaire et au-delà, une réflexion s'impose à notre société qui, dans beaucoup de domaines, ne retrouve plus ses marques »³³².

Le choix des expositions met en parallèle les difficultés rencontrées par Vilar et les problèmes artistiques et culturels du temps présent³³³, et les rencontres et spectacles invitent à recentrer la question du public au cœur des arts vivants et des politiques culturelles³³⁴. La réalisation de l'exposition « Théâtre citoyen, du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil » par Melly Puaux³³⁵, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la naissance du Festival d'Avignon, affirme « la volonté de rappeler ce qui fut et ce qui reste l'essence même et la mission première du théâtre »³³⁶. En 1998, l'exposition « Familles de scènes en liberté », réalisée par Melly Puaux, place l'année sous le thème de l'« évocation d'une génération exceptionnelle d'artistes de toutes les disciplines et d'animateurs qui ont consacré leur vie au contact le plus exigeant, le plus respectueux, le plus amical avec le public populaire »³³⁷ ; son grand succès lui vaut d'être prolongée. « Le public d'abord, le reste suit toujours », en 2001, inaugure la célébration d'un triple anniversaire³³⁸ : celui de la nomination de Jean Vilar au T.N.P., celui de sa mort, et celui du centenaire de la loi 1901 sur les associations ; elle montre la question centrale du public dans l'action culturelle de Jean Vilar, et rappelle le rôle de médiation assuré par les associations, comités d'entreprise et mouvements d'éducation populaire. L'exposition « Vilar ? connais pas »³³⁹ se propose en 2004 de vaincre l'amnésie de l'aventure démocratique et émancipatrice du T.N.P.³⁴⁰ et des origines du Festival en vue de réaffirmer les missions de démocratisation culturelle, entreprise qui connaît alors un vif succès, comme en témoigne ce journaliste : « sans rien renier de sa vocation et de l'esprit des Vilar et Puaux, elle affiche plus que jamais sa volonté de rester à l'écoute du présent et des interrogations sur la création et l'état de ceux qui la font »³⁴¹.

Ces manifestations s'accompagnent de débats et de rencontres à la Maison Jean Vilar, qui invitent les acteurs culturels à livrer une réflexion critique sur la démocratisation culturelle : c'est le cas par exemple de la table-ronde autour de « la

³³¹ Voir l'édito de Roland MONOD, *Cahier de la Maison Jean Vilar* n° 89, janvier-mars 2004.

³³² Voir le rapport d'activités 2003 : la mission de la Maison Jean Vilar réside dans la « lecture du présent à la lumière d'une plus grande connaissance des politiques culturelles telles qu'elles se sont incarnées dans l'histoire du Festival d'Avignon ».

³³³ Le *Cahier* n° 60 offre un ensemble de citations de Jean Vilar et d'artistes et journalistes contemporains sur le nécessaire engagement du théâtre et illustre les relations complexes entre Malraux et Vilar, entre l'art et le politique.

³³⁴ *Cahier* n° 55, juillet-septembre 1995, voir l'Annexe 15.

³³⁵ Comédienne, Melly Puaux fut secrétaire du Festival de 1967 à 1979. Elle a notamment réalisé les programmes, les synthèses, les notices de pièces, ainsi que les *Cahiers du Festival* et assuré leur diffusion. Membre fondateur de l'Association Jean Vilar, et rédactrice des 80 premiers numéros des *Cahiers de la Maison Jean Vilar*, elle a été chargée du fonds Jean Vilar de 1971 à 2004, année où elle prend ses droits à la retraite.

³³⁶ Francis RAISON, *Cahier* n° 59, juillet-septembre 1996. Voir aussi *L'aventure du théâtre populaire*, op. cit., p. 15.

³³⁷ Voir le *Cahier* n° 67, juillet-septembre 1998. L'année 1991, anniversaire des 20 ans de la mort de Jean Vilar et des 40 ans de sa nomination à la tête du T.N.P., inaugurerait une décennie de manifestations dédiées au théâtre national populaire et aux pionniers de la décentralisation, avec l'accueil de l'exposition « Maurice Pottecher ».

³³⁸ *Cahier* n° 79, juillet-septembre 2001, voir l'Annexe 16.

³³⁹ Le titre s'inspire d'une question naïvement posée en juillet 2003 pendant la crise du Festival : « Qui est Jean Vilar ? ». Cette exposition est le prolongement de « Avignon, un rêve que nous faisons tous », avec une version enrichie « d'un regard sur les politiques culturelles à travers Avignon, depuis l'utopie des années Malraux jusqu'à l'échec de 2003 », selon le rapport d'activités 2003.

³⁴⁰ Selon la formule d'André BENEDETTO, qui fut le directeur du Théâtre des Carmes : « Vilar agit comme un phare, non parce qu'il éclaire le chemin mais parce qu'il indique l'écueil », *Cahier* n° 111, mars 2011, p. 7.

³⁴¹ Par Didier MEREUZE, *La Croix*, 27 juillet 2004, « L'esprit Vilar toujours vivant en sa maison ». Cité dans le *Cahier* n° 92, octobre-décembre 2004.

naissance des politiques culturelles » qui rassemble, en 1998, Philippe Poirrier³⁴², Paul Puaux, Jack Ralite, Joffre Dumazedier, et s'accompagne d'une conférence de Jean-Pierre Saez sur les « Rencontres d'Avignon ». La rencontre avec Stéphane Hessel en juillet 2011 concerne quant à elle l'engagement citoyen³⁴³.

Réactivant la mémoire des grandes luttes des militants culturels en correspondance avec le présent, les *Cahiers de la Maison Jean Vilar* ouvrent un espace de dialogue et de rencontre avec des personnalités, autorités morales ou intellectuelles proches du spectacle. Ils constituent une tribune destinée à ranimer l'ambition de démocratisation culturelle quand « la décentralisation théâtrale [est] en danger »³⁴⁴ : le *Cahier* 59, par exemple, lance un appel aux citoyens pour sauver le Théâtre du Campagnol³⁴⁵, menacé dans son existence par le changement de municipalité. Le *Cahier* 53, placé sous le signe du Théâtre Citoyen avec l'exposition consacrée aux « 40 saisons des Amis du Théâtre populaire d'Avignon », rapporte les propos de Jean Autrand³⁴⁶, membre fondateur et président de la section des ATP d'Avignon, qui constate que « l'esprit public tend à disparaître » et réactive le concept de « spectateurs » forgé par Jacques-Olivier Durand³⁴⁷. Quant aux sirènes du vedettariat et aux dérives populistes qui l'accompagnent, elles font l'objet d'un dossier dans le Cahier 101, dont le titre irrévérencieux, « Théâtre National People », invite à débattre sur les motivations qui animent les théâtres nationaux et privés.

Enfin, la Maison Jean Vilar donne la parole aux publics en aménageant des espaces d'expression : l'exposition « Vilar, Béjart, le bazar » en 2008 s'accompagnait de panneaux blancs sur lesquels les visiteurs pouvaient s'exprimer. Elle publie également les lettres de ses visiteurs, ainsi que des interviews de spectateurs avignonnais et rend compte dans ses *Cahiers* des remarques inscrites dans les livres d'or³⁴⁸.

Si la démocratisation culturelle ne peut être à elle seule un levier en faveur de l'égalisation des conditions, elle constitue pourtant le moyen de réactiver un lien social et participatif, de rassembler non seulement les publics et les œuvres, mais les publics et les artistes, et les publics entre eux. On ne peut nier l'importance « d'actions concrètes conduites par la pluralité des acteurs professionnels, politiques, associatifs ou bénévoles, pour la diffusion, la création et l'implication citoyenne à la vie culturelle en France »³⁴⁹, ni les actions de la Maison Jean Vilar, fondée en la mémoire de l'engagement citoyen de Jean Vilar.

B) LA FONDATION DE LA MAISON JEAN VILAR : L'HISTORIQUE

« Méfiez-vous, on s'endort et on ne se réveille pas »³⁵⁰. Né d'un désir initialement formulé par Jean Vilar, le projet de conserver et de partager la mémoire de sa vie et de son œuvre a été impulsé par Paul Puaux, dès le lendemain de la mort de son

³⁴² Auteur de l'ouvrage *La naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon sous la présidence de Jean Vilar (1964-1970)*.

³⁴³ « Radiographie de la conscience de l'intérêt général ». Voir *Cahier* n° 111-bis, juillet 2011, p. 14.

³⁴⁴ *Cahier* n° 59, juillet-septembre 1996.

³⁴⁵ Premier CDN de banlieue parisienne, fondé en 1976 par Jean-Claude Penchenat à Corbeil-Essonnes.

³⁴⁶ *Cahier* n° 53, janvier-mars 1995. Voir aussi le *Cahier* n° 92, octobre-décembre 2004, pour les 50 ans des ATP.

³⁴⁷ Dans son ouvrage *Tous spectateurs* (1992).

³⁴⁸ Voir *Cahier* n°100, janvier-mars 2007 et *Cahier* n° 103, octobre-décembre 2007. Par exemple, l'exposition « 60 ans, 60 portraits » ayant été peu appréciée, elle en tire les conclusions qui s'imposent, voir le rapport d'activités 2007.

³⁴⁹ Selon la formule d'Anne KREBS, *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat*, *op. cit.*, p. 11.

³⁵⁰ Voir le *Cahier* n°111, mars 2011, p. 3.

ami. Fondée huit ans plus tard, la Maison Jean Vilar repose sur une alliance entre l'Association pour une Fondation Jean Vilar, la Ville d'Avignon et la Bibliothèque Nationale, et obéit à des ambitions patrimoniales et à des missions de service public.

1. De l'Association pour une Fondation Jean Vilar à la Maison Jean Vilar (1971-1979)

L'idée d'une Fondation Jean Vilar a pour origine la constitution du Fonds Jean Vilar, amorcée du vivant de ce dernier, en concertation avec Armand Delcampe, Paul et Melly Piaux, et complétée par les archives de Jean Rouvet³⁵¹. En 1971, à la mort de Jean Vilar, un groupe de dix-neuf amis et collaborateurs se réunit à Paris autour de Paul Piaux et fonde l'Association pour une Fondation Jean Vilar, dont les statuts sont déposés à la Préfecture du Vaucluse le 22 janvier 1972. Francis Raison³⁵² en devient le premier président, et assurera cette fonction pendant trente ans. Paul Piaux devient secrétaire de l'Association pour la Fondation Jean Vilar, mission qu'il exercera bénévolement à la Maison Jean Vilar jusqu'à sa mort le 27 décembre 1998.

Pendant les huit années qui séparent la fondation de l'Association de l'ouverture de la Maison, Paul Piaux, qui n'a jamais voulu d'autre titre que celui de « compagnon de route de Jean Vilar », « administre » plus qu'il ne « dirige » le Festival d'Avignon, selon ses termes³⁵³.

En 1974, Paul Piaux convainc le maire de l'époque, Henri Duffaut³⁵⁴, d'acquérir un hôtel historique qui deviendra le siège d'une future Maison Jean Vilar³⁵⁵, située au cœur de la ville, près de la place de l'Horloge et non loin du Palais des Papes. La municipalité achète ainsi à la Mutualité agricole un ensemble immobilier du XVIII^e siècle, l'Hôtel de Crochans et ses annexes³⁵⁶, pour le mettre « à la disposition des fervents de l'œuvre de Jean Vilar dans toute son étendue artistique et citoyenne »³⁵⁷.

En 1977, alors que l'on fête le trentième anniversaire du Festival, Paul Piaux, conscient « de la fragilité de la chose politique, art aussi éphémère que le théâtre »³⁵⁸, décide de faire appel à la Bibliothèque Nationale afin de donner une légitimité et une assise stable à son projet. Grâce à la force de conviction d'André Veinstein³⁵⁹, il parvient à réunir « la ville-berceau et une des plus vieilles institutions françaises, la Bibliothèque nationale, dépositaire de la mémoire du monde », pour signer une convention trentenaire et tripartite avec Henri Duffaut, Georges Le Rider, administrateur général de la Bibliothèque Nationale, et Francis Raison, acte qui officialise la création d'une structure à la fois bibliothèque, centre culturel, et prestataire de services pour des manifestations ou des associations à caractère culturel³⁶⁰. Cette convention tripartite et inédite garantit le soutien logistique de la municipalité, la présentation d'expositions pendant l'été à un public à la fois large et ciblé, l'apport des collections de l'Association

³⁵¹ *Ibid.*, p. 32-33. Voir aussi *Cahier* n° 86, avril-juin 2003.

³⁵² Président de Chambre à la Cour des Comptes, puis directeur de la DTMC au Ministère de la Culture de 1966 à 1969. Voir le *Cahier* n° 80, octobre-décembre 2001. Voir son édito en Annexe 18.

³⁵³ « En attendant que la situation appelle un créateur, j'en restais l'administrateur permanent, avec le double objectif de préserver l'esprit d'Avignon et de construire cette Maison Jean Vilar, qu'il avait lui-même appelée de ses vœux et qui devait recueillir et conserver tout ce qui pouvait témoigner de l'aventure du T.N.P. et du Festival », *Avignon, 40 ans de Festival*, Hachette/Festival d'Avignon, 1987, cité dans *Cahier* n° 106, octobre-décembre 2008, p. 9. Voir aussi *Cahier* n° 87, juillet 2003.

³⁵⁴ Voir l'édito d'Henri Duffaut à l'inauguration de la Maison Jean Vilar en Annexe 18.

³⁵⁵ Voir le témoignage de Roland MONOD in *Cahier* n° 103, octobre-décembre, p. 70-71.

³⁵⁶ Soit 3000 m² répartis sur trois niveaux.

³⁵⁷ Voir le *Cahier* n° 81, janvier-mars 2002.

³⁵⁸ Selon la formule de Jacques TEPHANY in *Cahier* n° 111, mars 2011, p. 4, ainsi que la citation suivante.

³⁵⁹ « Il fallait en effet de l'audace et une bonne part d'utopie pour proposer de lier un établissement public comme la Bibliothèque Nationale, par son département des Arts du Spectacle, à une association loi 1901, l'Association Jean Vilar, et à une Ville moyenne de province comme Avignon dont le Maire, Henri Duffaut, était prêt à s'engager dans cette œuvre de mémoire, de reconnaissance et de fidélité à Jean Vilar ». Voir le *Cahier* n° 81, janvier-mars 2002.

³⁶⁰ Voir la convention en Annexe 17.

Jean Vilar et le développement d'une bibliothèque, antenne décentralisée de la Bibliothèque Nationale. En effet, grâce à l'amitié qui lie Paul Puaux à André Veinstein et à Cécile Giteau qui lui succède à la direction des collections des Arts du Spectacle (BN)³⁶¹, la Bibliothèque Nationale s'engage à confier à une équipe permanente le traitement du fonds Jean Vilar et sa valorisation, ainsi que la constitution et la gestion de la bibliothèque qui l'accompagne et qui sera mise à la disposition du public sans condition d'accès.

Toutes les conditions sont réunies pour rassembler les archives, maquettes et costumes³⁶² de Jean Vilar, du Festival d'Avignon et du T.N.P. sous sa direction, que Paul et Melly Puaux collectent patiemment pendant six ans avant de les remettre à la collectivité le 22 décembre 1977. Il ne reste qu'à installer dans la Maison une antenne décentralisée du département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale, centre de documentation touchant tous les arts du spectacle vivant et l'histoire de la décentralisation³⁶³, et à animer un lieu de mémoire et de réflexion dédié au théâtre public, fréquenté par des milliers d'usagers, amateurs, professionnels et étudiants³⁶⁴.

La Maison Jean Vilar est inaugurée le 18 juillet 1979, par Paul Puaux, Henri Duffaut, Francis Raison, et Georges Le Rider, ainsi qu'Andrée Vilar, Jeanne Laurent et Anne Philipe, sans oublier les personnalités régionales, locales et culturelles, dont le préfet du Vaucluse. Deux ans plus tard, François Mitterrand consacre la Maison en visitant la première exposition réalisée sur Jean Vilar pour les dix ans de sa mort. La pierre suivante est posée par Léopold Sedar Senghor, qui inaugure en 1982 l'exposition sur Daniel Sorano.

2. Trente-deux ans d'histoire de la Maison Jean Vilar

En 2007, la convention trentenaire arrive à son terme et elle est prolongée par quatre avenants successifs. Une nouvelle convention est en cours actuellement.

2. 1. Les changements de direction

La première conservatrice déléguée en 1979 par la Bibliothèque Nationale pour la bibliothèque de la Maison Jean Vilar est Monique Cornand. Elle part à la retraite en 1986 et est remplacée par Marie-Claude Billard, qui prend elle-même ses droits à la retraite en juillet 2010. C'est actuellement Lenka Bokova qui exerce les fonctions de conservateur délégué à la Maison Jean Vilar. La direction du département des Arts du Spectacle (BN/BnF) a été assurée par Cécile Giteau, de 1976 à 1995. Puis Noëlle Guibert l'a remplacée à la tête du département jusqu'en 2008, date à laquelle Joël Huthwohl en devient à son tour le directeur³⁶⁵.

Les décès endeuillent la Maison Jean Vilar et l'Association au tournant des années 2000 : le 27 décembre 1998, la disparition de Paul Puaux, « l'âme directrice de

³⁶¹ « Les directeurs de l'époque, André Veinstein et Cécile Giteau, ont vu dans ce lieu privilégié du théâtre qu'est Avignon, la possibilité de prolonger leur action en faveur de la mémoire du spectacle tout en la faisant vivre dans la proximité immédiate du Festival », Marie-Claude BILLARD, *Cahier* n° 98, p. 6. Voir l'édito de Cécile Giteau en Annexe 18.

³⁶² Mais aussi les masques, les affiches, les programmes, les photographies, les bandes magnétiques, les carnets, les notes, les inventaires, les pièces comptables, les billets. Voir *Cahier* n°1, janvier-mars 1982.

³⁶³ Voir l'article de Monique CORNAND : « Extension régionale du Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°108 – 1980. Voir aussi Monique CORNAND, « Une "aventure" concertée : la maison Jean Vilar à Avignon, première action de décentralisation de la bibliothèque nationale, La décentralisation, nouveaux pouvoirs, nouvelles structures », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°129, 1985, p. 23-25. Voir son éditio en Annexe 18.

³⁶⁴ Voir l'Annexe 21 : Tableau de fréquentation des publics à la Maison Jean Vilar.

³⁶⁵ Voir son interview dans le *Cahier* n° 106, octobre-décembre 2008, p. 43-50.

l'Association »³⁶⁶, frappe durement la Maison, « amputée de son animateur irremplaçable ». En 2000, la Maison est à nouveau endeuillée, avec la disparition de Patrick Cros qui fut son fidèle collaborateur depuis 30 ans.

En 2001, Roland Monod succède à Francis Raison à la présidence de l'Association Jean Vilar. Avant d'être relayé dans sa charge, ce dernier demande dès 2000 à Jacques Téphany³⁶⁷, le plus jeune des membres fondateurs de l'Association, de réfléchir au devenir de la Maison. Francis Raison lui confie également en février 2003 la direction artistique de l'Association afin d'en relancer l'ensemble des activités³⁶⁸. La mission de prospection, initialement prévue pour six mois, est prolongée³⁶⁹, tandis que les conclusions de l'audit remis par Jacques Téphany à Catherine Tasca³⁷⁰ déterminent la Ministre de la Culture à revaloriser l'intervention de l'Etat dans le financement de la Maison : l'Association se dote de ce fait d'une direction salariée permanente, confiée à Jacques Téphany au 1^{er} janvier 2004 - pour un contrat de 3 ans renouvelé en 2007³⁷¹. C'est également en 2004 que Melly Puaux, gardienne du Fonds Jean Vilar et auteur de nombreuses recherches, catalogues d'expositions et publications de l'Association, prend ses droits à la retraite, ce qui crée un grand vide au sein de la Maison.

En 2004, le soutien et l'implication des partenaires de la Maison Jean Vilar - BnF, Ville d'Avignon, Festival, Ministère de la Culture et de la Communication, département de Vaucluse et Région PACA - sont réaffirmés³⁷², tandis que les liens avec l'Université d'Avignon et la Chartreuse sont renforcés. En 2009, l'Association se dote d'un nouveau président, Jacques Lassalle³⁷³, qui est actuellement accompagné de deux vice-présidents : Emmanuel Ethis, sociologue et président de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, ainsi que Denis Guénoun, philosophe, auteur-metteur en scène, et professeur à l'université Paris-Sorbonne.

Ce partenariat tripartite a évolué au gré des changements de direction, aussi bien au sein des tutelles que du Festival. Quant aux relations avec les professionnels du spectacle, elles dépendent de manière plus large de la politique culturelle. Quoi qu'il en soit, et pour que les liens ne se distendent pas, il est nécessaire de s'affirmer et de s'investir dans un partenariat, d'être toujours présent et disponible.

³⁶⁶ Voir le rapport d'activités 1998, ainsi que pour la citation suivante.

³⁶⁷ Administrateur de Robert Hossein à Reims puis de Jacques Echantillon à Béziers, Jacques Téphany a animé avec sa sœur Arlette et Dominique Vilar, qui fut son épouse, ainsi qu'avec Pierre Meyrand, une compagnie indépendante, *Théâtre en liberté*, à Chelles dans les années 1970. Directeur d'action culturelle de cette ville, il dirige le CDN de Limoges de 1985 à 1995. Il a ensuite organisé le congrès de l'Institut international du Théâtre à Marseille dans le cadre de l'UNESCO, et est devenu président du Centre français du Théâtre.

³⁶⁸ Voir le rapport d'activités 2003. C'est dans ce contexte qu'est conçue et réalisée l'exposition « Avignon, un rêve que nous faisons tous », axée sur les crises du Festival depuis 1947 et qui connaîtra un succès d'autant plus vif qu'elle s'inaugure au moment où la grève des intermittents aboutit à l'annulation du Festival. Le titre fait référence aux derniers mots de la pièce *Le Prince de Hombourg*, dont Gérard Philipe a immortalisé le rôle éponyme : « un rêve que nous faisons tous ». Voir des illustrations de l'exposition en Annexe 19.

³⁶⁹ « En raison d'une bonne maîtrise du budget, confortée par une réussite certaine des productions de la Maison », voir le rapport d'activités 2003.

³⁷⁰ A l'occasion de la célébration du centenaire de la naissance d'André Malraux, en 2001, Catherine Tasca a évoqué Jean Vilar et les pionniers de la décentralisation.

³⁷¹ Les grandes directions prises par l'équipe sous l'impulsion du conseil d'administration étaient inscrites en creux dans le rapport d'évaluation de 2000 qui envisageait un développement lié à une montée en puissance de l'intervention du ministère de la Culture et notamment de la DMDTS. Voir le rapport d'activités 2003. De même que le Festival n'avait pas d'existence juridique avant que Bernard Faivre d'Arcier ne lui crée ce statut en 1980, la Maison Jean Vilar n'avait volontairement pas eu de direction pendant les 25 premières années.

³⁷² Voir le rapport d'activités 2004.

³⁷³ Dramaturge, metteur en scène, acteur et écrivain, Jacques Lassalle fonde le Studio-Théâtre d'Ivry qu'il dirige jusqu'en 1982. De 1983 à 1990, il est directeur du Théâtre national de Strasbourg, puis administrateur général de la Comédie-Française, de 1990 à 1993. Il a été président de l'ANRAT de 2000 à 2006. Depuis 2006, il va régulièrement à Varsovie où il monte des pièces au Teatr Narodowy.

2. 2. Les grandes étapes de l'évolution de la Maison

a) Les ressources audiovisuelles

D'emblée, la Maison Jean Vilar prend acte de l'importance de l'audiovisuel : « il corrige le caractère statique des expositions, il constitue une source documentaire spécifique plus attrayante en accord avec la formation actuelle, et il intéresse surtout le monde de l'enseignement et des professionnels du spectacle »³⁷⁴. De fait, la constitution d'une vidéothèque³⁷⁵ entre en résonance avec le renouveau de la recherche universitaire dans le monde et « l'importance prise par les documents de nature audiovisuelle (enregistrements sonores, bandes vidéo, films) qui permettent une nouvelle approche du spectacle en dépit du caractère éphémère de la représentation »³⁷⁶. Ce projet naît dès 1979 et prend appui sur le *Catalogue des films sur le théâtre et l'art du mime* préparé et rédigé sous la direction d'André Veinstein avec le concours d'un comité international d'experts, et publié par l'UNESCO en 1965³⁷⁷. Inaugurée le 12 juillet 1980, à l'occasion de l'Année du Patrimoine, la vidéothèque fonctionne quotidiennement pendant le Festival, constituant alors l'élément d'animation majeur de la Maison Jean Vilar³⁷⁸. Après concertation avec les enseignants qui consultent ses ressources, la Maison envisage de devenir relais régional de l'INA de Marseille avec lequel elle établit une convention en 1983. Elle accueille également la projection d'émissions du CNC (des spectacles des trois chaînes de TV françaises) pendant le Festival et propose à l'année des programmes de diffusion établis sur deux mois et des projections à la demande sur rendez-vous. Le renouvellement de son matériel est assuré en 1988 grâce à une subvention de la DATAR intéressée par l'idée de faire de la région un « téléport » de la culture : l'installation d'un téléprojecteur de bonne qualité et la mise en place d'une vraie régie vidéo permettent de garantir la qualité de l'accueil et des prestations fournies. Mais en 2003, les vidéos réclament des copies sur support DVD et, par manque de personnel et de moyens, les transferts sont effectués au cas par cas, en fonction de critères d'urgence ou de rareté. Dans le même temps, une deuxième salle vidéo est rénovée afin d'élargir l'accueil et de permettre la projection sur grand écran. Aujourd'hui, avec un fonds de 1200 titres, la vidéothèque accueille le public dans deux salles accessibles sur rendez-vous ou sur programmation, et propose aux groupes une présentation ou une discussion avec un animateur de la Maison, comme elle l'a toujours fait. La Compagnie des Indes dépose régulièrement les captations des spectacles du In, et les archives du Off sont également sollicitées. Mais la Maison Jean Vilar est confrontée à la « concurrence »³⁷⁹ nombreuse et qualifiée de la bibliothèque Ceccano, de la vidéothèque de l'Université d'Avignon, de l'Inathèque et plus généralement d'Internet, ce qui l'oblige à opérer une sélection fondée sur les lignes de force et les

³⁷⁴ Voir le rapport d'activités 1983-1984. Voir aussi Annexe 21 : Tableau de fréquentation des publics à la MJV.

³⁷⁵ Occasion donnée par une subvention du Fond d'intervention culturelle (FIC) en 1980.

³⁷⁶ Cécile GITEAU, « Arts du spectacle et documentation : Perspectives actuelles. Les bibliothèques spécialisées », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°091, 1976, p.66-69.

³⁷⁷ Disponible sur http://80.201.245.103/pmb/opac_css/index.php?lvl=author_see&id=574. André Veinstein avait de nombreux contacts avec les universités japonaises, et l'un des experts du comité, le metteur en scène Jun WATANABÉ, déclare dans la préface du catalogue : « Avant d'effectuer un séjour d'étude à Paris, j'avais eu l'occasion de voir, au Japon, un film consacré au Théâtre National Populaire dirigé par Jean Vilar. Pour moi, comme pour tous les autres hommes de théâtre et amateurs japonais, ce fut une révélation. En Orient, nous avons beaucoup à apprendre du théâtre occidental et il est difficile à la plupart d'entre nous de séjourner en Europe ou de lire des ouvrages européens dans leur langue originale. Il en est évidemment de même pour les Occidentaux en ce qui concerne le théâtre japonais ». Jun WATANABÉ conclut que « les professionnels du théâtre, les chercheurs et les théoriciens doivent combiner leurs efforts pour faire reconnaître la valeur incomparable de ces films sur le plan international ».

³⁷⁸ Et donne lieu à un avenant dans la convention tripartite, signé le 26 juin 1980 : voir l'Annexe 17. L'aménagement et à l'affectation du matériel reviennent à la Ville ; l'Association effectue les acquisitions et participe à l'entretien du matériel, tandis que le département des Arts du Spectacle met à sa disposition des documents pour des manifestations temporaires.

³⁷⁹ *Cahier* n° 111, mars 2011, p. 122.

émergences. A cela s'ajoute la question technique du vieillissement des supports et du matériel, tributaire des moyens financiers³⁸⁰.

En 2000, un projet de borne multimédia a été mené à bien grâce aux ressources supplémentaires accordées par la Réserve Parlementaire, le Ministère de la Culture, complétées par la région PACA, le département de Vaucluse, la Ville d'Avignon³⁸¹.

b) Une nouvelle visibilité

L'année 2003 inaugure une série de transformations de la Maison, avec tout d'abord la mise en route de travaux de restauration du bâtiment³⁸² et l'ouverture d'une buvette dans la Calade aux heures du Festival. Ensuite, une nouvelle politique de communication est adoptée via les *Cahiers de la Maison Jean Vilar* fondés en 1982, qui adoptent un logo issu de l'iconographie et les caractères Chaillot de Jacno attestant du triple partenariat de la Ville d'Avignon, de la BnF et de l'Association Jean Vilar. La convention tripartite est déclinée sur une plaque en verre dépoli réalisée par la BnF et déposée sur la façade, réunissant les logos des trois partenaires. Enfin, un site Internet, à l'initiative de l'Association Jean Vilar, est inauguré en juillet 2003 afin de constituer un lieu de documentation et d'échanges³⁸³.

Les collections de la Maison Jean Vilar sont également signalées dans le catalogue général de la BnF, consultable sur le site de la BnF, première base en ligne à présenter ces fonds. En parallèle, la Maison Jean Vilar met progressivement en place une base de données valorisant ses collections : le programme de référence autour du Festival, le dépouillement de revues et périodiques effectué par l'équipe BnF de la bibliothèque de la Maison Jean Vilar et le catalogue des vidéos. A partir de 2007, une partie des *Cahiers de la Maison Jean Vilar* est téléchargeable. Depuis 2010, date à laquelle l'inventaire et la cotation du fonds Jean Vilar sont achevés, le site offre désormais aux internautes des extraits des archives³⁸⁴, mais aussi quelques enregistrements sonores ainsi que quelques costumes, maquettes, dessins, affiches, photos, numérisés grâce à Emile Zeizig, photographe professionnel et créateur de la base de données Mascarille. La liste des numéros de *Bref*³⁸⁵ conservés par la bibliothèque est également consultable en ligne, de même que des captations de rencontres et débats à la Maison Jean Vilar.

En 2010, une page Facebook est ouverte au nom de la Maison Jean Vilar. La même année, une radio est également créée, en partenariat avec Radio-Radio de Toulouse : « L'Echo des Planches » sur 100.1 FM, qui offre tous les jours pendant le Festival des chroniques, rencontres, interviews, et débats grâce à Sarah Authesserre et Rodolphe Fouano.

³⁸⁰ Voir l'Annexe 29 : La constitution du fonds audiovisuel.

³⁸¹ La numérisation des documents visuels et sonores, maîtrisée par Frédérique Debril, a permis à cette époque l'établissement d'un programme de plus de 950 pages et 1400 images, réalisé par Art'Hist.

³⁸² Qui nécessite une restauration en profondeur, du fait de l'humidité et des huisseries et toiture défectueuses.

³⁸³ Voir le rapport d'activités de 2003.

³⁸⁴ Par exemple la fameuse lettre de René Char à Jean Vilar :

http://maisonjeanvilar.org/public/07_jean_vilar/historique/03_avignon/01_1947/naissance.html. Ces éléments sont désormais visibles ou audibles, pour partie, sur le site Internet, à la rubrique « Jean Vilar » mais aussi dans d'autres rubriques (« Affiches - Photographies - Cartes »). En revanche, l'accès pourrait en être plus intuitif.

³⁸⁵ En 1955-1956, *Bref* s'intitulait : *Bulletin d'Association des ATP*, mais faute de moyens financiers, la publication s'est arrêtée au terme de 17 numéros. De 1956 à 1972, *Bref* devient *Journal mensuel*, puis *périodique du TNP*, dont la publication prend fin avec le transfert du TNP de Chaillot à Villeurbanne.

3. Missions et positionnement de la Maison Jean Vilar

La convention tripartite de 1977 définit ainsi les missions de la Maison Jean Vilar :

- favoriser le rayonnement de l'œuvre de Jean Vilar en mettant à la disposition du public les documents qui témoignent de son activité.
- rassembler une documentation aussi complète que possible sur la décentralisation dramatique et culturelle.
- mettre à la disposition des chercheurs, étudiants, enseignants et animateurs un fonds documentaire sur les spectacles, toutes disciplines confondues, conformément à l'esprit d'ouverture voulu par Jean Vilar.
- être en liaison permanente avec les troupes et théâtres de la région, pour recueillir la documentation qui les concerne et leur offrir celle qui serait nécessaire.

Le choix de son nom indique son ambition d'être un lieu convivial et familial qui conserve et expose la mémoire de Jean Vilar et du spectacle vivant, « lieu d'animation et d'accueil, d'attraction pour les fervents du spectacle vivant et organisme scientifique soucieux de rigueur et d'efficacité, ce qui entraîne la diversité de ses tâches, de ses usagers, en même temps qu'elle exige une haute qualité des prestations fournies »³⁸⁶.

3. 1. Le lieu d'une mémoire vivante

Il s'agit d'abord de conserver et de présenter la mémoire de l'épopée du T.N.P. et du Festival sous la direction de Jean Vilar, mais aussi celle de ses compagnons d'aventure ainsi que celle de tous ceux qui, de près ou de loin honorèrent cet héritage et cet engagement. La rubrique nécrologique s'alourdit considérablement d'année en année, de Gilles Sandier, en 1982, à Philippe Avron, en 2011, sans oublier Andrée Vilar, à tel point que le *Cahier* n°109 est entièrement dédié aux disparus³⁸⁷. Mais, loin de se complaire dans le culte des morts, il offre une réflexion très riche sur la manière de raviver la mémoire des disparus dans ce qu'elle peut offrir de sens et d'enseignement à la collectivité, sans sombrer dans la nécrologie: la question s'élargit alors à la manière dont le monde du spectacle affronte l'absurdité de la mort – *The Show must go on*³⁸⁸ – et à celle dont les bibliothèques valorisent et revitalisent les collections patrimoniales, conservent la mémoire des spectacles éphémères grâce aux fonds audiovisuels, ravivent le souvenir des artistes tout en les faisant découvrir à de nouvelles générations, comme en témoigne Joël Huthwohl³⁸⁹.

Dès l'origine, la Maison Jean Vilar tient le compte douloureux de ses morts, tâche ingrate dont Paul et Melly Piaux expriment souvent la souffrance dans les *Cahiers*. C'est à ce titre que, dès le premier numéro, Francis Raison dissipe « l'absurde et dérisoire contresens » de ceux qui réduisent les activités de la Maison Jean Vilar à un rituel funèbre réservé à quelques adeptes et dont l'hôtel de Crochans ne serait que le lieu

³⁸⁶ Voir les rapports d'activités de 1981-1982 et de 1984-1985.

³⁸⁷ L'année 2009 est marquée par la disparition de Jean-Paul Roussillon, André Benedetto, Pina Bausch, Alain Crombecque, Christian Dupeyron, Catherine Le Couey, Andrée Vilar.

³⁸⁸ « "Le spectacle continue" est une règle spécifique au métier. [...] C'est ainsi que le jour de la mort de Gérard Philipe, Vilar n'a pas trouvé meilleur moyen de lui rendre hommage que de jouer quand même – ce que certains lui reprochèrent. Vilar n'envisageait pas que son théâtre fût en berne : c'eût été tuer l'acteur une deuxième fois », comme le rappellent Jacques TEPHANY et Rodolphe FOUANO, *Cahier* n°109, janvier 2010. Joël HUTHWOHL, dans le même *Cahier*, évoque cette manière de rendre hommage aux morts par le fait de « vivre plus intensément encore », de La Grange à Claude Stratz, sans oublier les « rêves dansants » de la troupe de Pina Bausch.

³⁸⁹ *Ibid.* Joël HUTHWOHL donne pour exemple l'exposition consacrée à Ionesco, dont la fille a remis l'ensemble des archives au département des Arts du Spectacle de la BnF en 2009. Cette manifestation a rassemblé des amis du dramaturge aussi bien que des publics nouveaux.

de culte : « La Maison Jean Vilar - foyer culturel permanent - a été au contraire conçue et édiflée pour être au service de tous ces guetteurs de l'avenir qui scrutent la condition humaine au travers de cet étrange et insondable miroir - à la fois fidèle et déformant - qu'est le théâtre »³⁹⁰. Dès 1982, Cécile Giteau expose la richesse que constitue l'expertise des arts vivants, domaine lui-même en pleine évolution ; elle rappelle le mouvement de diffusion auprès d'un large public, « voulu par des animateurs comme Jean Vilar, engendré par la décentralisation artistique et théâtrale, fortifié par la démocratisation de l'enseignement et s'inscrivant dans les mutations d'une société tout imprégnée par la fascination des médias », puis évoque des facteurs d'innovation³⁹¹ qui favorisent l'épanouissement de la recherche interdisciplinaire ou pluridisciplinaire – autant de signes d'un appétit « qui ne se contente pas d'anecdotes de coulisses et de reliques sacro-saintes ». A l'occasion du 40^{ème} anniversaire de la mort de Jean Vilar et du 100^{ème} anniversaire de sa naissance, la Maison Jean Vilar réaffirme son désir de jeter un pont entre mémoire et modernité, à l'usage de tous : « Nous avons choisi la vie contre l'embaumement, le doute du sens contre la certitude du savoir, le théâtre plus que le musée, la poésie plus que la théorie. Publications et expositions expriment les efforts au service du public le plus large et pas seulement d'un cercle d'initiés »³⁹².

3. 2. Un partenariat avec les acteurs culturels³⁹³

Dès son origine, la Maison Jean Vilar a cherché à informer le monde du spectacle à échelle régionale et nationale de ses objectifs³⁹⁴, par le biais d'une « action publicitaire » auprès du conseil culturel d'Avignon, de la presse locale et de deux cents correspondants (enseignants, compagnies et associations)³⁹⁵. Pour confirmer « son caractère de carrefour de rencontres, lieu privilégié d'accueil, de travail et de réunions », elle diffuse des tracts et documents sur l'activité culturelle de la région dans le hall ; elle organise des interventions et des rencontres, reçoit les troupes, accueille leurs expositions, et met à leur contribution la vidéothèque ainsi que les services documentaires et d'archivage de la bibliothèque. Elle s'est implantée très rapidement dans la vie culturelle locale³⁹⁶, notamment par sa participation dans la première décennie à des comités ou conseils d'administration³⁹⁷, et par des collaborations extérieures de la

³⁹⁰ *Cahier* n° 1, janvier-mars 1982.

³⁹¹ « L'importance retrouvée de la valeur pédagogique du jeu dramatique et de la danse, les apports des techniques théâtrales pour l'animation ou la psychothérapie, le développement de l'enseignement universitaire sur un mode à la fois théorique et pratique », selon Cécile GITEAU, in *Cahier* n°2, avril-juin 1982, ainsi que pour la citation suivante. Voir son édito en Annexe 18.

³⁹² *Cahier* n° 111-bis, juillet 2011, édito.

³⁹³ Son intervention au niveau international est très vite reconnue, comme en témoigne cet article de Pierre Lavoie : « Depuis le 15 juillet 1979, date de son inauguration, la Maison Jean Vilar est devenue un arrêt obligatoire pour le praticien et l'amateur de théâtre, quel que soit le moment de l'année où ils séjournent à Avignon [...]. Grâce à la multiplicité et à la richesse de ses collections, ainsi qu'à son ouverture sur les plans régional et national, elle est en voie de devenir un pôle d'attraction majeur dans le domaine des arts du spectacle. Par son insertion dans les diverses couches du corps social et par l'animation qu'elle suscite et déploie, la Maison Jean Vilar a su démontrer la nécessité de son existence [...] : si loin de la Métropole, si près de la Culture... ». Extrait de la revue canadienne *Jeu : cahiers de théâtre* (n° 26, 1983, 1), cité dans le rapport d'activités 1983-1984.

³⁹⁴ La Maison Jean Vilar fait rapidement des émules : par exemple, la municipalité d'Aix-en-Provence formule en 1981 le vœu de créer un établissement analogue au sien pour son festival d'art lyrique ; un Centre National et Musée Jean Jaurès voit le jour à Castres en 1988 ; une Maison Maria Casarès est ouverte à Alloué en 1999.

³⁹⁵ Qui se traduit par l'envoi régulier de catalogues et de calendriers des projections de la vidéothèque, mais aussi de circulaires sur la bibliothèque, sans oublier l'annonce de chaque manifestation par voie de presse locale ni l'envoi d'une documentation complète sur la Maison Jean Vilar à France Inter/ FR3 Marseille. Voir le rapport 1980-1981.

³⁹⁶ Dès 1981, elle a établi un partenariat avec la bibliothèque Ceccano, et le centre de documentation du Musée du Petit-Palais, les musées et théâtres permanents de la Ville. Voir le rapport d'activités de 1980-1981.

³⁹⁷ De 1985 à 1989, elle participe au comité d'organisation du colloque sur le patrimoine sous l'égide de la municipalité ; en 1988 et 1989, elle prend part aux conseils d'administration des Amis de la musique, du conservatoire d'Art dramatique, du Théâtre des Carmes, de l'ONDA, des CEMEA, du Festival, de la CIRCA, de la Chartreuse, de l'Université d'Avignon, des Hivernales, de l'APRECA, du conseil culturel d'Avignon (créé par Paul Puaux en 1967 et devenu CNFA puis ISTS au début des années 1990). Voir les rapports correspondant à ces années.

bibliothèque au service de la vie artistique régionale entre 1995 et 2002³⁹⁸. Elle met régulièrement ses locaux et ses salles à la disposition des troupes et des partenaires culturels pour des réunions de travail et pour des conférences de presse³⁹⁹.

La Maison Jean Vilar apporte également son soutien à l'action socio-culturelle dans la deuxième moitié des années 1980⁴⁰⁰, action renforcée par l'accueil de nombreuses associations entre 1995 et 2002⁴⁰¹ et par un contact permanent avec les CEMEA, l'APRECA (Atelier public de recherche et de création artistique) et FONSECA (pour les personnes du troisième âge).

3. 3. Un lieu de formation et d'information

Au début des années 1980, la Maison Jean Vilar est reconnue comme un pôle stratégique de coordination et de formation professionnelle à l'animation culturelle⁴⁰². Par la suite elle a accueilli ponctuellement des stagiaires pour la formation à l'animation⁴⁰³ ou à la gestion culturelle⁴⁰⁴, mais aussi pour développer son service éducatif⁴⁰⁵ dans la deuxième partie des années 1990 et à la fin des années 2000.

Si son expertise documentaire est reconnue au début des années 1980⁴⁰⁶, avec l'appui du département des Arts du spectacle (BN), pour l'accueil de la réunion préparatoire de la SIBMAS en vue du congrès international de Londres⁴⁰⁷, c'est surtout dans les deux premières décennies de son existence que la bibliothèque est vivement sollicitée par les partenaires culturels de la ville et du département pour son rôle de conseil documentaire⁴⁰⁸ et pour l'accueil des stagiaires dans les années 1980⁴⁰⁹, ainsi

³⁹⁸ En 1995 et 1996, la bibliothèque participe à l'élaboration d'un annuaire des auteurs dramatiques contemporains et à la lecture de manuscrits de jeunes auteurs en liaison avec le Centre National des Ecritures du Spectacle de la Chartreuse de Villeneuve. Entre 1993 et 2005, elle exerce un regard sur les activités de création des compagnies régionales par le biais du comité d'experts-théâtre de la DRAC PACA, auquel Marie-Claude BILLARD participe à titre personnel. De 2000 à 2002, elle collabore avec l'ARCADE (Aix) pour le suivi des activités théâtrales à l'échelon départemental. Voir les rapports correspondant à ces années.

³⁹⁹ Par exemple, en 1982-83, elle accueille le Festival, ATAC, Avignon-ACCUEIL, Vaucluse Information-Femmes pour des conférences de presse et des réunions. De 1994 à 1997, elle accueille la conférence de presse des Hivernales, des troupes d'Avignon et du Vaucluse, le Printemps des comédiens, Foi et Culture. L'accueil du bureau des Hivernales est constant depuis 32 ans. Voir les rapports correspondant à ces années.

⁴⁰⁰ Quelques exemples sur les deux décennies : en 1984-85, elle apporte son soutien à la constitution de la compagnie « Création » pour la jeunesse défavorisée et organise une réunion des CEMEA. De 1985 à 1989, elle participe à la commission culturelle de FONSECA. En 1995, elle rencontre des groupes de délégués de comités d'entreprises dans le cadre d'un stage « Théâtre et société » et travaille en partenariat avec le Comité d'entreprise Gec Alsthom - Neypic de Grenoble.

⁴⁰¹ Voir l'Annexe 20 : l'accueil des groupes à la Maison Jean Vilar.

⁴⁰² En 1982, elle a par exemple accueilli des stages d'animateurs de la direction départementale du Temps libre, Jeunesse et Sport, et participé avec le Conseil culturel et le CIRCA de Villeneuve-lès-Avignon aux stages de formation de responsables d'organismes culturels mis en place sur Avignon par le Ministère de la Culture, pour des formations concernant la recherche documentaire, le traitement des documents, l'accueil des stagiaires en animation, le montage d'exposition et les tâches de gestion. En 1983-84, elle est choisie comme point d'ancrage du CNFA pour les instituts culturels français à l'étranger et pour l'Education nationale. Entre 1985 et 1988, elle fait partie du jury d'examen pour les épreuves culturelles du centre de formation de la Chambre de Commerce, section tourisme hôtelier.

⁴⁰³ En 1996, elle accueille des stagiaires d'« Accueil-Avignon. En 2009, elle reçoit et accompagne trois étudiants stagiaires de l'Université d'Avignon (filière information et communication) dont deux en Master, ainsi qu'une stagiaire en diplôme d'Etat de la Jeunesse, de l'Education populaire et des Sports.

⁴⁰⁴ En 2010 elle a accueilli une stagiaire doctorante en histoire de l'art pour un stage réparti en deux périodes de 6 mois, dans le cadre d'une insertion professionnelle sur le thème « connaissance du monde de l'entreprise culturelle ».

⁴⁰⁵ En 2008, elle accueille trois stagiaires qui travaillent sur le développement de son service éducatif.

⁴⁰⁶ En 1982-83, elle conseille et prête des vidéos (sous réserve qu'elles soient accompagnées par un membre de la Maison Jean Vilar) aux bibliothèques qui organisent leurs propres expositions.

⁴⁰⁷ En avril 1984, deux commissions de la SIBMAS se sont tenues à la Maison Jean Vilar afin de préparer le congrès international de Londres : la commission SANDAS (système d'automatisation et de normalisation des données relatives aux Arts du Spectacle) et la commission audio-visuelle.

⁴⁰⁸ En termes d'acquisition de supports vidéo, de catalogage et de traitement des documents, mais aussi d'organisation d'expositions.

⁴⁰⁹ Entre 1983 et 1987, elle accueille régulièrement des personnes en préparation au CAFB, mais aussi des chartistes, des stagiaires en Sciences et techniques documentaires ou encore des documentalistes de la Chambre de Commerce, sans oublier les élèves de l'INFAC et de l'Ecole d'architecture de Prague. En 1996, elle a reçu des stagiaires documentalistes et en 1999 des stagiaires de l'ENACT-CNFPT.

que dans la deuxième moitié des années 1990⁴¹⁰ pour l'aide pédagogique et documentaire qu'elle peut apporter.

Dès sa deuxième année, la Maison Jean Vilar est chargée de coordonner « l'activité et les besoins des enseignants intéressés, par l'organisation de rencontres »⁴¹¹, afin de choisir avec eux les projections de diapositives ou de vidéos. En vue de coopérer avec les enseignants « à la formation du public de demain »⁴¹², elle développe le fonds audiovisuel et met une salle de la bibliothèque à leur disposition, afin qu'ils puissent y dispenser des cours et animer des stages de formation au théâtre. Elle participe à des rencontres sur l'enseignement du théâtre ou par le théâtre⁴¹³ et travaille régulièrement en partenariat avec des centres ou instituts de formation⁴¹⁴ et avec la Ligue de l'Enseignement. De 1995 à 1997, elle a accueilli l'Université d'été des proviseurs pour laquelle elle a mis en place des ateliers de découverte de l'histoire de l'art en partenariat avec le ministère de l'Éducation Nationale. En 2002, elle a reçu les Ateliers du Congrès national des conseillers pédagogiques⁴¹⁵. En 2009 et 2010, elle a accueilli l'ANRAT pour un stage de chefs d'établissement scolaires. Enfin, développant sa mission d'éducation artistique et de transmission, la Maison Jean Vilar propose tout au long de l'année à tout groupe constitué (scolaire ou non) de bénéficier d'ateliers pédagogiques, offrant un accueil personnalisé pour aborder le monde de Jean Vilar, l'histoire du Festival d'Avignon, le Festival raconté par ses affiches et le costume de théâtre⁴¹⁶. Le partenariat avec les enseignants a été renforcé récemment : le nombre des usagers de la bibliothèque est actuellement en hausse grâce à des contacts pris avec les bibliothèques d'Avignon – la bibliothèque municipale Ceccano et la BU d'Avignon qui redirigent vers elle les chercheurs -, ainsi qu'avec les collèges, lycées et universités dont les enseignants font cours à la bibliothèque, en utilisant l'iconographie et les diapositives.

Selon la formule de Bernard Faivre d'Arcier, « la Maison Jean Vilar peut jouer un rôle capital dans la formation du spectateur, en assurant la transmission de l'histoire du théâtre, et particulièrement du festival »⁴¹⁷, mission que la bibliothèque assume par la conservation des fonds patrimoniaux de l'Association Jean Vilar et par la constitution de collections documentaires spécialisées.

C) LES FONDS PATRIMONIAUX ET DOCUMENTAIRES DE LA MAISON JEAN VILAR

La Maison Jean Vilar conserve, avec l'Association Jean Vilar et sous la responsabilité scientifique de la BnF, deux fonds principaux : le « Fonds Jean Vilar » et la mémoire du Festival et du Off. De plus, elle offre des collections très riches et multi-support sur les arts du spectacle, ainsi qu'une documentation abondante sur la décentralisation théâtrale et culturelle.

La nature des fonds conservés à la Maison Jean Vilar appelle plusieurs remarques. Tout d'abord la définition d'un patrimoine des Arts du Spectacle est

⁴¹⁰ De 1996 à 2009, elle aide le conservatoire d'Avignon et l'ISTS à constituer des supports pédagogiques et leur apporte une aide documentaire. En 1999, elle établit des relations avec le conseil de la documentation de l'Université d'Avignon pour inscrire les compétences de la bibliothèque dans le développement des activités et enseignements à caractère culturel de l'Université.

⁴¹¹ Voir le rapport d'activités 1980-1981. Elle conclut également un accord avec l'inspection académique pour qu'il informe le corps enseignant de ses actions, ce dernier concevant dès lors la Maison comme lieu de ralliement.

⁴¹² Voir le rapport d'activités 1983-1984.

⁴¹³ Tel que le colloque de l'ANRAT sur le théâtre et le jeune public pendant le Festival en 1989, ou les rencontres de l'Association du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse animées par Michel Bourguignon en 2010, mais aussi des réunions-débats sur le thème « Théâtre et enseignement » en 1994.

⁴¹⁴ Tels que l'IRFA, la Formation continue de l'Université d'Avignon, le CELA (Centre d'Études Linguistiques d'Avignon), l'École d'Avignon, l'Institut américain.

⁴¹⁵ Voir le rapport d'activités 2002.

⁴¹⁶ Voir l'Annexe 20 : l'accueil des groupes à la Maison Jean Vilar.

⁴¹⁷ In *Cahier* n°86, avril-juin 2003, p. 10.

complexe, puisqu'elle rassemble des documents de toute nature d'une part⁴¹⁸, et que d'autre part le principe d'organisation de ces fonds répond au « souci de conserver groupés » les éléments relatifs au spectacle, « la dispersion ôtant trop souvent à ces documents leur signification artistique, historique et documentaire ».

La valeur patrimoniale des collections de la Maison Jean Vilar mérite donc une tentative de définition et nous nous appuyerons sur deux critères. Le critère de rareté et d'unicité autorise à considérer les dossiers de presse comme des documents patrimoniaux car ils répondent à un type unique de production. Ensuite, le critère de mémoire invite à accorder une valeur patrimoniale à la documentation sur le Festival, sur Jean Vilar, sur le T.N.P., sur le spectacle vivant en région PACA (archives, documents de communications, enregistrements sonores et vidéos, photos) puisqu'il répond au défi de pérenniser l'éphémère.

D'autre part, comme le montre Cécile Giteau, « la diversité de nature des documents à traiter et à conserver est une des caractéristiques essentielles des collections théâtrales en même temps qu'un de leurs problèmes majeurs : leurs responsables se doivent d'être à la fois bibliothécaires, archivistes, documentalistes, muséographes, pour traiter et conserver les livres, les manuscrits, les archives, les coupures de presse, les documents photographiques, les films, les disques ou bandes sonores qui leur sont confiés »⁴¹⁹. Les méthodes de conservation sont de ce fait différentes, voire divergentes au sein de la Maison Jean Vilar, mais en dépit de négociations constantes, toutes ces collections ont été rassemblées en vue de servir les chercheurs, les compagnies et le grand public, et cet objectif est atteint⁴²⁰.

Enfin, la réorganisation des fonds et des collections étant elle-même en cours de définition, j'ai choisi, pour en rationaliser la présentation, de classer ici les collections en fonction de leurs possesseurs et de leur localisation : l'Association Jean Vilar et la bibliothèque de la Maison Jean Vilar – ce qui n'empêchera pas que certains documents figurent aussi bien dans l'une comme dans l'autre de ces rubriques.

1. Les fonds patrimoniaux rassemblés par l'Association Jean Vilar

Tandis que les Archives Nationales⁴²¹ et le département des Arts du Spectacle (BnF) conservent les archives du T.N.P., de Chaillot à Villeurbanne, l'Association Jean Vilar possède les archives personnelles de Jean Vilar (de 1939 à 1971)⁴²².

⁴¹⁸ « Textes de pièces, conduites de mise en scène, maquettes planes et construites, costumes, accessoires, affiches, programmes, photographies de scène, critiques, notes d'artistes, archives, enregistrements de musique de scène, etc. », Cécile GITEAU, « Arts du spectacle et documentation : Perspectives actuelles. Les bibliothèques spécialisées », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°091, 1976, p.66-69, ainsi que pour les citations suivantes.

⁴¹⁹ Cécile GITEAU, « Dix ans de documentation théâtrale dans le monde », *BBF*, 1966, n° 4, p. 143-156. Cet article, publié à l'occasion du septième Congrès international des bibliothèques-musées des arts du spectacle à Amsterdam et du dixième anniversaire de la fondation de la SIBMAS, précise que « La conjonction de ces éléments multiples soulève toutefois des problèmes d'un ordre très particulier, à telle enseigne que, dans le cycle de ses cours, l'École de bibliothécaires de la "Columbia University" à New York consacre une quinzaine de jours, tous les deux ans, à l'examen des problèmes spécifiques des collections théâtrales : c'est le "Theatre Workshop" dirigé par Mr George Freedley ».

⁴²⁰ On pourrait ajouter que de façon générale la constitution d'un patrimoine n'est pas exempte d'une dimension émotionnelle, tant la mémoire est une affaire de sensibilité et de personnes.

⁴²¹ Elles ont été déposées aux Archives Nationales par Jean Vilar lui-même le 25 octobre 1967. La Maison Jean Vilar conserve le double de certains de ces documents ainsi que le Fonds Rouvet 1951-1963. Comme le signale Laurent FLEURY, dans *Le TNP de Vilar, op. cit.*, p. 239 : « Les archives du T.N.P. de 1951 à 1963 présentent la singularité d'être des archives privées alors que le théâtre était une institution publique et nationale. L'autorisation de déposer ces archives fut accordée par André Chamson, alors directeur des Archives de France [et originaire de Villeneuve-lès-Avignon], à Jean Vilar ». Voir l'Annexe 23 : Collection du TNP-Jean Vilar au département des Arts du Spectacle ainsi que l'Annexe 24 : Fonds du TNP-Jean Vilar aux Archives Nationales.

⁴²² Voir l'article de Marie-Claude BILLARD dans le *Cahier* n°111, mars 2011, p. 62-64.

1. 1. Le « Fonds Jean Vilar »

Provenant de différentes sources, le « Fonds Jean Vilar » est le cœur autour duquel se sont rassemblées des collections recueillies par l'Association Jean Vilar et la BnF après la mort de Jean Vilar.

Constitué à partir des manuscrits remis à Armand Delcampe⁴²³ - le directeur du Théâtre de Louvain - par Jean Vilar lui-même, le « Fonds Jean Vilar » est également complété par les archives personnelles de Jean Rouvet. Après avoir travaillé sur l'ensemble de ces documents, Armand Delcampe soumet à Jean Vilar une maquette qui préfigure la fusion des manuscrits et des archives de Jean Rouvet, maquette que le fondateur du T.N.P. annote méticuleusement⁴²⁴. Ce travail, commencé avec Jean Vilar et poursuivi avec Melly et Paul Piaux, donnera lieu à la publication du recueil intitulé *Le Théâtre service public* ainsi que du *Mémento*⁴²⁵. C'est en effet de 1973 à 1978 qu'Armand Delcampe, rassemble les archives déposées à Louvain, puis celles de la rue de l'Estrapade confiées par Madame Vilar à Paul Piaux, et s'absorbe dans un travail considérable de recherche et de classement⁴²⁶.

Le « Fonds Jean Vilar » s'enrichit également de manuscrits (notes de service, carnets personnels, conférences, projets d'articles) et de tapuscrits de pièces inédites proposées à Jean Vilar pour le Festival ou le T.N.P.⁴²⁷, confiés à l'Association Jean Vilar par Andrée Vilar-Schlegel entre 1971 et 1981, ainsi que du bureau sur lequel Jean Vilar travaillait dans son appartement de la rue de l'Estrapade à Paris. C'est entre 1979 et 1980 que les archives de Jean Vilar sont transférées de Paris à la Maison Jean Vilar qui en amorce le classement, sous l'égide de Melly Piaux, responsable du fonds Jean Vilar jusqu'en 2004 où elle prend ses droits à la retraite. A ce fonds viennent s'adjoindre en 1982 les albums de tirages sur papier concernant l'exposition Jean Vilar de 1981, et surtout deux dons : les documents de Georges Amoyel, membre du Comité du Festival et architecte du premier dispositif de la Cour d'Honneur⁴²⁸, et ceux de Chrystel d'Ornhjelm⁴²⁹, secrétaire générale du CEAI, soutien financier des premiers festivals de 1947 à 1951.

1. 2. Le « Fonds Jean Rouvet »

Puis, en 2004, Anne-Françoise et Jean-Christophe Rouvet remettent à l'Association Jean Vilar le reliquat des archives de leur père, couvrant les périodes antérieures et postérieures au T.N.P. et comportant des documents personnels⁴³⁰. Cette restitution « fait apparaître alors un second fonds autonome et néanmoins complémentaire »⁴³¹, qu'il s'agit d'indexer clairement pour les rendre accessibles et leur donner le rayonnement qu'ils méritent. C'est en 2006 que l'équipe de la bibliothèque débute l'inventaire et le classement de ce double fonds qu'elle achèvera en 2010⁴³².

⁴²³ Comédien, et metteur en scène, il est également rédacteur des *Cahiers Théâtre Louvain* et dirige le Théâtre Jean Vilar de Louvain-la-Neuve ainsi que le Festival de Spa en Belgique.

⁴²⁴ « Jean Vilar s'est dit qu'il allait enfin pouvoir regrouper toute cette histoire, rapprocher les archives de Rouvet de celles, moins nombreuses, qu'il possédait lui-même, et que je servirais de médiateur », *Cahier* n° 86.

⁴²⁵ *Le Théâtre service public et autres textes* [1975], rééd. 1986. *Mémento du 29 novembre 1952 au 1^{er} septembre 1955*, éd. Gallimard, 1981.

⁴²⁶ Hébergé dans un premier temps, grâce à Paul et Melly Piaux, au siège du Festival d'Avignon et de l'ONDA (Office National de Diffusion Artistique), 66 chaussée d'Antin. Voir le *Cahier* n° 86, avril-juin 2003.

⁴²⁷ Pour un total de plus de 400 textes, de 1935 à 1971.

⁴²⁸ Ces documents, couvrant la période de 1947 à 1951, comprennent les plans de ses dispositifs scéniques, des coupures de presse, des photos de spectacle, ainsi qu'une correspondance avec Chrystel d'Ornhjelm.

⁴²⁹ Y figurent notamment la correspondance de Chrystel d'Ornhjelm avec le Comité du Festival (1947-1951).

⁴³⁰ On trouve par exemple, des cartels calligraphiés de la main même de Jean Rouvet, recopiant des phrases-clés de Jean Vilar, la signature de ce dernier faisant l'objet d'un collage, comme le précise le *Cahier* n°93, 2005.

⁴³¹ Voir le *Cahier* n° 110, janvier-mars 2011, ainsi que le rapport d'activités 2004.

⁴³² Voir l'Annexe 22 : Le Fonds Jean Vilar et le Fonds Jean Rouvet.

1. 3. Autres collections

A la définition initiale du fonds Jean Vilar, l'Association ajoute les costumes et les éléments scéniques qui étaient restés à Chaillot et qui lui ont été confiés en 1972. Elle a en effet recueilli 1600 maquettes de costumes dessinées par les peintres qui ont travaillé avec Vilar, ainsi que leurs réalisations originales pour la scène, soit une collection de 1200 costumes du T.N.P. portés entre 1947 et 1963. Dans les fonds qu'elle a rassemblés figurent également les photos⁴³³, coupures de presse, affiches, programmes, publications, films et bandes sonores sur le T.N.P.-Jean Vilar et le Festival depuis 1947.

L'histoire de la constitution de ce fonds, patiemment rassemblé par Melly et Paul Puaux, est loin d'être linéaire⁴³⁴. En sus de ce fonds initial, Andrée Vilar fait don en 1988 d'une soixantaine de maquettes et de dessins originaux⁴³⁵. Avant sa mort en 1991, Léon Gischia a fait don à l'Association de nombreux croquis dessinés pour Jean Vilar de 1945 à 1963. Enfin, le don des enfants de Gérard Philipe à Ramatuelle en août 1990 enrichit la collection d'archives et d'accessoires de scène⁴³⁶.

La restauration et la conservation des costumes sont dès l'origine assurées par un représentant de l'Association pour une Fondation Jean Vilar et un représentant de la Bibliothèque Nationale. Grâce aux financements de la Bibliothèque Nationale et à un partenariat avantageux avec la section pressing du Lycée d'enseignement professionnel d'Avignon, le LEP Philippe de Girard⁴³⁷, qui nettoie et repasse les costumes, la Maison Jean Vilar restaure les 1200 costumes du T.N.P.-Jean Vilar ainsi que les 1600 maquettes originales des « peintres de Vilar », entre 1979 et 1999⁴³⁸. En 1990, il est conclu que la nouvelle section habilleuse-costumière de théâtre créée dans ce lycée viendra travailler à la Maison Jean Vilar sur l'ensemble de la documentation relative au costume de théâtre : à partir d'une pièce choisie dans le répertoire, les élèves étudieront la réalisation d'un ensemble de costumes, depuis la maquette originale jusqu'au costume final. En 1991, une convention de jumelage est formalisée et prévoit un soutien pédagogique pour les enseignements artistiques et la mise à disposition des costumes pour les enseignements pratiques : nettoyage, entretien, remise en état (excluant la restauration) d'un costume de théâtre. Enfin, l'année 2008 s'ouvre sur une collaboration avec la section restauration de l'Ecole d'Art d'Avignon pour la restauration d'un projet d'oriflamme d'Edouard Pignon et pour une étude, dans le cadre d'un enseignement sur la conservation, des conditions de conservation des costumes avec un bilan sur l'état des besoins en termes de stockage. Ce partenariat se prolonge par la signature, en 2010, d'un partenariat avec l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon dans les domaines de la restauration et de l'accueil des stagiaires. Toutefois la restauration des costumes ne résout pas le problème de la conservation du textile, qui requiert des compétences spécifiques ainsi que des magasins aux équipements idoines. Si une déshumidification a été réalisée en 1990 et qu'une

⁴³³ Dont celles prises par Agnès Varda, Jean-Pierre Leloir, Mario Atzinger et Suzanne Fournier, ainsi que des tirages pris par M. Gouirand. Y figure aussi un album des clichés du Festival de la période 1964-65 ayant appartenu à Jean Vilar, voir Cécile BELLON, *La Maison Jean Vilar et la documentation sur le festival d'Avignon et sur le TNP*. Mémoire d'études sous la dir. de Dominique VARRY, DCB 02. Villeurbanne : ENSSIB, 1994, p. 35-36.

⁴³⁴ Entre 1947 et 1951, les costumes appartenaient au Comité du Festival et après les représentations ils étaient déposés dans une cave du Palais des Papes, dans le lieu qui faisait office de loge pour les comédiens : l'Association les a retrouvés par hasard en 1972. Pour la période de 1952 à 1963, les costumes sont ceux du TNP. C'est encore le hasard qui a permis à l'Association de les découvrir : ils sont restés entreposés à Chaillot depuis le départ de Jean Vilar jusqu'à celui de Georges Wilson en 1972, date à laquelle le TNP est transféré au Théâtre de la Cité de Villeurbanne sous la direction de Roger Planchon. Lorsque le TNP de Paris devient Théâtre National de Chaillot, sous la direction de Jack Lang, de grands travaux sont entrepris : les paniers sont vidés et les costumes du TNP-Jean Vilar éparpillés dans les couloirs : c'est ainsi que l'Association, alertée, vient les sauver de la destruction. Voir le mémoire de Cécile BELLON, *op. cit.*, p. 41.

⁴³⁵ Dont les maquettes d'André Acquart pour *La résistible ascension d'Arturo Ui*. Voir le rapport de 1988.

⁴³⁶ Voir le rapport d'activité 1990.

⁴³⁷ Cet établissement devient le LEP René Char en 1991 puis le Lycée Polyvalent René Char en 1992.

⁴³⁸ Par exemple, 104 costumes portés par Jean Vilar, ont été remis en état en 1981 en vue de l'exposition réalisée pour le dixième anniversaire de sa mort ; en 1988, 115 pièces de costumes du T.N.P. Chaillot sont nettoyées, dont celles de *La mort de Danton*, en prévision du bicentenaire de la Révolution française.

restructuration des locaux a permis en 2003 d'améliorer en partie le stockage, tous les costumes ne sont pas en bon état de conservation actuellement

Les maquettes ont été classées par pièces, fixées sur des feuilles de papier neutre et elles comportent le nom de la pièce, du personnage et du comédien pour lesquels le costume a été conçu⁴³⁹. En 1992, la Maison Jean Vilar a procédé à leur classement et à leur identification dans 32 boîtes agréées conservation avec utilisation des pochettes et papiers « Canson patrimoine » pour les conserver et permettre leur consultation. Elles ont été photographiées en couleur et des ektachromes ont été constitués pour chacune d'elles.

2. Les collections de la bibliothèque

La bibliothèque⁴⁴⁰, accessible à tout public, sans condition d'âge, de diplômes et de statut, gratuitement et sans inscription⁴⁴¹, accueille les lecteurs dans deux salles d'une cinquantaine de places, l'une consacrée à la lecture et l'autre à l'iconographie. La BnF a permis depuis plus de 30 ans de constituer un fonds patrimonial dédié à la mémoire du Festival, et de rassembler plus de 30 000 documents. La bibliothèque exerce des fonctions documentaires très importantes auprès des lecteurs : outre les demandes de recherches par téléphone, mail, courrier⁴⁴², elle accompagne les chercheurs - dont certains viennent de l'étranger - tout au long de l'année, et sollicite en retour le dépôt d'un exemplaire de ces réalisations, thèses et mémoires, et de leur publication⁴⁴³. Elle est également fréquentée par des groupes scolaires, des élèves de l'ISTS, des étudiants de l'Université d'Avignon, ainsi que des compagnies théâtrales qui cherchent un texte à monter. Enfin, elle constitue également des bibliographies en relation avec certaines thématiques du Festival⁴⁴⁴.

2. 1. Les archives du Festival

La bibliothèque rassemble et conserve les archives du Festival de 1966⁴⁴⁵ aux années 2000, rangées dans des boîtes classées par année, parmi lesquelles les archives administratives de Paul Piaux concernant le Festival sous son « administration », de 1971 à 1979, ainsi qu'une partie des archives des années 1970 aux années 2000 déposées en 2003 par le Festival⁴⁴⁶. Peuvent être également considérés comme des archives de l'activité du Festival par le biais de celles du T.N.P., les numéros de la revue *Bref* (1955-1972) conservés dans leur intégralité par la bibliothèque.

⁴³⁹ Cécile BELLON, *op. cit.*, p. 40, précise que Jean Vilar tenait beaucoup à ses maquettes et demandait à chacun de « ses » peintres de les lui remettre. Il ne les a d'ailleurs pas déposées aux Archives Nationales en 1967.

⁴⁴⁰ La bibliothèque a été appelée « centre de documentation » jusqu'au début des années 1990.

⁴⁴¹ Voir la présentation de la bibliothèque par Lenka BOKOVA, *Cahier* n° 111, mars 2011, p. 123.

⁴⁴² Voir l'Annexe 26 : Les missions documentaires de la Maison Jean Vilar.

⁴⁴³ Par exemple, la thèse de Marianne-Ellen Robert sur « L'action culturelle des collectivités locales dans le Vaucluse » (1984) ; la thèse de Mireille Willey, « Le T.N.P. des origines à nos jours » (1991) ; le mémoire de maîtrise de Nathalie Béreau sur « L'expérience picturale en scène au théâtre de Jean Vilar » (1992).

⁴⁴⁴ Voir l'Annexe 26 : Les missions documentaires de la Maison Jean Vilar.

⁴⁴⁵ Pour la période de 1966 à 1979, y figurent des liasses de programmes, des synthèses, des informations du bureau de presse d'Avignon, des bordereaux de représentations et la liste des invitations, des statistiques et des bilans, des lettres de particuliers, des documents concernant le Off, le texte des pièces présentée par Théâtre Ouvert, la correspondance avec les imprimeurs et la presse. Voir Cécile BELLON, *op. cit.*, p. 22-23.

⁴⁴⁶ Ces dernières, collectées après la disparition de Jean Vilar en 1971, se composent de lettres, notes, études, messages, comptes-rendus d'échanges, « bibles », programmes. Ce sont les Archives départementales du Vaucluse qui conservent le récit des journées de mai 68, avec les comptes-rendus et récits détaillés des Renseignements généraux, tandis que les Archives municipales conservent les relations entre la Ville et le Festival de Jean Vilar.

2. 2. La documentation sur le Festival⁴⁴⁷

Si le « Fonds Jean Vilar » inclut déjà de la documentation sur le Festival, la bibliothèque possède un ensemble encore plus important sur le Festival de 1947 à 1971⁴⁴⁸ et couvre l'histoire du Festival de 1947 à nos jours⁴⁴⁹. Le fonds s'accroît considérablement entre 1985 et 2002 grâce à de très nombreux dons⁴⁵⁰. La bibliothèque collecte un maximum de documents⁴⁵¹, qui sont triés et constitués en archives, puis inventoriés et classés par année et par spectacle pour le In, par année et par lieu pour le Off⁴⁵² ; ensuite, ils sont mis à la disposition des lecteurs à Avignon et à Paris, au département des Arts du Spectacle (BnF) auquel est adressé un second exemplaire. Pour le signalement des spectacles, la BnF a créé une base de données de 1947 à nos jours, interrogeable et accessible sur le site de la Maison Jean Vilar, et utilisée dans le catalogue de la BnF pour constituer les notices des spectacles⁴⁵³.

a) La documentation primaire

La bibliothèque conserve les affiches du T.N.P. et du Festival de 1947 à nos jours, ainsi que celles du Off. Elle possède également les avant-programmes et les « bibles », depuis 1966, en particulier *Les Cahiers du Festival* (1967-1979) dont la parution bisannuelle présentait l'avant-programme suivi du programme définitif⁴⁵⁴. Elle conserve également l'ensemble des « synthèses » du Festival depuis 1970, ainsi que celles du Off – comportant les lignes des programmes - entre 1971 et 1981, classées dans des boîtes par année. Elle possède également les statistiques du Festival depuis 1975. Depuis sa fondation, la bibliothèque réalise elle-même la collecte annuelle de toute la documentation sur les spectacles du In et du Off, des documents de communication aux documents administratifs, sans oublier les revues et numéros spéciaux de la presse, ainsi que les documents diffusés par les compagnies au cours des conférences de presse⁴⁵⁵. Cette année, le succès de la collecte pour le Off a atteint le montant record de 90% de tracts sur l'ensemble de tous les spectacles (qui s'élèvent à plus de 1 100 et dont le programme avoisine actuellement les 400 pages), pour une moyenne habituelle de 65-75% ; la tâche n'est pas aisée du fait que toutes les compagnies ne les déposent pas à la bibliothèque, l'équipe se déplaçant alors dans les théâtres pour les recueillir.

b) La revue de presse du In et du Off

La période de 1947 à nos jours⁴⁵⁶ est couverte par des recueils de presse constitués par le département des Arts du Spectacle (BN)⁴⁵⁷ jusqu'en 1977, et la Maison

⁴⁴⁷ Nous reprenons en partie le classement réalisé par Cécile Bellon, *op. cit.* p. 25-39. Voir Annexe II. 11).

⁴⁴⁸ Marie-Claude BILLARD précise que certaines périodes du Festival sont moins riches en documents : de 1947 à 1951, et à la période charnière de 1964-1965, lorsque Georges Wilson prend la tête du TNP, « La Maison Jean Vilar et Le Festival d'Avignon ». Image et son dans les bibliothèques, *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°155, 1992, p. 32-34. Georges Wilson a versé les archives du TNP-Chailot sous sa direction (1963-1972) au département des Arts du Spectacle de la BnF.

⁴⁴⁹ « Conserver la trace de toutes ces manifestations relève de la gageure, c'est pourtant une des tâches du centre de documentation de la Maison Jean Vilar », Marie-Claude BILLARD, *op. cit.* p.32-34.

⁴⁵⁰ Voir l'Annexe 25 : l'accroissement des fonds patrimoniaux de la Maison Jean Vilar.

⁴⁵¹ Parmi lesquels il faut également prendre en considération les objets et produits dérivés du Festival.

⁴⁵² Pour l'historique de la création du Off, voir l'Annexe 10 : « Où vont les Festivals ? ».

⁴⁵³ Outre sa structuration chronologique, il comporte un index des titres, metteurs en scènes, chorégraphes, décorateurs et costumiers.

⁴⁵⁴ La parution a connu quelques irrégularités, notamment en 1968, suite à la vague contestataire qui a déstabilisé le Festival.

⁴⁵⁵ Sont aussi recueillis les documents de la Maison du Théâtre où se déroulent les rencontres professionnelles et ceux de l'Institut de communication qui organise des débats, Marie-Claude BILLARD, *op. cit.*, p. 32-34.

⁴⁵⁶ La revue de presse du Festival de 1947 à 1963 et celle du TNP de 1951 à 1963 ont été microfichées.

⁴⁵⁷ A la manière d'Auguste Rondel qui constituait des dossiers de presse sur de nombreux événements culturels. Voir Noëlle GUIBERT, « Arts du spectacle : approches comparées de la collecte et de la conservation des documents en France et à l'étranger », *Mémoires de l'éphémère : fêtes et spectacles dans le patrimoine écrit*, Actes du colloque, Lyon, 2-3 octobre 1997,

Jean Vilar à partir de 1979, mais aussi par le Festival lui-même entre 1966 et 1980⁴⁵⁸. Pour le In, la bibliothèque travaille en collaboration avec le service de presse du Festival : le In dépouille la presse nationale et internationale tous les matins, tandis que la bibliothèque dépouille la presse locale et régionale, puis la revue de presse est affichée au In et la bibliothèque la retraite ensuite en dossiers de presse par titres de spectacle⁴⁵⁹. Le même travail s'effectue avec le service de presse du Off : après la collecte de revues de presse, tracts, flyers et dossiers de compagnies, des dossiers sont constitués et classés par lieux de spectacles avec les tracts ; en revanche ils ne sont pas reliés car il y a trop de compagnies. La documentation recueillie est rangée par type et format de document, classée par ordre chronologique et en fonction du « In » et du « Off ». Mais depuis 2008, le In constitue lui-même des dossiers qu'il donne à la bibliothèque, donc elle envisage de cesser cette activité qui requiert énormément de temps. Elle s'interroge également sur l'archaïsme de la méthode, à l'heure où la numérisation et les périodiques électroniques permettraient de moderniser le travail manuel du dépouillement et de l'élaboration des dossiers et de le reverser dans des bases de données - mais sur ce point l'attente de la bibliothèque reste en suspens.

c) Les photographies

En outre, les dons et achats de la Bibliothèque Nationale viennent depuis 1980 alimenter le fonds en photographies, qui peuvent aujourd'hui être consultées sous formes d'albums ou sur des supports numériques⁴⁶⁰. Chaque année, la bibliothèque traite avec des photographes agréés du Festival pour constituer un choix de photos destinées à l'archivage et à la consultation, même si le budget d'acquisition reste limité. Grâce à Emile Zeizig, la Maison Jean Vilar peut actuellement acquérir de belles photos. Si la bibliothèque possède les photos du Festival depuis ses origines, elles ont été classées (par année, par spectacle et par agence) depuis 1947 jusqu'à nos jours.

d) Les archives sonores et vidéo

La bibliothèque possède aussi des archives sonores et vidéo des spectacles du Festival, sous la forme d'extraits ou dans leur intégralité, à partir de 1968. La bibliothèque enrichit dès 1982 le fonds sonore de la période du Festival et du TNP-Jean Vilar et, en 1983, l'Association Jean Vilar procède à une remise en état et un transfert des documents sonores du T.N.P.-Jean Vilar pour proposer l'ensemble du répertoire aux auditeurs, tout en conservant la mémoire sonore de ses propres activités⁴⁶¹. Un important travail de numérisation reste à entreprendre aujourd'hui pour sauvegarder les intégrales sonores d'une quarantaine de spectacles, ainsi que les conférences et débats avec le public de Chaillot. Pour la période contemporaine, la bibliothèque repère chaque année les émissions et reportages réalisés pendant le Festival afin d'en négocier une copie.

coordonné par Hélène Dubois, Luz Ceva et Béatrice Pedot. Paris : Fédération française de coopération entre bibliothèques, ARALD, Bibliothèque municipale de Lyon, 1998, p. 145-157.

⁴⁵⁸ Voir Cécile BELLON, *op. cit.*, p. 33-34.

⁴⁵⁹ De surcroît, des dossiers de revues sont remis par des compagnies au In, qui les transfère à la bibliothèque pour un retraitement. Les dossiers de presse des expositions réalisées par la Maison Jean Vilar en co-production avec le Festival lui sont également remis : c'est le cas par exemple pour l'exposition Jan Fabre de 2005.

⁴⁶⁰ Qui posent néanmoins « un problème de conservation qui fera l'objet d'une expertise technique par le département audiovisuel de la BnF avant leur numérisation », BOKOVA, Lenka, *Cahier* n° 111, p. 124.

⁴⁶¹ Une phonothèque s'ouvre au public en janvier 1984 et propose une programmation fixe un samedi sur deux, sinon une programmation sur RDV, mais l'accroissement des fonds est limité financièrement et en 1986, la phonothèque rejoint la vidéothèque.

e) Les diapositives

Enfin, un fonds initial de 3000 diapositives de maquettes de décors et de costumes, et de photographies de scène a été fourni par le département des Arts du Spectacle (BN) dès 1979. La mise en diapositives des expositions réalisées à la Maison Jean Vilar a débuté en 1980 afin de conserver le témoignage de l'évolution de l'architecture et des lieux du festival, puis elle a été mise en carrousel pour être visionnée par des groupes.

2. 3. La documentation sur la décentralisation culturelle en région PACA⁴⁶²

La bibliothèque conserve la mémoire du spectacle dans l'ensemble de la région en archivant les documents selon un classement géographique et un sous-classement par compagnie et lieu de spectacle, ce qui constitue la mémoire unique sur la décentralisation culturelle en région PACA. Comme l'explique Cécile Giteau en 1982, la décentralisation des études théoriques et pratiques coïncide avec la décentralisation théâtrale : « la richesse exceptionnelle du fonds Arts du Spectacle devait entraîner la Bibliothèque Nationale elle-même à réaliser sa première décentralisation à Avignon, la grande provinciale du théâtre qui, par son festival, ses activités et ses équipements, s'est imposée comme un foyer de création et de diffusion dans le théâtre contemporain »⁴⁶³.

2. 4. Les collections d'arts du spectacle

a) Une documentation générale

La bibliothèque offre tout d'abord une documentation générale multisupport sur les arts du spectacle : théâtre, cinéma, opéra, danse, marionnettes, mime, music-hall, fêtes et variétés. Elle propose également un accès Internet ainsi qu'un accès aux ressources numériques de la BnF, y compris des documents numérisés sous droits ainsi que des périodiques électroniques pour lesquels la BnF souscrit un abonnement réservé à la consultation sur place. Elle possède également une documentation dans le domaine de l'animation sur la formation et la mise en œuvre de projets culturels.

A partir d'un fonds initial de 500 volumes en 1979-1980, l'accroissement des collections s'effectue grâce à des achats par la BnF et à des dons⁴⁶⁴. Les acquisitions se font de façon ponctuelle en articulation avec les différentes manifestations de l'année⁴⁶⁵ et notamment avec le Festival⁴⁶⁶ et les Hivernales, mais aussi en fonction des travaux des chercheurs, ou des centres de formation⁴⁶⁷. Aujourd'hui la bibliothèque possède 30 000 livres, dont 4000 en libre accès. Ce fonds s'accroît de près de 500 nouveaux titres par an ; il est signalé pour partie dans le catalogue général de la BnF depuis 2002.

⁴⁶² Voir l'Annexe 25 : L'accroissement des fonds patrimoniaux à la Maison Jean Vilar.

⁴⁶³ La Maison Jean Vilar est alors conçue comme une « réalisation pilote » pour la France, portée par le projet à Paris d'une « Bibliothèque-musée nationale des arts du spectacle », *Cahier* n° 2, 1982. Voir aussi Cécile GITEAU, « La maison Jean Vilar à Avignon », *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*, n° 2, juin 1979.

⁴⁶⁴ Ainsi, en 1980, le fonds s'enrichit de 800 volumes dont 600 offerts et en 1984 le gouvernement canadien fait un don de 350 volumes canadiens, en anglais ou français.

⁴⁶⁵ Par exemple, en 1982-1983, l'exposition sur l'Opéra prévue en 1984 oriente le choix d'ouvrages sur Bézart, sur le théâtre musical et le théâtre lyrique.

⁴⁶⁶ Dès que le programme du Festival est connu, la bibliothèque complète ses collections sur les auteurs joués, metteurs en scène et compagnies invités par des dossiers et bibliographies établis pour la consultation. Après le Festival, les publications (livres et articles) parues après coup sont acquises. Voir Marie-Claude BILLARD, *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°155, 1992, p. 32-34.

⁴⁶⁷ En 1984-1985, un effort particulier est mené dans le domaine de l'animation culturelle, en raison de la présence du CFNA à la direction des projets culturels.

En 2011, la bibliothèque propose 250 titres de revues, dont 70 courants, dans le domaine des arts du spectacle. Comme pour les livres, et outre les dons⁴⁶⁸, les acquisitions se font à partir des outils professionnels mais aussi de façon ponctuelle, en fonction de la demande des lecteurs et des thèmes d'actualité⁴⁶⁹.

La bibliothèque possède aussi des CD et des DVD, parmi lesquels des documentaires sur les arts et sur les métiers du spectacle, ainsi que des mises en scènes.

b) La constitution de fichiers et de dossiers documentaires

La bibliothèque a dépouillé jusqu'en 2010 une trentaine de titres à l'année, en indexant et en signalant par auteur et par sujet tous les articles publiés, mais cette activité prend trop de temps ; de plus, la mise en œuvre d'un dépouillement informatisé est problématique car la BnF n'a pas les mêmes outils que la bibliothèque de la Maison. En outre, l'équipe de la bibliothèque a amorcé dès 1979 une analyse très fine de l'ensemble du fonds documentaire (volumes, périodiques et revue de presse) afin de constituer un fichier par auteurs, titres et pièces en réponse à la demande des chercheurs et des artistes pendant le Festival⁴⁷⁰. Quant au fichier manuel par personnages, il a été remplacé par la base de données Mascarille et par la base de données consultable sur le site de la Chartreuse. Enfin, l'équipe de la bibliothèque constitue des dossiers personnalités qui comportent des critiques de mises en scène, regroupées par auteurs de pièces (par exemple, les mises en scène des pièces de Victor Hugo).

c) le catalogue de la collection Rondel

En 1985-1986, la bibliothèque acquiert les 470 microfiches du catalogue de la collection Rondel, instrument de référence exceptionnel pour les arts du spectacle, publié par le département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale⁴⁷¹.

d) Les fonds Abadi, Lerminier et Cournand

En 1984-1985, une série de trois fonds⁴⁷², confiés à Paul et Melly Puaux, vient enrichir les collections patrimoniales de la Maison Jean Vilar : les dossiers d'articles et études sur les auteurs et spectacles dramatiques de Moussa Abadi ; les scripts des « lundis dramatiques » de Georges Lerminier ; et les recueils de quatre années de la revue *La Rampe* (1930-1934) de Gilberte Cournand, ainsi qu'une édition rare de pièces du XVIII^e siècle.

e) Un fonds exhaustif sur le théâtre

Spécialisée sur Jean Vilar et son œuvre, dont elle conserve les *Collections du Répertoire* du T.N.P., la bibliothèque offre également un fonds exhaustif sur le théâtre et le spectacle vivant : études et dossiers documentaires, textes édités dans les années 1970 épuisés en librairie, pièces de théâtre du répertoire classique et contemporain, français et

⁴⁶⁸ Dès 1983-1984, plusieurs dons enrichissent le fonds de périodiques : le don de M. Lemarchand se compose de 300 numéros de *l'Avant-scène théâtre*, dont la bibliothèque complète les collections par l'achat de 138 numéros, tandis que Mme Nicolas de la Fédération française des ciné-clubs et du CERIC donne ses collections de *l'Écran français* (1945-1952), de la *Revue du cinéma, image et son* (1968-1983), de *Ciné-club Méditerranée*, des *Lettres françaises* (1952-55), de *Filmographe* et de *Loisirs et culture* - autant de collections incomplètes mais rares.

⁴⁶⁹ Par exemple, dans le cadre de l'année Hugo ou de l'année de l'Inde ou en fonction du programme du Festival.

⁴⁷⁰ Voir l'Annexe 26 : Les missions documentaires de la Maison Jean Vilar

⁴⁷¹ Le catalogue des collections d'Auguste Rondel représente soixante-quinze volumes d'inventaire méthodique (plus de 20000 pages manuscrites) qui recensent les documents imprimés (environ 300000 volumes) des "Archives dramatiques Auguste Rondel". Voir Cécile GITEAU, « La collection Auguste Rondel au département des arts du spectacle de la bibliothèque nationale », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°128, 1985, p.11-12.

⁴⁷² Remis à l'Association Jean Vilar, ces fonds sont conservés à la bibliothèque. Voir *Cahier* n° 81, janvier-mars 2002.

étranger. Elle constitue aussi un fonds documentaire et de théâtre pour la jeunesse. Elle possède également les manuscrits et tapuscrits du théâtre contemporain : de 1986 à 2010, en liaison avec Théâtrales/ANETH⁴⁷³, la bibliothèque s'est procuré les textes du théâtre contemporain retenu par le bureau d'auteurs et a ainsi acquis une quantité considérable de pièces. En prolongement de ce service et en vue d'encourager la diffusion du répertoire théâtral français, elle a programmé des lectures de théâtre entre 1988 et 1998⁴⁷⁴.

« La Maison Jean Vilar a acquis une grande expérience des expositions : tout en se gardant d'être un musée, elle est assez souple pour pouvoir inventer des formes pédagogiques ou ludiques, si possible itinérantes, pour contribuer à situer le spectateur dans une certaine histoire. Il n'y a pas d'art sans histoire »⁴⁷⁵. Et réciproquement, il n'y a pas d'histoire sans art, ce qui oriente sa mission de valorisation artistique et de médiation culturelle auprès des publics.

D) LES ACTIVITES DE LA MAISON JEAN VILAR

Depuis 32 ans, la Maison Jean Vilar a présenté, réalisé, co-produit ou accueilli près de 150 expositions⁴⁷⁶, souvent en correspondance l'hiver avec les Hivernales, l'été avec le Festival. Elle est également productrice de ressources éditoriales. Enfin, son action culturelle, en relation avec les manifestations locales, régionales mais aussi nationales, ainsi que les animations, rencontres, débats et lectures qu'elle met en œuvre tout au long de l'année, sur place et hors les murs, lui ont permis d'atteindre un large public⁴⁷⁷ tant en France qu'à l'étranger.

1. La politique d'exposition de la Maison Jean Vilar sur trois décennies

1. 1. Les expositions réalisées, accueillies et co-produites par la Maison Jean Vilar

Accompagnée dès le début d'une dimension audiovisuelle très prisée du public, la politique d'exposition a pu évoluer en trois décennies, au gré des influences esthétiques, artistiques et culturelles, mais aussi en fonction des changements survenus à la Maison

⁴⁷³ Association parisienne animée par Jean-Pierre Engelbach, Théâtrales diffuse les manuscrits des jeunes auteurs de théâtre sélectionnés par un comité de lecture. Elle devient ANETH (Aux nouvelles écritures théâtrales) en 2002. Mais suite aux « contraintes budgétaires et [à] la nécessité de mieux coordonner les différents dispositifs » de la filière texte, le ministère de la Culture et de la Communication a mis fin aux subventions versées à ANETH en janvier 2011 et l'association a été dissoute.

⁴⁷⁴ C'est ainsi que dès 1988 se constitue un comité de lecture. L'opération se poursuit en 1989 : parmi les 18 textes inédits, 5 sont retenus, au rang desquels *Casanova* de Jacques Téphany d'après Arthur Schnitzler. Les pièces sont ainsi transmises à la bibliothèque et lues publiquement par des auteurs (Claude Alranq, André Benedetto, Michel Garneau, les auteurs en résidence à la Chartreuse), ou par des metteurs en scène préparant un spectacle (tels Alain Timar ou Gérard Gélas). En 2006, la bibliothèque prend part pendant le Festival à des opérations ANETH avec à la clé l'écriture d'un texte par un auteur, Michel Beretti.

⁴⁷⁵ Selon Bernard FAIVRE D'ARCIER, in *Cahier* n° 86, avril-juin 2003, p. 10.

⁴⁷⁶ Melly PUAUX a réalisé 80 expositions sur les 100 qui ont été présentées pendant les 25 premières années, et en a constitué les catalogues. Voir l'Annexe 30 : Expositions réalisées, co-produites et accueillies par la Maison Jean Vilar, et l'Annexe 32 : La valorisation des collections patrimoniales de la Maison Jean Vilar.

⁴⁷⁷ Elle a enregistré plus de 650 000 entrées en 32 années d'activités. Voir le *Cahier* n° 111, mars 2011. Voir également l'Annexe 21 : Tableau de fréquentation des publics à la Maison Jean Vilar.

Jean Vilar et dans la direction du Festival. On peut ainsi observer, à titre d'hypothèses, certaines tendances et certaines constantes.

a) Les expositions des années 1980

Les expositions des années 1980 privilégient trois aspects : l'importance du texte et de la scénographie, dans la lignée de Jean Vilar et du TNP, ainsi que le décloisonnement des arts vivants et l'universalité à travers la diversité des cultures représentées.

Le texte et les costumes sont valorisés par le biais d'expositions autour des pièces montées par Jean Vilar, à commencer par l'exposition inaugurale sur « Lorenzaccio » préparée au département des Arts du Spectacle et arrivée « clés en main » à la Maison Jean Vilar⁴⁷⁸ ; parfois ces expositions entrent en résonance avec les commémorations nationales⁴⁷⁹. Le même procédé est repris dans une perspective plus transversale dans les années 2000, en lien avec la programmation du Festival : « Platonov » (2002) et « Richard II » (2010). Il se prolonge et s'étend également en direction des auteurs dont Vilar a monté un texte, à l'instar de Brecht (1998), Boris Vian (1998), Samuel Beckett (2006), Tchekhov (2010), autant d'expositions accueillies ou réalisées par la Maison à l'occasion de commémorations. Enfin, le thème des costumes et des peintres de théâtre est également privilégié au cours de la décennie⁴⁸⁰.

Dans cette même période, l'ouverture à l'ensemble des arts du spectacle et à leurs interactions réciproques⁴⁸¹ est manifeste : tout d'abord à l'occasion de « Février pour la danse » organisé à la Maison Jean Vilar par Amélie Grand⁴⁸² et l'association « Danse et rencontre » depuis 1980, grâce à l'appui de Paul Piaux, à l'occasion desquelles sont accueillies ou présentées des expositions⁴⁸³. Le foisonnement des arts du spectacle est remarquable pendant toute cette décennie : « théâtres d'ombre » (1979), « feux d'artifices » (1980), « Plaisirs de l'Opéra » (1984), « Jean-Philippe Rameau » (1983), « Bals publics, bals populaires » (1984), « Lully » (1987), « Mac Laren et le cinéma d'animation » (1982-83), « le film du cinéma » (83), « Alexandre Trauner » (1990), sans oublier la marionnette en 1988, qui revient en 2009 à travers deux expositions, l'une centrée sur l'esthétique, la fascination et le concept (« Craig et la marionnette »), et l'autre plus populaire (présentée par la Compagnie Coatimundi).

Enfin, dans cette période, les expositions accueillies par la Maison Jean Vilar constituent une invitation au voyage aux quatre coins du monde : au Canada avec « Le Peuple du Cèdre » qui présente des masques et costumes d'une tribu indienne (1981) ; en Inde avec « L'art du Mithila » et « l'année de l'Inde » (1985) ; en Tchécoslovaquie

⁴⁷⁸ En relation avec la mise en scène d'Otoman Krejca présentée au 33e Festival. Voir Cécile GITEAU, « La Maison Jean-Vilar à Avignon : Centre régional du Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale », La Bibliothèque nationale, *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°104, 1979, p.152.

⁴⁷⁹ « Victor Hugo » (pour le centenaire de sa mort en 1985), « le Mariage de Figaro » et « La mort de Danton » (pour le bi-centenaire de la Révolution en 1989).

⁴⁸⁰ « Costumes TNP » (1980-1981 et 1997), « Jean Vilar et les peintres » (1984), « André Acquart » (1985), « Mario Prassinis » (1988), « Jean-Denis Malcès » (1989), « L'art et les métiers du costume de théâtre » (1997).

⁴⁸¹ Voir ce qu'en dit Robert ABIRACHED, dans l'Annexe 14 : Un bref panorama des politiques culturelles, de 1971 à nos jours. Plus généralement, la politique d'exposition de la Maison Jean Vilar s'articule dès la fin des années 1980 autour des thèmes de l'année : l'année du cirque en 1988, le théâtre du geste (pantomime et mime) en 1994, les costumes et arts de la scène en 1997, la scénographie en 2000 et l'art de l'acteur en 2001.

⁴⁸² En 2010, Amélie Grand passe le relais de la direction à Emmanuel Serafini.

⁴⁸³ Dont voici quelques exemples : « Février, jazz » (1982), « Zizi Jeanmaire » (1989), « ça déborde ! » (1997) - manifestation pour laquelle l'École d'Art d'Avignon a installé des voitures peintes dans la cour, rempli le hall de ballons de baudruche, et habillé les fenêtres des salles d'expositions. « Couleurs de danses » (1998) a rendu un hommage à Dominique Bagouet et une pratique quotidienne du tango s'est déroulée en parallèle dans le jardin de la Maison Jean Vilar. « Trans Europe Danse 2000 » était en relation avec les 9 villes capitales culturelles de 2000 : après Avignon, l'exposition a été présentée à Bergen, Prague, Bologne, Bruxelles, Helsinki, Reykjavik. « Et vous trouvez ça drôle ? » (2006) était un « rodéo-vidéo » de Charlot à Maguy Marin, de Découfflé au Mime Marceau, voir le Cahier n° 101, avril-mai 2007. « Danses noires, blanche Amérique » (2010), réalisée par le Centre National de la Danse, s'accompagnait d'une rencontre animée par Laure Adler et J. Pliya : « De la race en Amérique au vivre ensemble dans nos sociétés ».

pour l'exposition « Marionnettes et théâtre » (1987) consacrée à la scénographie contemporaine ; en Afrique pour « Danses, masques et musiques d'Afrique » (1986) et à l'occasion de la journée consacrée aux indépendances africaines en 2010 ; et en Chine (1992). La Hongrie est également présentée en 1983 avec des expositions réalisées sur Bartók et Kodály par l'Institut Hongrois de Paris lors de la « Quinzaine Hongroise en Avignon ». L'Italie est à l'honneur en 1989, avec l'accueil du « Piccolo Teatro – Teatro d'Europa : 40 ans de travail théâtral, 1947-1987 »⁴⁸⁴, mais aussi à plusieurs reprises avec la commedia dell'arte. La Russie est célébrée en 1986 avec « Les peintres et le théâtre en Union soviétique »⁴⁸⁵ et revient en 2010 avec « Le Mystère Tchekhov ».

b) Les expositions des années 1990

Les expositions des années 1990 ont un caractère plus engagé et s'inscrivent dans la généalogie héroïque des pionniers du TNP et du théâtre itinérant : « Maurice Pottecher » (1991), « Gémier » (1995), « Les 40 ans des ATP » (1995), « Théâtre citoyen » (1995), « Familles de scènes en liberté » (1998), « Trio pour une expo » (1998), « Le public d'abord » (2001). Elles prolongent en quelque sorte l'esprit des Rencontres ou Assises d'Avignon pour mieux rappeler le sens perdu des missions de service public et replacer chacun (artiste, politiques et public) face à ses responsabilités en réactivant la dimension citoyenne du théâtre – autant d'invitations à sortir de soi-même et à s'extraire d'une attitude passive. Par exemple, dans l'exposition « Jean Vilar au présent », présentée à Beaubourg en avril 1992, puis complétée et enrichie à l'occasion du Festival, l'œuvre de Jean Vilar était abordée dans une double perspective : l'ambition de rénover la création dramatique et d'étendre la prospection au public le plus large possible, toutes classes sociales confondues⁴⁸⁶. Dans certaines expositions des Hivernales, le sens politique est aussi ravivé, à l'occasion par exemple des 150 ans de l'abolition de l'esclavage : « 1848 : l'esclavage aboli » et « La libération par les rythmes de jazz »⁴⁸⁷ (1999).

Une autre tendance émerge au milieu des années 1990 et se prolonge dans les années 2000, que l'on peut mettre en relation avec une conception nouvelle du patrimoine : la revalorisation de l'artisanat et de l'artefex, le spectacle perçu du point de vue des coulisses, concourant à déplacer le regard vers ceux qui fabriquent les costumes, les décors, et vers les techniciens. A titre d'hypothèse, ce décentrement du point de vue pourrait avoir pour origine les premières secousses qui ébranlent le monde des intermittents, aussi bien que le retour à l'esthétique et à l'éthique du Cartel qui privilégiait la dimension artisanale du théâtre et prônait la modestie en opposition au vedettariat, sans oublier bien sûr le projet de création du CNCS⁴⁸⁸, Musée du Costume de Scène et de la Scénographie. Quoi qu'il en soit, ces expositions mettent en jeu une approche plus inductive qui requiert la participation du public : elles visent à susciter la curiosité et le désir en vue peut-être de former de futurs spectateurs. Ainsi « La route des musées » (1994)⁴⁸⁹ annonce « Mystères et découvertes » (2003)⁴⁹⁰ et amorce une

⁴⁸⁴ L'aventure théâtrale de Giorgio Strehler est jumelle de celle de Jean Vilar.

⁴⁸⁵ L'exposition présente des maquettes de décors et de costumes réalisés pour la scène (Stanislavski, Meyerhold...) par des artistes avant-gardistes, à partir des collections du musée Bakruschin de Moscou.

⁴⁸⁶ Marie-Claude BILLARD, « La Maison Jean Vilar et Le Festival d'Avignon. Image et son dans les bibliothèques, *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°155, 1992, p.32-34.

⁴⁸⁷ Deux expositions illustratives du thème choisi par Eric Vu-An (directeur de la danse à l'Opéra d'Avignon) pour son spectacle : *La Marseillaise noire sous les flamboyants*.

⁴⁸⁸ Le projet du CNCS à Moulins (Allier) a été présenté par Noëlle GUIBERT qui dirigeait alors le département des Arts du Spectacle (BnF) : voir le *Cahier* n° 63, juillet-septembre 1997.

⁴⁸⁹ Axée sur le thème de l'emballage, l'exposition invitait le public à donner des interprétations des accessoires et costumes de théâtre autour d'une panoplie de costumes et de caisses contenant accessoires et boîtes à perruques.

⁴⁹⁰ Qui illustre une thématique proposée au niveau national par le Ministère de la Culture pour le Printemps des Musées : à partir des collections patrimoniales du TNP (costumes, maquettes, accessoires), le public était convié à s'aventurer dans un grenier où nichaient quelques trésors : la familiarité de la mise en espace a beaucoup plu.

série d'expositions sur les coulisses ou le côté artisanal et techniciste du spectacle : « Costumes en Festival » et « l'Art en coulisses » (1997), « Régie de spectacle » et « Jeunes scénographies » (2000), sans oublier « Mémoire de scène » (2006) autour des peintres de Jean Vilar et de la scénographie.

c) Les expositions des années 2000

Les expositions des années 2000 présentent la triple caractéristique d'être plus familières car polémiques et spéculaires. Elles visent d'abord à recréer une passerelle entre les générations, et à conquérir un public nouveau qui n'est pas familier de Jean Vilar : « Vilar, connais pas » (2004). Elles sont plus critiques et plus réflexives en ce qu'elles prennent acte de grands bouleversements socio-culturels et tendent un miroir au public contemporain, aux artistes, et aux institutions culturelles : en les plaçant au centre de leurs thèmes (et en publiant leurs réactions dans les *Cahiers*), elles les incitent à réfléchir sur eux-mêmes (« 60 ans, 60 portraits » en 2007)⁴⁹¹. D'autre part, le regard plus distancié et le choix un tantinet provocateur des titres et des thèmes - « Avignon, un rêve que nous faisons tous » - va de pair avec le changement de direction de la Maison Jean Vilar et du Festival, ainsi que l'évolution statutaire de la Maison⁴⁹² ; l'exposition « Vilar, Béjart, le bazar » et le mur de contestation proposé aux visiteurs ont pu éveiller l'intérêt des plus cyniques⁴⁹³. Cette évolution répond à la nécessité d'innover et de se déprendre de la nostalgie et de l'idéalisme⁴⁹⁴ pour s'adresser aux générations actuelles.

L'orientation très contemporaine, plus ouverte et plus large dans le choix de ses thèmes⁴⁹⁵ provient aussi d'un partenariat réaffirmé avec le Festival⁴⁹⁶ et ses artistes associés⁴⁹⁷ dont la Maison accueille ou co-produit les expositions : « Thomas Ostermeier » (2004) puis « Jan Fabre » (2005), « Métamorphoses du public » de Josef Nadj en 2006, « Dedans Dehors » de Frédéric Fisbach en 2007, ainsi que « De Maurice Béjart à Boris Charmatz » en 2011.

d) Les constantes

Au-delà de ces tendances qui viennent d'être esquissées à grands traits, bien des constantes réunissent ces différentes époques, à commencer par le rythme cyclique et rituel des commémorations, qui reproduit le temps hors-temps du Festival⁴⁹⁸ - ou un

⁴⁹¹ Décentrement ou recentrement du regard qui est perceptible aussi dans l'évolution des nombreuses expositions de photographies annuellement présentées ou accueillies - approche qu'il serait intéressant d'explorer mais qui déborde malheureusement le cadre du mémoire et le temps imparti. On peut noter une alternance entre le témoignage, la représentation et l'intimité, ainsi qu'une réflexion sur le regard que l'on pose, que l'on expose et que l'on saisit des deux côtés de l'objectif - autant de manières d'immortaliser l'acteur, d'interroger l'art de la photographie ou de montrer le hors-scène. Peut-on constater une tendance inverse à celle de la « starification », selon la formule d'Edgar Morin, ou un renforcement de cette confusion entre vie publique et vie privée ? (*Cahier* 101, janvier-mars 2007). Une étude serait à mener sur les expositions de photos de Mario Atzinger, Lucien Clergue, Claude Gafner et Guy Delahaye, sur celles d'Agnès Varda, de Suzanne Fournier et des « photo-journalistes du Festival » (1996), sur les « portraits d'acteurs » (1996) et « loges d'acteurs » par François Darras (2001), ou sur l'exposition « Mémoire des autres » de Roger Pic.

⁴⁹² Cette exposition « révèle les points de rupture et/ou de renaissance, les crises de l'institution et leurs résolutions, le poids du politique et l'aspiration des artistes, les instants fulgurants et les stagnations, autant de balancements féconds qui ponctuent les époques du Festival à travers un essai de portrait des différents directeurs ». Elle « ambitionne de contribuer aux débats contemporains à travers les actions passées, et d'offrir ainsi des éléments de réflexion aux deux nouveaux directeurs qui s'installeront à Avignon en septembre prochain », *Cahier* n° 87, juillet 2003. Voir aussi le rapport d'activités de 2003.

⁴⁹³ On assiste en parallèle à une plus grande violence dramatique dans la création contemporaine, du point de vue des corps et des thèmes, voir le *Cahier* n° 96, 2005.

⁴⁹⁴ Jacques TEPHANY entend s'approprier la définition de la mémoire que donne Emmanuel Ethis, d'après Jacques Le Goff : « une mémoire actualisée, pas nostalgique, compréhensive de ce qu'est l'avenir », *Cahier* n° 87, juillet 2003.

⁴⁹⁵ Et qui n'a pas toujours fait l'unanimité au sein de l'équipe, voir *Cahier* n° 94, avril-juin 2005.

⁴⁹⁶ La Maison Jean Vilar accueille aussi les compagnies et partenaires culturels du Off tels que l'ADAMI pour des événements tels que la remise du Prix du Public 2010 du Off ou la conférence de presse du conseil d'administration d'Avignon Festivals et Cies.

⁴⁹⁷ Voir le rapport d'activités 2003 : « nous pensons que le rayonnement de la Maison Jean Vilar s'effectuera "dans les deux sens" : des origines à nos jours, mais aussi "d'aujourd'hui à hier", du Festival ici et maintenant à celui des débuts ».

⁴⁹⁸ Tels les anniversaires du Festival, mais aussi les commémorations autour de l'épopée du TNP, avec les expositions « Jean Vilar » (1981, 1991, 2001), « Daniel Sorano » (1982), « Picasso » (1985), « Bals populaires » (1985), « Gérard Philippe » (1989,

rythme aléatoire et subi, imposé par les deuils, mais transcendé par les hommages, tel celui adressé à Marcel Jacno (1989) ou à Maria Casarès (1997). D'autre part, on peut évoquer la créativité scénographique dont fait preuve la Maison Jean Vilar, à l'instar des silhouettes grandeur nature des personnages de la Commedia dell'arte réalisées avec le CIRCA en 1986⁴⁹⁹, de la maquette de cirque conçue par Francis Raison en 1988 (en parallèle avec les expositions sur les clowns et l'univers circassien représenté par Annie Fratellini), mais aussi du théâtre de Nina dans *La Mouette* reproduit au sein de l'exposition sur Tchekhov en 2010, sans oublier l'exposition actuelle pour laquelle la Maison Jean Vilar a ressorti les costumes et leur redonne un effet de présence en vue de montrer l'univers à la fois intime et total de l'homme-monde que fut Jean Vilar.

Enfin, les expositions sont réalisées généralement avec les moyens propres de la Maison : elles associent une scénographie de facture personnelle et artisanale à un contenu de qualité. Elles ne sont présentées qu'une partie de l'année, au premier étage de la Maison, la plupart du temps au cours des Hivernales et au moment du Festival, et elles se prolongent souvent après ces manifestations. Afin d'offrir aux visiteurs une présentation des collections tout au long de l'année, l'Association vient d'aménager un espace permanent d'exposition dans le hall d'entrée. Cette initiative n'est pas sans rappeler le projet d'envergure de la Rotonde des Arts du Spectacle (BnF), lieu dédié à l'exposition permanente de pièces choisies dans les collections des Arts du spectacle, dans le cadre du nouveau parcours patrimonial du site Richelieu.

1. 2. Les expositions hors-les murs⁵⁰⁰

La Maison Jean Vilar prête, loue ou vend ses expositions, pour élargir l'accès à la richesse de ses fonds. Certaines d'entre elles se déclinent dès 1981 sous une forme itinérantes, et sont remaniées année par année pour en faciliter les transports et le montage. En 1993, comme l'exposition itinérante « Jean Vilar »⁵⁰¹ ne suffit plus à répondre aux nombreuses demandes et réclame de nombreux coûts de maintenance et de restauration, la Maison Jean Vilar conçoit une nouvelle formule : elle édite l'exposition en 50 exemplaires destinés à la vente. Enfin, dès les années 1980, quand les demandes d'expositions itinérantes ne peuvent être satisfaites, la Maison Jean Vilar prête ses documents : documents écrits et iconographiques, affiches du T.N.P., collections de *Bref*, brochures, répertoire du T.N.P., documents audiovisuels. Parfois elle en fait don si ces documents existent en plusieurs exemplaires.

2. Action culturelle, artistique et pédagogique

A la croisée de l'héritage et de la création contemporaine, la Maison Jean Vilar s'associe à des manifestations artistiques, toutes disciplines confondues, sous des formes traditionnelles autant que contemporaines, fidèle à l'ambition de Jean Vilar – qui ouvre le Festival à la danse, au cinéma et à la musique – ainsi qu'à l'esprit de la première « Semaine d'art en Avignon », conçue initialement pour présenter une exposition de peintres contemporains et des concerts de musique.

1999, 2009), « Marcel Jacno » (1989), « Palais de Chaillot » (1991), « 1952 - TNP an I » (2001) ; ou encore les manifestations dédiées au Cartel : « Louis Jouvet » (1987), « Georges Pitoëff » (1993), « Dullin » (1999) ainsi qu'aux pionniers de la décentralisation : « P.A.T » (1990), « Jean Dasté » (1995). Voir l'Annexe 32 : La valorisation des collections patrimoniales de la Maison Jean Vilar.

⁴⁹⁹Ces silhouettes viennent compléter l'exposition « Fêtes et spectacles à Naples de 1500 à nos jours » présentée par l'Institut français de Naples, à l'occasion de la manifestation organisée par le théâtre de la Méditerranée de Toulon.

⁵⁰⁰ Voir l'Annexe 32 : La valorisation des collections patrimoniales de la Maison Jean Vilar.

⁵⁰¹ 16 panneaux recto-verso de 1 m sur 2 m.

2. 1. Au niveau local, régional et national

Le pont que la Maison Jean Vilar établit entre mémoire et modernité est affirmé dès 1983 par l'élargissement des frontières des arts du spectacle « jusqu'à leur point de jonction avec les arts plastiques et la musique »⁵⁰². La musique est de fait très représentée, sous ses formes « savantes » autant que « populaires » : la Maison Jean Vilar participe aussi bien à la manifestation « Musique sacrée en Avignon » (à l'occasion du tricentenaire de Jean-Joseph Mouret, musicien d'origine avignonnaise en 1983) qu'à la Fête de la musique (à partir de 1986) où elle présente, depuis 1999, l'atelier Steel-drum⁵⁰³ de l'APRECA. Sa programmation propose en alternance des manifestations telles que « Jazz au printemps » (1988), les *Automnales de l'orgue* pour un hommage à Olivier Messiaen (2004), et elle a accueilli en 2007 des rencontres autour du Slam⁵⁰⁴. Elle a introduit le cinéma expérimental en ses murs en accueillant régulièrement dans les années 1980 et 1990 des séances vidéos du PREA puis de l'AFEA (Archives du film expérimental d'Avignon)⁵⁰⁵. Depuis 2006, elle se joint aux manifestations du « Parcours de l'art » en Avignon à l'occasion desquelles elle invite des artistes plasticiens ainsi qu'une sélection d'œuvres du FRAC PACA présentant les œuvres de vidéastes.

La Maison Jean Vilar participe activement aux manifestations nationales telles que « La Nuit des musées » (par exemple, l'ouverture en soirée en 2009 pour la visite de l'exposition Craig), la « Journée de la femme » (autour du thème « Empreintes de femmes contemporaines » en 2010), mais également « Sciences en fête » et « Lire en fête »⁵⁰⁶. Et ce sont surtout les Journées du Patrimoine qui remportent la faveur du public, en proposant des expositions gratuites ou à un tarif réduit : en septembre dernier tout particulièrement, la bibliothèque a activement participé à cette manifestation en proposant aux visiteurs de leur montrer le patrimoine du Festival dont elle est possesseur.

2. 2. Action culturelle en relation avec l'international

C'est surtout dans les années 1980 et 2000 que des artistes de tous les pays sont accueillis pour des animations, des lectures, et des présentations. En 1986, des artistes napolitains (la Compagnie du San Carluccio) sont invités dans le cadre de « Fêtes et spectacles à Naples de 1500 à nos jours ». En 1988, c'est une famille de paysans acrobates chinois venus du Hebei qui rencontre un vif succès (4000 spectateurs). La Chine est à nouveau à l'honneur en 1992 avec la présentation d'artistes de l'Opéra de Pékin ainsi que d'artisans qui exécutent des objets populaires. En 2002, l'animation « Ecritures vagabondes » organise des lectures autour du thème « Beyrouth, Bamako, Avignon. Pour la 50^{ème} édition du Festival, des lectures de Matei Visniec sont

⁵⁰² Voir le rapport d'activités 1983-1984. Voir aussi le rapport 1987 : « La tonalité générale de la Maison Jean Vilar est donnée par l'œuvre de Jean Vilar et le Festival d'Avignon passé et présent. »

⁵⁰³ Du nom d'un instrument antillais né il y a 50 ans : c'est une percussion proche du xylophone, à partir de fûts usagés.

⁵⁰⁴ A l'initiative d'Eva DT, fondatrice de Ramdam Slam, association implantée à Mantes-la-Jolie (78) et qui anime de nombreux ateliers avec les adolescents et organise des scènes slam dans la région. Un groupe d'une dizaine de jeunes de 14 à 16 ans est venu cette année-là slamer pendant le Festival.

⁵⁰⁵ En 1988, elle accueille la projection « The Brig » spectacle du Living Theatre sur les camps d'entraînement des marines à la guerre du Vietnam, filmé par Jonas Mekas en 1964.

⁵⁰⁶ Sans oublier les commémorations nationales : à titre d'exemple, elle a participé dans les années 1980 au tricentenaire de Rameau en 1983-1984, ou à l'hommage national rendu à Picasso en 1985, mais aussi au tricentenaire de la mort de Lully en 1987, ainsi qu'à l'Année Claudel en 1988 - pour laquelle une rencontre a été organisée avec Jean Négroni qui participa à la création de *Tobie et Sara* en 1947.

organisées en partenariat avec l'association Franco-Roumaine de Vaucluse⁵⁰⁷. En 2007, vingt créateurs francophones - originaires du Québec, de Belgique, du Bénin, du Luxembourg, et du Congo - sont présentés par la Commission internationale du Théâtre Francophone (CITF). Enfin, cette même année est consacrée à l'Arménie autour de la question : « L'Arménie : quel peuple, quelle culture, et en quel endroit du monde ? ». En 2010, Théâtre ouvert et l'ENSAD présentent *Fractures* de Linda Mac Lean et *Cancrelat* de Sam Olcroft dans le cadre d'un échange avec le Traverse Theatre d'Edimbourg.

En retour, au cours des années 1980 et 1990, l'équipe de la Maison Jean Vilar a participé à de nombreux voyages pour des conférences et colloques sur Jean Vilar et sur le théâtre en France : en Yougoslavie, à la demande de l'Institut français de Zagreb (1983) ; à Venise et à Naples (1985-1986) ; en Chine populaire pour instaurer des contacts avec les autorités culturelles (1986, 1988, 1991) ; à Moscou, à deux reprises : en 1987 pour instaurer des échanges réguliers avec les artistes russes, et en 2010 dans le cadre de l'année de la Russie ; au Caire en 1993 et 2010 pour le Festival international de théâtre expérimental ; à Louvain-la-Neuve en 1994 pour célébrer le 20^{ème} anniversaire du Théâtre Jean Vilar ; au Maroc⁵⁰⁸ en 1996. Si les voyages se sont raréfiés dans les années 2000, une tournée a eu lieu aux Etats-Unis, en 2004, pour une série de conférences organisée par l'Alliance française autour de l'exception culturelle française à travers le Festival d'Avignon⁵⁰⁹.

2. 3. Participation à des animations pédagogiques

Depuis sa fondation, la Maison Jean Vilar participe ponctuellement à des animations envers les classes à enseignement artistique⁵¹⁰.

Au cours des trois décennies, la Maison Jean Vilar a soit organisé, soit participé à des animations en direction des scolaires⁵¹¹. Elle accueille des expositions qui s'adressent à tous publics, tel le « Voyage de la Dame au chariot » de Catherine de Seynes en 1993, et invite des intervenants en direction des scolaires⁵¹² ou encore « Commedia dell'arte ou le geste entraîné par le port du masque » (1994) qui a permis d'initier les scolaires au jeu masqué. Les enfants sont invités à réaliser des dessins ou des maquettes et à présenter ainsi leur propre exposition⁵¹³. En 2009 et en 2010, la Maison Jean Vilar a également pris part à l'accueil des scolaires de « Collège au festival », en partenariat avec le Conseil Général de Vaucluse, le Festival d'Avignon et

⁵⁰⁷ En 2010, la manifestation « *Complètement à l'Est* » rend un hommage aux 20 ans de la révolution roumaine proposé par le Théâtre du Bourg-Neuf et l'Institut Culturel Roumain de Paris.

⁵⁰⁸ Dans le cadre d'un échange avec les Instituts culturels français de Rabat, Kenitra, Casablanca et Marrakech de Rabat, Melly et Paul Puaux ont été conviés à des rencontres et des débats.

⁵⁰⁹ Jacques Téphany est alors invité à Indianapolis, Purdue University, Minneapolis, Miami, Washington DC, ainsi qu'à une quinzaine du théâtre français contemporain à Chicago.

⁵¹⁰ Par exemple, en 1987, à l'occasion de l'exposition « Marionnettes et théâtre », plusieurs classes de la section Arts plastiques du Lycée Aubanel « ont fait cours » sur place avec leur professeur de dessin et ont exposé une centaine de dessins dans le hall de la Maison ; en 1988, dans le cadre de « Histoire des clowns » (1988), des classes d'arts plastiques de second cycle, l'Ecole des Beaux-Arts et l'atelier-théâtre de l'université, ont présenté leurs travaux (sketches, chansons, dessins, costumes, musique, marionnettes et objets), tandis que le Théâtre acrobatique des Bouches-du-Rhône est venu initier les jeunes des quartiers sud d'Avignon aux techniques de jonglage et d'acrobaties au sol, en collaboration avec l'APRECA. En 1997, des ateliers autour du costume ont été animés par Fabienne Varoutsikos, costumière concepteur-réalisateur et des maquettes de costumes ont été réalisées à partir d'un conte. Enfin, l'exposition « Jeunes scénographies » (2000) a été coproduite par l'association Réso-Scéno et des décorateurs enseignants de huit universités, assistés par leurs étudiants.

⁵¹¹ Elle a fait partie en 1987 du jury du concours « Racontez une classique », organisé par le Théâtre des Carmes et pour lequel 200 jeunes vauclusiens ont joué Molière, Marivaux, Racine, Rostand et Jules Romains.

⁵¹² En 1986, l'exposition « Image de Molière » s'est clôturée par deux journées Molière : « Fête Molière... Faites Molière » au cours desquelles 11 classes du primaire à l'enseignement supérieur, ont joué des scènes ou réalisé des maquettes de décors ou dessins des costumes des pièces de Molière. En 1988, un stage de maquillage de clown animé par Adrienne Larue et des œuvres d'enfants sur le thème du cirque, encadrées par Sabrina Gruss, ont été exposées dans le hall.

⁵¹³ Par exemple, en 1998, des affiches sur le Festival et des maquettes de costumes ont été réalisées par les enfants des classes de l'OCCE Vaucluse ; en 2005, une animatrice proposait aux enfants de réaliser des dessins à la manière de Jan Fabre ; en 2010, les élèves du Collège Alpilles-Durance de Rognonas ont réalisé une maquette de décor pour le *Bourgeois gentilhomme* dans le cadre d'un atelier découverte des métiers du spectacle.

le CDDP. La Maison Jean Vilar intervient également hors-les-murs, soit dans des établissements scolaires⁵¹⁴, soit dans des théâtres où des rencontres ont lieu avec des classes⁵¹⁵. Enfin, c'est surtout grâce à Agnès Levy M que la Maison Jean Vilar propose depuis 2004 des ateliers pédagogiques autour du théâtre et des arts plastiques⁵¹⁶.

Depuis 2008, la Maison Jean Vilar participe à Festo Picho, festival de théâtre pour enfants très signalé, dans le cadre d'un collectif réunissant une vingtaine de partenaires (villes, institutions, établissements culturels, théâtre)⁵¹⁷ et prend également part au Festival Cité Nez de clown organisé par une association d'étudiants de l'Université d'Avignon. En 2010, elle a accueilli une exposition consacrée à Laurent Corvaisier, professeur à l'ENSAD et illustrateur de livres pour enfants⁵¹⁸. Il lui est arrivé aussi d'intervenir ponctuellement pour des actions envers les enfants malades⁵¹⁹.

2. 4. Accueil, rencontres, débats

Depuis son origine, la Maison Jean Vilar a accueilli nombre d'artistes et de personnalités culturelles et politiques. On constate une augmentation de l'importance des rencontres dans la programmation, à partir des années 1990 et encore davantage dans les années 2000, en prolongement, semble-t-il, des Rencontres d'Avignon qui visaient à analyser les politiques culturelles à l'aune des inégalités sociales et à développer une expertise culturelle. Il serait trop long d'en faire la liste, aussi une sélection quelque peu arbitraire s'impose-t-elle. La calade, le jardin et les salons ont été les témoins de rencontres chaleureuses avec des comédiens témoins du T.N.P.⁵²⁰ et des acteurs invités au Festival⁵²¹, mais aussi de nombreux débats sur les politiques culturelles⁵²². Nombre de personnalités politiques ont visité régulièrement la Maison Jean Vilar⁵²³. En écho à la sociabilité des échanges du Verger⁵²⁴, et dans le cadre du « 60^{ème} anniversaire de la Semaine d'art (1947-2007) », à l'automne 2007, la Ville a confié à la Maison Jean Vilar l'organisation de rencontres autour de lectures : ces lectures se sont déroulées dans le jardin de la Maison Jean Vilar autour d'une simple estrade et des bancs (600 personnes), « afin de renouer avec l'humeur familiale et familière des origines ».

⁵¹⁴ Par exemple, au LEP Les Chênes à Carpentras, à l'Ecole Champfleury d'Avignon, et au LEP Roumanille d'Avignon en 1995, ou à Carpentras, Apt, Morières, Cavaillon et Courthézon en 2004. Voir les rapports d'activités des années correspondantes.

⁵¹⁵ Au Théâtre du Sablier d'Orange en 1995, et au Théâtre des Carmes, entre 1998 et 2001 pour participer au jury des Journées interclasses organisées par André Benedetto mais aussi en 1987 et 1988 pour les animations « Racontez un classique » et « Racontez 1789 »

⁵¹⁶ Voir Annexe 20 : L'accueil des groupes à la Maison Jean Vilar.

http://maisonjeanvilar.org/public/03_activites/pedagogiques/index.html

⁵¹⁷ En 2008 et 2009, elle a accueilli les forums proposés par l'OCCE : « Ecrire pour un théâtre jeune public aujourd'hui », puis : « la marionnette c'est pour rire ? »

⁵¹⁸ 25 planches originales de l'ouvrage *Les Veilleurs de jour* de Laurent Contamin ont été exposées en partenariat avec les Editions du Bonhomme verte et la librairie l' « Eau vive ».

⁵¹⁹ En 2007, par exemple, la Maison Jean Vilar s'est associée au projet piloté par Bernard Lasseigne (vice-président de l'association EBAE) : réaliser un calendrier, vendu au prix de 13 euros, illustré de photos prises dans l'exposition « Mémoire de scène ». C'est ainsi que 18 enfants atteints d'épidermolyse bulleuse ont posé aux côtés des costumes des mises en scène de Jean Vilar. Voir *Cahier* n° 100, octobre-décembre 2006.

⁵²⁰ A l'instar de Philippe Avron, Jeanne Moreau, Michel Bouquet, Silvia Monfort, Jean-Pierre Jorris, Roger Pic, Anne-Marie Philipe Agnès Varda, Maurice Jarre, Léone Nogarède, Maurice Béjart, Roger Planchon et Georges Wilson.

⁵²¹ Tels que Pierre Vaneck et Robin Renucci, Pierre Arditi, Lambert Wilson et Brigitte Fossey, Daniel Mesguich, Nicole Garcia et bien d'autres.

⁵²² Ces débats ont été animés entre autres par Sonia Debeauvais, Joffre Dumazedier, Paul-Louis Mignon, Denis Bablet, Geneviève Latour, Bertrand Poirot-Delpech, Laurent Fleury, Pascal Ory et Robert Abirached.

⁵²³ Jeanne Laurent, François Mitterrand, Jack Lang, Bertrand Delanoë, Jack Ralite, Lionel Jospin, Pierre Mauroy, Catherine Trautmann, Catherine Tasca, Dominique Wallon, François Hollande et Martine Aubry.

⁵²⁴ « Nos rendez-vous de 17h sont devenus une tradition qui prolonge le thème de nos expositions », *Cahier* n° 67, juillet-septembre 1998.

3. Les activités éditoriales de la Maison Jean Vilar

Outre les dossiers de presse que la bibliothèque de la Maison Jean Vilar réalise pendant le Festival, l'Association Jean Vilar élabore des *Cahiers* à publication trimestrielle, et publie des recherches très spécialisées sur Jean Vilar, le T.N.P. et le Festival sous sa direction.

3. 1. Les Cahiers de la Maison Jean Vilar⁵²⁵

En janvier 1982, l'Association pour une Fondation Jean Vilar crée un bulletin associatif de quelques pages, réalisé par Melly Puaux⁵²⁶, qui est également un périodique trimestriel, *Les Cahiers de la Maison Jean Vilar*, qu'elle envoie à 1500 sympathisants sur toute la France et qui est largement diffusé dans la ville⁵²⁷ « pour entretenir en permanence le dialogue qui se poursuit à Avignon entre l'histoire et la vie, entre le théâtre et les siens »⁵²⁸. La page de couverture est alors ornée de la façade de l'Hôtel Crochans dessinée par Jacno. Dès l'origine les *Cahiers* offrent une présentation très riche des thèmes choisis pour leurs expositions, au travers de notices détaillées des courants, mouvements, œuvres et personnalités représentés. En 2003, après 22 ans d'existence, la formule des *Cahiers* est révisée et augmentée : enrichie en photographies de ses expositions et du Festival, ainsi qu'en publications d'archives du fonds Jean Vilar, elle accueille les débats qui animent l'actualité du spectacle vivant⁵²⁹. La maquette adopte celle d'un magazine qui, constitué de dossiers documentaires, atteint parfois plus de 80 pages. Certains numéros sont autant de catalogues d'expositions. Depuis 2003, *Les Cahiers de la Maison Jean Vilar* sont accessibles via le site Internet. Depuis juillet 2007, les numéros supplémentaires consacrés au Festival s'agrémentent d'un quizz, ludique et pédagogique. Depuis 2008, le cahier-programme d'été est réalisé en partenariat avec l'université d'Avignon⁵³⁰.

3. 2. Les publications

L'Association Jean Vilar a produit un nombre considérable de ressources au cours de ses 32 années d'existence, en articulation avec ses expositions. Celles-ci concernent l'histoire de la démocratisation culturelle par le théâtre, à l'instar de *Théâtre Citoyen* de Pascal Ory avec des citations et des illustrations choisies par Melly Puaux (1995), et de *Familles de scène en liberté* d'Emmanuelle Loyer (1998). Elles ont également traité à l'histoire du Festival d'Avignon, tel le recueil de témoignages *Avignon, Festival de la mémoire : Vilar, leur vie, leur ville* de Bernard Weisz et préfacé par Paul Puaux (1996), ou l'album illustré de Jean-Pierre Desclozeaux *Une semaine d'art en Avignon* (2007).

Elles concernent bien sûr la mémoire de Jean Vilar, avec la publication de témoignages sous le titre *Reconnaissance à Jean Vilar* (2001), mais aussi d'une biographie réalisée par Melly Puaux⁵³¹ et abondamment illustrée, *Jean Vilar par lui-*

⁵²⁵ Voir l'Annexe 33 : *Les Cahiers de la Maison Jean Vilar* (nouvelle formule).

⁵²⁶ Melly PUAUX est en effet l'auteur – anonyme – des 80 premiers *Cahiers*.

⁵²⁷ Voir le rapport d'activités 1981-1982.

⁵²⁸ Selon la formule de Francis RAISON in *Cahier* n° 1, janvier-mars 1982.

⁵²⁹ Le *Cahier* 95 (janvier-mars 2005), par exemple, jouant plaisamment d'une variation sur l'œuvre de Victor Hugo, s'intitule « De l'art d'être contemporain » et consacre l'ensemble de ces pages à la polémique suscitée par l'année Jan Fabre. Voir également l'Annexe 14 : Un panorama des politiques culturelles, de 1971 à nos jours.

⁵³⁰ Voir les *Cahiers* 108-bis, 110-bis et 111-bis.

⁵³¹ Avec la collaboration de Paul PUAUX et de Frédérique DEBRIL-LOISEAU.

même (1991, rééd. 2003), ainsi que *J'imagine mal la victoire sans toi*⁵³² qui présente la correspondance entre Jean Vilar et Gérard Philipe, sous la direction de Roland Monod (2004). D'autres publications mettent en perspective les adaptations scéniques d'une pièce, tel *Quelque chose de Platonov* (2002) avec des témoignages d'artistes et de metteurs en scène rassemblés par Jacques Téphany. Enfin, certaines publications sont des hommages aux amis et compagnons de Jean Vilar : *Daniel Sorano* préfacé par Léopold Sedar Senghor (1982) ; *Paul Puaux, l'homme des fidélités* (1999), par Melly Puaux et Yolaine Goustiaux ; et *Georges Wilson, travail de troupe* (1950-2000) par Melly Puaux, en collaboration avec Noëlle Guibert (2002).

Editrice de ses livres, l'Association Jean Vilar a également publié certaines de ses recherches chez des éditeurs indépendants, à commencer par *Jean Vilar mot pour mot* (Théâtre ouvert, éd. Stock, 1972) par Melly Touzoul et Jacques Téphany.⁵³³ *Du tableau de service au théâtre* (Cahier théâtre Louvain, n°53, 1985) exprime les conseils et remarques de Jean Vilar à son équipe, à travers les notes de service dont Paul et Melly Puaux ont patiemment rassemblé les feuillets. *Jean Vilar* (Editions de l'Herne, Cahiers n° 67, 1995), constitue, sous la direction de Jacques Téphany, un recueil d'articles sur l'engagement de Jean Vilar. Claude Mossé, Paul et Melly Puaux ont également publié *L'Aventure du théâtre populaire* (éditions du Rocher, 1996)⁵³⁴. Enfin, *Le Festival d'Avignon, une école du spectateur*, co-produit en 2006 avec le CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille, combine un livre et un DVD riche en témoignages sur la perception du Festival par les jeunes Avignonnais et sur l'évolution des politiques culturelles. La Maison Jean Vilar accueille également la librairie du Festival ainsi que de nombreuses signatures d'ouvrages en relation avec les actions et politiques culturelles.

3. 3. Activités audiovisuelles

Outre la création de son émission de radio, « L'Echo des planches »⁵³⁵, la Maison Jean Vilar a produit en 2004 le documentaire : *Jean Vilar par lui-même* (24 mn). En 2007, Rodolphe Fouano et Julien Téphany (le petit-fils de Jean Vilar) ont réalisé le film *Mon festival à moi* (90 minutes) : en résonance avec l'exposition « Métamorphoses du public », il évoque le Festival d'Avignon à travers une série d'entretiens informels réalisés entre juillet 2005 et le printemps 2006 auprès de metteurs en scène, comédiens, directeurs de théâtre et intellectuels⁵³⁶.

Enfin, la Maison Jean Vilar participe depuis sa fondation à des émissions de TV et de radio à l'heure du Festival : des reportages sur les chaînes nationales et régionales, des interviews par France-Culture, Radio-France Vaucluse et Radio-France international, sans oublier des radios et des chaînes étrangères⁵³⁷.

Etablissement patrimonial et centre culturel ouvert à tous, lieu de ressources privilégié sur Jean Vilar, le TNP et le Festival d'Avignon, mais aussi sur l'ensemble des arts du spectacle, la Maison Jean Vilar remplit ses missions d'accueil et de médiation culturelle, d'information et de formation. Elle a su se constituer un public et le fidéliser

⁵³² Suite au grand succès rencontré par la lecture de la correspondance entre Jean Vilar et Gérard Philipe présentée, grâce à la BnF, à Avignon et à Paris par Robin Renucci, Pierre Vaneck, puis Jean-Pierre Cassel.

⁵³³ Qui adopte la structure du dictionnaire en structurant par thèmes et mots-clés la pensée de Jean Vilar. Cette édition, revue et augmentée, a été rééditée par Melly PUAUX sous le titre *Honneur à Vilar* (2000, éd. Actes Sud). Voir le *Cahier* n° 79, juillet-septembre 2001.

⁵³⁴ Présenté en 1996 dans l'émission d'Olivier Barrot, « Un livre, un jour », sur France 3.

⁵³⁵ Soit 17 émissions de « [Avignon, c'est magnifique](#) » par Rodolphe Fouano et 7 émissions de « [On commence dans un quart d'heure](#) » par Sarah Authesserre en juillet 2011.

⁵³⁶ Avec Lucien Attoun, Serge Barbuscia, Bartabas, Didier Bezace, Julie Brochen, Jacques Derrida, Alain Françon, Gérard Gélas, Georges Lavaudant, Jean-Louis Martinelli, Joseph Nadj, Thomas Ostermeier, Olivier Py, Christian Schiaretta, Louis Schweitzer, Bernard Tournois, Gérard Vantaggioli, Gérard Violette.

⁵³⁷ Voir l'Annexe 26 : Les missions documentaires de la Maison Jean Vilar

au cours de ses 32 années d'existence, conformément à la mémoire de celui dont elle porte le nom. L'histoire semble se répéter d'une certaine manière, et c'est peut-être parce qu'elle recoupe l'histoire des arts du spectacle, marquée par la re-présentation qui transcende la nature éphémère d'un spectacle ou l'instabilité d'une politique culturelle - comme l'a montré Jean-Pierre Jourdain, directeur artistique de l'actuel TNP. De même que Jean Vilar s'inspirait des procédés de Firmin Gémier et du Cartel, la Maison s'inscrit dans la continuité du TNP et des pionniers de la décentralisation : d'emblée, elle souhaite s'ancrer dans un espace local, national et international, travaille en relais avec les associations dont certaines datent de l'époque de Jean Vilar et se sont pérennisées (les CEMEA, les ATP) et s'ouvre à l'ensemble des arts vivants. « Maison de la Culture à ciel ouvert », selon la formule de Paul Puaux, elle est confrontée à ce que Jacques Téphany nomme une « crise tardive de croissance et d'émancipation »⁵³⁸ : comme le Festival, elle opère sa révolution en interne et s'adapte aux évolutions contemporaines, en cherchant à substituer à un savoir-faire artisanal - modalité ancienne de l'action culturelle telle qu'elle fut appliquée par les acteurs de la décentralisation - des moyens plus modernes. On observe ainsi une tendance actuelle à programmer davantage de spectacles et à valoriser la création contemporaine, dans un équilibre toujours fragile avec la part dévolue à l'action culturelle. Enfin, des réajustements permanents sont à définir avec les tutelles et les partenaires.

Tout se passe comme si en ces temps d'incertitude - relative au devenir de la mémoire des arts vivants et au désengagement de l'Etat ainsi qu'à l'échec proclamé de la démocratisation culturelle - on recherchait dans le passé des modèles qui ont mobilisé des acteurs et des publics, ainsi qu'une conception nouvelle du travail en réseau, en utilisant les outils les plus modernes. Ce mouvement et cette volonté d'élargissement des publics sont actuellement partagés par de nombreux établissements patrimoniaux⁵³⁹, parmi lesquels : le département des Arts du Spectacle (BnF), le CNC, la BmO et la bibliothèque-musée de la Comédie-Française. Comment les bibliothèques dédiées aux arts vivants peuvent-elles aujourd'hui conquérir de nouveaux publics, leur faciliter l'accès à des collections précieuses, et opérer une véritable médiation, conciliant de ce fait la mission de conservation et celle de service public ?

⁵³⁸ *Cahier* n° 89, janvier-mars 2004.

⁵³⁹ Dans la lignée de Louis Jouvet qui souhaitait constituer une bibliothèque permettant, d'une part de préserver les collections du spectacle vivant, et d'autre part d'en élargir l'accès non seulement aux artistes et aux universitaires, mais encore aux amateurs, comme l'a montré Noëlle Guibert, « Une Bibliothèque pour les arts du spectacle », *Archiver le théâtre, Les Cahiers de la Comédie-Française*, n°30, 1999, p. 31-41.

III. Transmettre la mémoire des arts vivants : un travail en réseau

Si « les arts du spectacle ont aujourd'hui une place reconnue et légitime dans le patrimoine culturel national »⁵⁴⁰, l'histoire de leur patrimonialisation est aussi riche et complexe que les collections qu'ils rassemblent, et dont il convient ici de définir les termes : la formule « arts du spectacle » regroupe en effet des formes artistiques canoniques et consacrées, comme des formes plus populaires qui ont revendiqué une légitimité nouvelle à partir des années 1960-1970 : y figurent donc le théâtre aussi bien que le café-théâtre et le mime ; la danse et le ballet ; le cinéma, la télévision et la radio ; l'opéra, l'opérette, la comédie musicale et le théâtre musical ; la musique mais aussi le music-hall, la chanson et le cabaret ; les marionnettes, le cirque et les spectacles de rue, les fêtes et les variétés, ainsi que les feux d'artifice et la prestidigitation⁵⁴¹... liste dans laquelle Auguste Rondel inclut même le sport, au titre de spectacle vivant⁵⁴². A l'exception du cinéma – et de la radio-télévision, dans une moindre mesure –, ces formes ont toutes en commun de s'incarner dans la représentation, de s'inscrire dans l'événementiel, et d'engager une relation spécifique à la temporalité, à la contemporanéité et à l'éphémère.

« L'ensemble des lieux où se nichent des traces documentaires et artistiques de l'histoire des spectacles »⁵⁴³ est très diversifié et comprend plus de 700 établissements en France, aussi avons-nous choisi de limiter notre étude à un corpus d'établissements qui est déjà vaste en soi, et qui forme un réseau dont la BnF constitue le cœur : le CNCS, la BmO, le département des Arts du Spectacle de la BnF et la bibliothèque-musée de la Comédie-Française⁵⁴⁴. Le constat formulé par Cécile Giteau en 1982, sur la difficulté de nommer les bibliothèques dédiées aux arts du spectacle⁵⁴⁵, s'applique encore aujourd'hui : « Bibliothèque - Musée - Médiathèque - Centre de documentation - Centre culturel : les termes sont isolément impropres à recouvrir aujourd'hui la diversité des documents et des préoccupations dans le domaine des spectacles »⁵⁴⁶. Le CNCS quant à lui est tout ensemble « centre » et « Musée de France »⁵⁴⁷. Ce réseau, composite à l'image des collections qu'il conserve et valorise, œuvre en faveur d'une expansion de la connaissance du patrimoine, par une ouverture croissante des lieux et une circulation plus importante des collections *in situ*, hors les murs, et sur la Toile, ainsi que par une médiation destinée à partager la mémoire des arts du spectacle avec le plus grand nombre possible.

⁵⁴⁰ Joël HUTHWOHL, « Émergence et constitution d'un patrimoine spécifique des arts du spectacle », *BBF*, 2011, n° 4, p. 32-35.

⁵⁴¹ Nous opérons ici une synthèse entre les définitions données par le Répertoire des Arts du Spectacle <http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/> et par le département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale de France : http://www.bnf.fr/fr/la_bnf/anx_site_rich/a.arts_spectacle_salle_lecture.html.

⁵⁴² Les affinités philosophiques et esthétiques entre le sport et le théâtre ont alimenté la pensée artistique, des années 1920 aux années 1960. Jean-Paul Sartre, Jean-Louis Barrault, Roland Barthes et Bertolt Brecht étaient fascinés par la tension dramatique, la puissance esthétique et la charge émotionnelle d'un combat de boxe, ainsi que par la dimension participative et spontanée du public. Léon Gischia nomme d'ailleurs « ring » le dispositif scénique qu'il conçoit avec Jean Vilar à Avignon et au T.N.P., tandis que Roland Barthes célèbre la dimension exceptionnelle et rituelle du Festival en le comparant aux grandes fêtes de l'Antiquité mais aussi aux festivités sportives qui s'inscrivent dans la « succession même des ascèses et des fêtes ». Enfin, Bertolt Brecht note qu'en Chine la performance du comédien est appréciée comme le serait le saut d'un acrobate ou les qualités d'un athlète et qu'elle appelle un verdict immédiat, dont il déplore l'absence sur les scènes occidentales.

⁵⁴³ Comme l'a montré Joël HUTHWOHL, *op. cit.*, p. 32-35. Voir l'Annexe 40 : De « la bibliothèque-musée » au réseau.

⁵⁴⁴ Voir les questionnaires envoyés à chacun de ces établissements, Annexes 34 à 38.

⁵⁴⁵ Question de terminologie sur laquelle la SIBMAS n'a pas davantage statué.

⁵⁴⁶ Cécile GITEAU, in *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n°2, avril-juin 1982.

⁵⁴⁷ Ce qui atteste selon Joël HUTHWOHL, « d'une évolution récente sur ce qui est considéré comme muséal dans ce patrimoine » *op. cit.*, p. 32-35.

L'ampleur et l'amplitude de cet élan répondent à trois ambitions inscrites dans l'histoire de la recherche universitaire, de la création, et des publics et usagers auxquelles elles se destinent : universitaires, artistes et grand public. Selon Cécile Giteau, le développement, depuis le milieu des années 1950, des « organismes qui se préoccupent de recueillir, conserver et communiquer les documents-témoignages du spectacle » répond à une évolution « rendue nécessaire par la conjonction de différents facteurs parmi lesquels sont à citer en particulier : l'éclatement des formes traditionnelles du spectacle ; le mouvement de diffusion culturelle par les arts du spectacle auprès du grand public ; l'importance prise dans l'université par l'enseignement du théâtre et du cinéma dans une orientation à la fois théorique et pratique »⁵⁴⁸. A l'ensemble de ces facteurs s'ajoute le regain d'intérêt du public et des politiques culturelles pour le patrimoine, qui retrouve pleinement son acception étymologique d'héritage et de communauté de biens dans les années 1980, à la faveur d'une reconnaissance mutuelle de « "l'évidence" selon laquelle tout devait être considéré comme élément du patrimoine »⁵⁴⁹. Cette quête d'une mémoire collective s'enrichit de la valeur participative et émotionnelle intrinsèque au spectacle vivant, dont les bibliothèques, davantage que les musées en France, conservent les traces. On constate de ce fait depuis une décennie une convergence dans l'organisation et dans la relation aux publics entre les musées et les bibliothèques⁵⁵⁰, même s'il y a peu de bibliothèques-musées à proprement parler en France⁵⁵¹, et un renforcement des liens entre les bibliothèques et les scènes nationales : « Les liens entre institutions du spectacle et institutions de l'écrit obéissent à deux motivations principales : une motivation patrimoniale et une motivation que l'on pourrait hâtivement qualifier de sociale [...] : développer et diversifier le public, celui des bibliothèques, comme celui des théâtres »⁵⁵², selon la formule de Philippe Marcerou⁵⁵³.

Comment cette volonté d'élargissement de l'accès aux collections recoupe-t-elle celle de l'élargissement des publics, y compris ceux qui ne sont familiers ni des bibliothèques, ni des scènes, ni des musées⁵⁵⁴ ? De quels moyens ces institutions, qui sont avant tout des bibliothèques ou qui possèdent en leur sein une bibliothèque, disposent-elles pour faire partager cette mémoire des arts vivants ? A l'heure où de nombreux canaux permettent d'informer un large public et d'échanger autour de ces collections, où tout tend à favoriser l'autonomie de l'utilisateur et du visiteur, ne semble-t-il pas plus que jamais nécessaire de renforcer la médiation entre le public et les collections ?

⁵⁴⁸ Cécile GITEAU, « Arts du spectacle et documentation : Perspectives actuelles. Les bibliothèques spécialisées », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°091, 1976, p. 66-69.

⁵⁴⁹ Guy SAEZ, « Les musées et les bibliothèques », *BBF*, 1994, t. 39, n° 5, p. 24-32. Cité par Cécile DÉRIOZ, *Publics : facteurs d'évolutions ? Les changements organisationnels dans les musées et les bibliothèques*. Mémoire d'études, sous la dir. de Joëlle LE MAREC, DCB 16. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2008, p. 12. Comme l'a montré Cécile DÉRIOZ, « ce phénomène de patrimonialisation n'est sans doute pas étranger à l'« envie de musée » multiforme qui semble animer les sociétés contemporaines », *ibid.*, p. 12.

⁵⁵⁰ Voir Félicie CONTENOT, « La médiation au service de la confluence du musée et de la bibliothèque », *BBF*, 2011, n° 4.

⁵⁵¹ C'était l'objet du colloque « Quel musée pour le spectacle vivant ? », organisé à l'INHA les 21 et 22 octobre 2010, par Béatrice PICON-VALLIN, directrice de recherche ARIAS-CNRS, Martial POIRSON, maître de conférence à l'Université de Grenoble III, et Joël HUTHWOHL, directeur du département des Arts du spectacle de la BnF. Voir Mileva STUPAR, *Le théâtre face à sa mémoire. Politique patrimoniale et stratégies de valorisation : étude du fonds de l'Illustre Théâtre – Compagnie Jean Marie Villégier*. Mémoire d'études, sous la dir. de Joël HUTHWOHL, DCB 19. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2011.

⁵⁵² Philippe MARCEROU, « Table ronde : spectacles et lieux de l'écrit, quelles passerelles ? », in *Mémoires de l'éphémère : fêtes et spectacles dans le patrimoine écrit, op. cit.*, p. 159.

⁵⁵³ Actuellement directeur du SCD de l'Université Paris I, Philippe MARCEROU a dirigé le bureau des Affaires Générales à la Direction du Livre et de la Lecture au Ministère de la Culture et de la communication et a été responsable de la politique documentaire à l'Institut national de recherche pédagogique (INRP). Spécialiste d'André Antoine, auquel il a consacré sa thèse - *André Antoine, fondateur et directeur du Théâtre Antoine (1897-1906)*- Philippe Marcerou a également été conservateur à la Médiathèque de Vaise et au département des Arts du Spectacle de la BnF.

⁵⁵⁴ De fait, les enquêtes sur les pratiques culturelles ont montré qu'à l'éventail très large des publics - des habitués de la scène et de la chaire, aux amateurs et aux simples curieux - répondait la diversité des non-publics.

A) L'ÉMERGENCE D'UN RESEAU

Les collections qui sont rassemblées sous le terme d'arts du spectacle sont hétérogènes et correspondent à une conception nouvelle du patrimoine, non plus seulement bibliophilique mais audiovisuelle et matérielle, et requièrent des méthodes spécifiques de conservation. Les fonds se constituent en effet d'archives administratives aussi bien que privées, d'une documentation sur les spectacles et les compagnies, de documents de communication (affiches, tracts, revues de presse, etc.), d'archives audiovisuelles (photos, diapositives, enregistrements sonores et captations audiovisuelles) mais aussi d'objets de scène et de costumes qui n'étaient pas considérés comme patrimoniaux et n'étaient conservés qu'en vue d'un prêt ou d'une location pour d'autres spectacles⁵⁵⁵. Ces collections se sont progressivement ouvertes à un public de chercheurs, de professionnels du spectacle et d'amateurs par la constitution de bibliothèques⁵⁵⁶. En parallèle s'est concrétisée, avec la création de la SIBMAS, la volonté de répertorier et de signaler les collections à l'échelle internationale⁵⁵⁷. Le partenariat actuel du CNCS avec l'Opéra, la BnF et la Comédie-Française concerne la conservation des costumes et met en jeu des modalités de signalement réciproque.

1. Diversité et spécificité des bibliothèques partenaires

Le département des Arts du Spectacle (BnF), dont nous avons montré précédemment - ainsi qu'en annexes - la genèse exemplaire et la constitution exceptionnelle en tant que département autonome de la BN, possède vingt kilomètres linéaires⁵⁵⁸ de collections multisupports parmi lesquelles plusieurs milliers de costumes.

Si l'originalité de la Maison Jean Vilar repose, on l'a vu, sur l'alliance inédite d'une association loi 1901, d'une bibliothèque patrimoniale nationale et d'une municipalité, la BmO a elle aussi un statut particulier puisqu'elle est la mémoire de l'Opéra. En 1866 sont créées les archives et la bibliothèque de l'Opéra qui conservent l'ensemble du patrimoine de l'Opéra⁵⁵⁹. Puis dans les années 1930, la bibliothèque est rattachée à la Bibliothèque Nationale (1935) et perd sa compétence archivistique : ce sont alors les Archives Nationales qui héritent de cette compétence et une partie du fonds d'archives de la bibliothèque de l'Opéra est transférée aux Archives nationales⁵⁶⁰. Aujourd'hui, l'Opéra verse ses archives administratives aux Archives Nationales et ses archives artistiques (maquettes de costumes et de décors) ainsi que de la documentation sur les spectacles (programmes, affiches, photographies) à la BmO. Cette dernière est également un musée : en germe au début des années 1870, l'idée d'adjoindre un musée à la bibliothèque prend corps en 1878, à l'occasion de l'ouverture d'une section théâtrale à l'Exposition universelle. Ce musée permanent comprend des tableaux et objets ayant appartenu aux acteurs et spectateurs de l'Opéra⁵⁶¹.

La bibliothèque-musée de la Comédie-Française offre l'exemple unique d'être la bibliothèque d'un théâtre conservant des archives tricentenaires, à la différence du

⁵⁵⁵ Voir l'Annexe 39 : De la collection à la complémentarité documentaire.

⁵⁵⁶ Voir l'Annexe 40 : De la bibliothèque-musée » au réseau.

⁵⁵⁷ Voir l'Annexe 41 : Un signalement en réseau des collections et des spectacles.

⁵⁵⁸ La collection Rondel occupe à elle seule 4,5 km de rayonnage.

⁵⁵⁹ Voir Martine KAHANE, « La Bibliothèque-musée de l'Opéra », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°108, 1980, p. 11.

⁵⁶⁰ Voir l'inventaire de la sous-série AJ13 des Archives nationales par Brigitte LABAT-POUSSIN, *Archives du théâtre national de l'Opéra (AJ¹³ I à 1466). Inventaire*. Paris, Archives Nationales, 1977.

⁵⁶¹ Voir Marie-José KERHOAS, *Arts du Spectacle : patrimoine et documentation*. XXXIIIe congrès international de la Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle, Paris, 25-30 septembre 2000. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2002, p. 42-47.

T.N.P. dont le centre de documentation possède des collections récentes, et de la « Bibliothèque-musée de l'Opéra » qui est rattachée à la BnF. En tant que service de la Comédie-Française, elle possède donc un statut particulier : une partie de ses collections est privée, mais son budget et ses subventions relèvent de l'Etat. Elle établit également des conventions avec diverses institutions nationales et internationales. Un accord a été signé en 1995 avec le département des Arts du Spectacle de la BnF. Une convention a également été signée avec le département des Manuscrits, à propos du dépôt à la Comédie-Française du manuscrit d'*Hernani* de Victor Hugo : ce dernier ayant donné toutes ses collections à la BN, la BnF a légitimement revendiqué ce manuscrit. Enfin, la bibliothèque-musée a conclu un partenariat avec le M.I.T de Boston pour la numérisation des registres journaliers et leur mise en valeur (Harvard, Sorbonne, Nanterre).

Par le truchement de la BnF, dont étaient issus les directeurs de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, de la BmO et du département des Arts du Spectacle en 1995, un partenariat a pu s'établir entre ces trois instances patrimoniales et venir à l'appui de la création du CNCS, portée par la DMDTS.

Première institution au monde à être entièrement consacrée aux costumes de scène et aux décors, dans la caserne patrimoniale du Quartier Villars, le CNCS a initialement été conçu comme un centre de dépôt des costumes de la Comédie-Française, de l'Opéra national de Paris⁵⁶² et de la BnF⁵⁶³ visant à désengorger les magasins et les ateliers. Il est devenu, grâce à l'appui de ces institutions partenaires, Musée de France. Il conserve et valorise aujourd'hui un fonds de plus de 9 000 costumes⁵⁶⁴ et a accru ses collections de fonds propres⁵⁶⁵, tout en développant des compétences spécifiques dans l'action culturelle. Il occupe donc une position centrale en fédérant tous les lieux où sont conservés des maquettes et des costumes, et joue de la complémentarité entre Paris et la région, suivant une logique de décentralisation puis de recentralisation : il est donc devenu centripète et non plus centrifuge.

2. Le signalement des collections

Si la mémoire du théâtre exige la mise en place d'une conservation adaptée, elle nécessite également un signalement normalisé et mutualisé, ainsi qu'une architecture qui structure les données, constat qui s'étend à l'ensemble de la documentation sur le théâtre et dont la SIBMAS a posé les jalons à partir de 1954⁵⁶⁶.

⁵⁶² Ce sont dans les ateliers de la Comédie-Française et dans ceux de l'ONP qu'ont été puisés des costumes qui n'avaient pas de valeur patrimoniale à l'origine. L'ONP et la Comédie-Française sont des lieux de production et de représentation, ils n'ont pas vocation à conserver les costumes dans une perspective muséale. En revanche, leurs ateliers respectifs stockent les costumes en vue des reprises. Lorsqu'une œuvre est « déclassée », sur décision du Conseil d'Administration, l'Opéra peut démembrer la production et en conserver une partie pour des répétitions ultérieures (par exemple, des bas de tutus, des jupons longs sont gardés pour constituer un stock où puiser), ou encore la vendre. Les costumes plus intéressants seront déposés au CNCS. Il est arrivé qu'une œuvre sorte du répertoire et y soit rétablie lors d'un changement de direction, à l'instar des *Noces de Figaro* créé par Giorgio Strehler en 1973, fleuron de la programmation lyrique de l'ère Liebermann.

⁵⁶³ Des trois partenaires, seule la BnF est un lieu de conservation : il reste environ une cinquantaine de costumes à la BMO ainsi que 3000 costumes à la BnF dans une des tours du site Tolbiac.

⁵⁶⁴ Sur le fonds initial des 8500 costumes des trois institutions partenaires du CNCS, 5 000 costumes ont été déposés par l'Opéra de Paris, 2 500 par la BnF, et 1000 par la Comédie-Française. Ce fonds s'est encore enrichi depuis ce premier dépôt, puisque la Comédie-Française a déposé la quasi-totalité des costumes de la dernière exposition.

⁵⁶⁵ Un millier de costumes lui a été donné par d'autres théâtres ou institutions culturelles (opéra, danse), parmi lesquels le fonds Villégier (57 costumes) et le fonds de Régine Chopinot (qui a déposé ses archives au CND). Voir l'Annexe 43 : Présentation du CNCS.

⁵⁶⁶ Voir l'Annexe 41 : Un signalement en réseau des collections et des spectacles.

2. 1. BnF Archives et Manuscrits (BAM)

Après un classement dans le respect de l'agencement initial⁵⁶⁷, puis un traitement matériel et un reconditionnement en vue de la conservation, les documents sont cotés et rangés physiquement. Enfin, on leur attribue un identifiant numérique ou alphanumérique pour permettre leur repérage dans les collections de la BnF. En vue d'une normalisation dans leur signalement, Mileva Stupar a réalisé un répertoire numérique qui sera publié dans *BnF Archives et Manuscrits (BAM)*, base de données en cours de construction, conçue et mise en ligne en 2007 pour décrire ces fonds particuliers suivant les normes archivistiques internationales ISAD(G) et dans le format de description DTD/ EAD⁵⁶⁸ : les données sont ainsi structurées par « une relation verticale du général au particulier », ce qui permet donc un large éventail d'approches et de modes d'interrogations : par Nom/Titre/Cote/Sujet ou en texte libre⁵⁶⁹.

2. 2. Le catalogue général de la BnF

Les collections du département des Arts du Spectacle (BnF), de la bibliothèque de la Maison Jean Vilar, ainsi que celles de la BmO sont signalées dans le catalogue général de la BnF qui leur associe des images.

2. 3. La base de données La Grange

La bibliothèque-musée de la Comédie-Française quant à elle a mis en ligne la base La Grange⁵⁷⁰, base documentaire créée en 2004 et qui doit son origine à Jacqueline Razgonnikoff⁵⁷¹. Elle comporte des notices sur tout type de documents : les œuvres du musées, les maquettes planes et en volume, les documents audiovisuels, les manuscrits, les archives, les monographies et périodiques ; elle comprend également des notices documentaires sur les pièces au répertoire depuis 1680 et sur l'ensemble des spectacles depuis 1963. Surtout, elle propose des images numérisées en ligne : 5000 maquettes de costumes planes et 500 dessins ont été numérisés, et 2000 sont en cours de numérisation ; mais la numérisation ne concerne que les documents ou éléments libres de droits ou soumis à une autorisation spécifique du costumier⁵⁷². Une deuxième vague de numérisation est en cours, concernant les maquettes du XIXe siècle.

⁵⁶⁷ Comme l'a montré Mileva Stupar, « les pièces d'un fonds d'archives ne se cataloguent pas, elles s'inventorient » : l'inventaire doit rendre compte de l'ensemble « des strates successives qui ont forgé sa production », et se présente sous une totalité hiérarchisée, à la différence de la notice documentaire catalographique « qui procède d'une description synthétique à la pièce ou au recueil de pièces », Mileva STUPAR, *Le théâtre face à sa mémoire*, op. cit.

⁵⁶⁸ Comme le rappelle Mileva STUPAR, *International Standard for Archival Description - General* a été publié en 1994 par le Conseil national des Archives pour harmoniser et homogénéiser le signalement des contenus, dans le respect de leur structure organique. Puis la normalisation de la structuration des données de description en vue d'une granularité optimale de l'information a donné lieu en 1998 à l'élaboration par la société des Archivistes Américains de la DTD (Définition de Type de Document) EAD (Encoded Archival Description), qui repose sur le langage de balises XML, et que la BnF a adoptée en 2002. Voir Mileva STUPAR, *Le théâtre face à sa mémoire*, op. cit., p. 41, ainsi que pour la citation suivante.

⁵⁶⁹ BAM « offre une vision synthétique du fonds, tout en permettant de contrôler l'exhaustivité des réponses suite à une requête, ce que ne permet pas la logique analytique du catalogue », *ibid.*, p. 42

⁵⁷⁰ Pour une recherche sur *Cyrano*, on a accès à des données sur la mise en scène de Denis Podalydès aussi bien qu'aux maquettes de Christian Lacroix. Voir l'Annexe 45 : Présentation de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

<http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-recherche-simple.php?id=550>.

⁵⁷¹ Historienne du théâtre français et de la pratique théâtrale sous l'Ancien Régime et au XIXe siècle, Jacqueline Razgonnikoff a travaillé à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française de 1976 à 2006.

⁵⁷² Un listing de 500 noms de décorateurs et costumiers à contacter a été établi.

2. 4. Le signalement au CNCS

Le signalement doit être d'autant plus précis que l'ensemble des pièces de costumes (habit, chapeau, perruque, etc.) peut être traité différemment en vue d'une conservation optimale et ne parvient pas dans son intégralité aux institutions qui en sont dépositaires. En effet, pour des raisons de conservation ou de délocalisation géographique, les costumes sont conditionnés et rangés à part. Le cas de la Compagnie de l'Illustre Théâtre qui a versé ses archives à la BnF et confié en dépôt ses costumes à Moulins induit une scission matérielle et juridique du fonds (deux conventions différentes) qui donne lieu à « deux collections domaniales distinctes » et partant à « la description de deux ensembles dans deux instruments de recherches distincts »⁵⁷³. Aussi, comme l'a montré Mileva Stupar, le fonds Villégier a été classé et étiqueté avant sa mise en patrimoine, pour permettre un repérage ultérieur des différents éléments qui le composent. La description du costume répertorie les données de production, ainsi que le rôle et le comédien en fonction desquels il a été conçu, et le nombre et le nom des pièces qu'il comporte. Ces informations aboutissent au CNCS à la réalisation de différentes fiches reliées à celle du costume⁵⁷⁴, qui demeure central dans la structuration des informations : en amont, une fiche de production (date de création, de reprise et lieu du spectacle) et une fiche d'autorités (auteur, metteur en scène, costumier et décorateur) ; en aval, des fiches pour chacune de ses caractéristiques matérielles (dénomination, couleur, mesures, techniques et matériaux)⁵⁷⁵.

3. L'interopérabilité des bases de données

3. 1. Les limites de l'interopérabilité entre BnF Archives et Manuscrits (BAM) et le Catalogue Général⁵⁷⁶

La conversion du format EAD en MARC entraîne une perte de la structuration des données, de telle sorte que BAM demeure un portail distinct du Catalogue général de la BnF. Une réflexion est en cours à la BnF pour établir des liens entre les éléments de description bibliographique et ceux de description archivistique, à partir des notices d'autorités (personnes physiques PEP ou collectives ORG) du Catalogue Général. D'autre part, les notices de spectacle vivant établies à l'origine dans la sous-base Arts du spectacle de BN-Opaline⁵⁷⁷ puis reversées en 2006 dans le Catalogue Général (suite à l'abandon de BN-Opaline), permettent différents modes d'interrogation (personnalités, collectivités, titres, structures théâtrales) et fédèrent les notices de documents concernant le spectacle décrit (programmes, affiches, recueils de photographies). Mais ce système connaît également des limites car ces notices de spectacle, initialement constituées par le FIDS (Fichier d'Indentification des Spectacles) du CNRS et rétroconverties par la suite, ne sont pas forcément reliées à un document associé dans les collections de la BnF.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 44-45, ainsi que pour les citations suivantes.

⁵⁷⁴ Rôle, genre, comédien, localisation au sein de la représentation, atelier de fabrication.

⁵⁷⁵ Voir les schémas de Mileva STUPAR, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁷⁶ Ce paragraphe résume les conclusions de Mileva STUPAR, *op. cit.*, p. 41-44.

⁵⁷⁷ Voir l'Annexe 41 : Un signalement en réseau des collections et des spectacles.

3. 2. Un signalement réciproque entre la BnF et le CNCS : hypothèses

Dans l'optique d'une valorisation collective du fonds⁵⁷⁸, la BnF et le CNCS ont conçu un système de signalement réciproque qui prend appui sur le fait que le costume est répertorié à la fois dans l'inventaire du fonds d'archives de la BnF et dans la notice de costume du CNCS : un lien hypertexte dynamique devrait pouvoir permettre un système de renvoi, soit par un pointage depuis les notices du CNCS vers le Catalogue Général de la BnF, soit en établissant un lien direct entre BAM et les notices de costumes du CNCS. Toutefois, dans chacun de ces scénarii, « la construction de liens réciproques est possible mais complexe et limitée »⁵⁷⁹. Néanmoins le CNCS a déjà esquissé la réalisation d'une carte documentaire entre le CNCS et le site de l'Illustre Théâtre, à partir d'un lien hypertexte dans les notices de costumes de la tragédie lyrique *Atys* (1676), dans la mise en scène de Jean-Marie Villégier créée en 1986⁵⁸⁰. Quant à la BnF, elle a pu mener une opération de valorisation réciproque en ligne avec le Théâtre du Soleil qui lui a confié son fonds : un lien hypertexte dans la notice de BAM renvoie vers le site web du Théâtre du Soleil, tandis que ce dernier signale dans un encart « nous transférons nos archives à la BnF »⁵⁸¹.

3. 3. Data.bnf.fr

La question de l'interopérabilité entre les différentes bases de données institutionnelles est au centre des recherches menées par l'IFLA. Elle fait également l'objet d'expérimentations au sein du Service de Recherche et Développement de la BnF, en relation avec l'évolution du web sémantique⁵⁸² liée à l'ouverture des données : le projet data.bnf.fr vise d'une part à rendre directement visibles les informations de ses catalogues sur Google⁵⁸³ - que les internautes consultent davantage que les catalogues des bibliothèques -, et d'autre part à « favoriser les échanges des bibliothèques avec d'autres communautés professionnelles, en assurant l'interopérabilité de ces catalogues »⁵⁸⁴. Il s'agit notamment de constituer des unités documentaires pivots⁵⁸⁵ sur des œuvres et des auteurs, à court terme en fédérant les ressources des catalogues de la BnF⁵⁸⁶, et à moyen terme en étendant le pivot documentaire à des bases de données extérieures à la BnF⁵⁸⁷.

⁵⁷⁸ Qui soit respectueuse de son intégrité et de son unité « historique, patrimoniale et documentaire », selon la formule de Mileva STUPAR, *op. cit.* Ce paragraphe résume les conclusions de Mileva STUPAR, *ibid.*, p. 47-49.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁸⁰ Voir <http://collection.cnscs.fr/contenu/un-phrygien>

Voir aussi <http://www.illustretheatre-jmvilleger.fr/opera.php?idspec=6>

⁵⁸¹ <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nous-transferons-nos-archives-a-la/>

http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000004755&c=FRBNFEAD000004755_a1197&qid=sd_x_q34

⁵⁸² Le web sémantique (web 3.0) est un ensemble de normes standards développées par la communauté internationale W3C (World Wide Web Consortium) pour constituer une vision d'ensemble du web de données, en établissant un lien entre les données. Il structure et désenclave les données enfermées dans les catalogues de manière à ce qu'elles soient directement exploitables par des machines. Il s'agit donc de construire un langage permettant aux machines de se comprendre sur le web, afin qu'elles puissent exploiter directement l'information échangée sur le web. Ce langage commun prend appui sur un modèle (par exemple, le modèle FRBR fondé sur une méthode entité / relations et dont la version la plus aboutie actuellement est le RDA), une grammaire et un vocabulaire RDF identiques.

⁵⁸³ Ce qui consiste à prendre en compte l'ensemble des requêtes des internautes et à mettre la totalité des informations en une seule page.

⁵⁸⁴ Voir Mileva STUPAR, *op. cit.*, p. 54-61.

⁵⁸⁵ Data.bnf.fr permettra de mieux rechercher les données, en créant par exemple une page « auteur » qui va recenser tous les documents de différents types relatifs à cet auteur, si bien que les résultats remonteront mieux si on fait une recherche sur Google ou autres moteurs de recherches. En revanche, les pages sont très longues et trop nombreuses pour Google qui impose donc à la BnF d'en faire une sélection.

⁵⁸⁶ Voir Mileva STUPAR, *op. cit.*, p. 62-67.

⁵⁸⁷ Voir Mileva STUPAR, *op. cit.*, p. 67-69.

B) OUVRIR L'ACCÈS AUX COLLECTIONS : LA VALORISATION SUR PLACE ET DISTANCE

De quels moyens la bibliothèque patrimoniale dispose-t-elle aujourd'hui pour faire connaître la spécificité de son fonds et de ses collections et en ouvrir l'accès aux usagers ? Quelles opérations de communication met-elle en œuvre dans ses murs, hors-murs, et à distance ? Quelle politique de patrimonialisation active des arts vivants mène-t-elle ?

1. Valoriser les collections par des expositions

1.1. *In situ*

Les expositions destinées à valoriser les arts vivants sont nombreuses : la BmO possède une galerie permanente et réalise deux expositions temporaires par an⁵⁸⁸, en partenariat avec l'Opéra National de Paris depuis 2009⁵⁸⁹, et qui attirent environ 130 000 visiteurs par an.

Entre 2009 et 2011, la Comédie-Française a présenté au Vieux-Colombier et au Studio-Théâtre neuf expositions consacrées aux métiers et à l'artisanat du théâtre⁵⁹⁰, expositions co-réalisées avec sa bibliothèque-musée et l'équipe des artisans et des techniciens du théâtre⁵⁹¹. Si la plupart de ces expositions sont d'ordre artisanal et se constituent essentiellement d'accrochages, celle qui a été présentée à Moulins et celle qui est actuellement exposée au Petit Palais ont été préparées de longue main avec les moyens financiers adéquats. De plus, la bibliothèque-musée organise le dimanche des visites-conférences du théâtre qui permettent de découvrir les collections muséales conservées dans les parties privées du bâtiment⁵⁹² et rencontrent un grand succès.

Le département des Arts du Spectacle (BnF) quant à lui, fort d'une riche politique d'expositions au cours de ces vingt dernières années, a réalisé une exposition sur Ionesco en 2009, dans le cadre du centenaire de la naissance du dramaturge et du don par Marie-France Ionesco des archives de son père ; dans le même élan, il prépare une exposition sur le Théâtre de La Huchette qui sera inaugurée en février 2012 et qui présentera des affiches, programmes, photographies, costumes, éléments de décor, archives artistiques et administratives exposés dans la Galerie des donateurs, grâce au don par le directeur actuel du Théâtre d'une importante partie de ses archives couvrant la période 1965-2001.

Enfin, le CNCS, doté au titre de musée de grands espaces d'exposition⁵⁹³, a présenté 6 expositions en deux ans⁵⁹⁴ et accueille actuellement celle de la bibliothèque-

⁵⁸⁸ En 2011 par exemple, se sont ainsi succédés les expositions « L'ère Rolf Liebermann à l'Opéra de Paris » et « Tragédiennes de l'Opéra (1875-1939) ». La BmO vient d'inaugurer « La Belle époque de Massenet ». Voir l'Annexe 42 : Présentation de la BmO.

⁵⁸⁹ L'une est réalisée à la demande de la BnF, l'autre à la demande de l'Opéra. Ce partenariat entre la BnF et l'Opéra de Paris, mis en place à l'initiative de Nicolas Joel, s'avère très fructueux, puisque les visites du Palais Garnier ont attiré 500 000 visiteurs en 2010, soit une augmentation de près de 5 % par rapport à 2009. Ces chiffres incluent les visiteurs des expositions temporaires, le comptage des visites se faisant à l'entrée de l'Opéra Garnier et non à l'entrée de la BmO. Voir le rapport d'activités 2010 :

http://www.operadeparis.fr/Newsletter/pdfs/Brochure_Opera_national_de_Paris_en_2010.pdf

⁵⁹⁰ Mais les visiteurs ne sont pas comptés car l'entrée est libre.

⁵⁹¹ Voir l'Annexe 45 : Présentation de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

⁵⁹² Les visites ne peuvent s'étendre aux autres jours de la semaine car elles risqueraient de gêner les comédiens.

⁵⁹³ Dans un espace de 1500 m², avec 13 salles dont 8 sont pourvues de vitrines fixes tandis que l'une d'entre elles possède une très grande hauteur de plafond.

⁵⁹⁴ Voir l'Annexe 43 : Présentation du CNCS.

musée de la Comédie-Française, réalisée en partenariat avec le théâtre⁵⁹⁵. Il valorise les collections de ses trois institutions partenaires, par le biais des « Insolites » en 2011 ou des « Opéras russes » en 2010, et a fêté en février 2011 son 300 000^{ème} visiteur⁵⁹⁶. L'originalité du CNCS est de rassembler aussi bien des costumes de théâtre, grâce aux dépôts effectués par la BnF et la Comédie-Française, que des collections d'opéra et de ballet – parmi lesquelles des toiles peintes⁵⁹⁷ et des éléments de machinerie qui viennent du Palais Garnier : c'est donc également le musée de la scénographie. D'autres projets de valorisation sont en cours : celui d'une exposition virtuelle sur les costumes des productions de « Faust » en partenariat entre l'ONP, la BmO et le CNCS, un autre sur le cirque qui réunit le CNCS et le département des Arts du spectacle. La prochaine exposition présentée au CNCS, « L'Envers du décor », sera consacrée à la mise en scène théâtrale, aux décors et aux trucages du XIX^e siècle : elle a été réalisée grâce aux prêts de la Bibliothèque nationale de France (BmO et département des Arts du Spectacle), de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, des Maisons Victor Hugo, de l'Opéra national de Bordeaux, et de collectionneurs.

1. 2. Hors-les-murs : être présent autrement

Il s'agit d'inscrire l'action patrimoniale de la bibliothèque dans le théâtre, dans le musée et à l'Opéra, en France et à l'étranger. Le CNCS exporte ses expositions en France et à l'étranger : deux projets sont prévus pour l'année 2012 et six expositions ont ainsi circulé entre Saint-Raphaël, Madrid, Bucarest, Saint-Pétersbourg, Sao Paulo, Singapour et Taïpei entre 2009 et 2011⁵⁹⁸.

La bibliothèque-musée de la Comédie-Française présente actuellement « La Comédie-Française s'expose » au Petit-Palais. La bibliothèque-musée prête également des collections (œuvres d'art, manuscrits, photographies, maquettes de costume, de décor, manuscrits ou documents d'archive, programmes ou affiches)⁵⁹⁹ et loue sous certaines conditions des expositions itinérantes à d'autres musées pour des expositions en France ou à l'étranger⁶⁰⁰.

Le département des Arts du spectacle de la BnF expose fréquemment des photographies issues de ses collections au Théâtre de la Ville. Il a également participé par ses collections et par son aide documentaire à l'inscription de la mémoire du T.N.P. Chaillot-Jean Vilar et du T.N.P. Planchon dans les murs du théâtre de Villeurbanne. C'est ainsi que la bibliothèque participe à la valorisation et au partage de la mémoire du spectacle vivant : elle conserve un lien en étant présente autrement hors de ses murs, et rassemble par ses actions lecteurs, visiteurs et spectateurs. Enfin, comme la BmO, le département des Arts (BnF) exporte un très grand nombre d'expositions en France et à l'étranger.

⁵⁹⁵ « L'art du costume à la Comédie-Française » a été réalisé par Agathe Sanjuan et Renato Bianchi. Le partenariat avec le CNCS a permis à la bibliothèque-musée d'obtenir les moyens nécessaires à la réalisation de cette ambitieuse exposition. « L'art du costume » introduit d'ailleurs une nouveauté dans l'esthétique et la ligne artistique des expositions du CNCS, qui présentait jusque-là davantage de collections de ballet et d'opéra.

⁵⁹⁶ Le CNCS a reçu 165 000 visiteurs en 2009.

⁵⁹⁷ Les seuls établissements qui conservent ainsi les toiles de décor sont Beaubourg et les Abattoirs de Toulouse.

⁵⁹⁸ <http://www.cnsc.fr/expositions/hors-les-murs>

⁵⁹⁹ <http://www.comedie-francaise.fr/la-comedie-francaise-aujourd'hui.php?id=579>

⁶⁰⁰ Par exemple, l'exposition « Molière en couleurs, maquettes de Charles Bétout » a été présentée à Meung-sur-Loire (décembre 2005) puis en Albanie (mars 2006). <http://www.comedie-francaise.fr/la-comedie-francaise-aujourd'hui.php?id=240>

2. Communiquer autour des collections et des événements

Diffuser régulièrement des informations sur les collections (faire savoir qu'elles existent) permet aussi d'élargir le cercle des connaisseurs⁶⁰¹.

De nombreux outils sont en effet utilisés par les bibliothèques et institutions patrimoniales pour faire connaître les collections : au sein du réseau professionnel, comme le fait le centre de documentation du CNCS⁶⁰² via la SIBMAS, l'ADBS et l'ABF, mais aussi auprès des acteurs de la chaîne du livre, via Livre Hebdo.

Pour le CNCS, la Comédie-Française et l'Opéra Garnier, des campagnes d'affichage⁶⁰³ sont organisées avec la Ville et se complètent d'insertions de communiqués dans la presse régionale et nationale.

Surtout, du fait de sa position excentrée, le CNCS mène beaucoup d'opérations de communication sur son site, alimente une page Facebook qui signale l'envoi de la newsletter aux internautes⁶⁰⁴. La Maison Jean Vilar a quant à elle 4000 et quelques fans sur sa page Facebook. Signalé sur Facebook Gallica lors de la numérisation de certaines de ses collections, le département des Arts du Spectacle vient également de se doter d'une identité numérique propre en inaugurant sa page Facebook, Arlequin⁶⁰⁵ : cette page personnalisée est directement gérée par l'équipe de la bibliothèque et non par la Direction de la communication, ce qui lui permet d'être plus proche de ses usagers et plus réactive⁶⁰⁶. Elle souhaite ainsi diffuser des produits documentaires et faire connaître le travail et les ressources du département⁶⁰⁷, en montrant au public les coulisses de la bibliothèque, en l'informant des découvertes des conservateurs qui en restaurant un document en découvrent parfois un autre, ou en expliquant comment s'effectue un transfert ou un convoi de collections à l'étranger. Il s'agit de gagner en visibilité, de renvoyer les internautes vers Gallica et de leur faire découvrir les bibliothèques numériques. Sa démarche ne répond pas tant à un objectif chiffré qu'au désir de mieux faire connaître la bibliothèque aux artistes et de les inciter à la fréquenter régulièrement. Ainsi, la page Facebook de la bibliothèque (Gallica, Arlequin) permet d'élargir l'accès aux collections et aux lieux, ce que la bibliothèque patrimoniale ne peut faire physiquement, elle obéit de ce fait à une mission de service public.

Outre les publications du théâtre auxquelles elle participe pour les programmes, les revues et les dossiers de presse⁶⁰⁸, la bibliothèque-musée de la Comédie-Française

⁶⁰¹ « La communication, qu'elle se fasse par campagne d'affichage, sur un site internet, par insertion de communiqués dans la presse et, de plus en plus, par le biais des réseaux sociaux, est le relais de la médiation, destinée à déclencher cette envie de venir visiter », selon Félicie CONTENOT, « La médiation au service de la confluence du musée et de la bibliothèque », *BBF*, 2011, n°4, p. 11-15. Actuellement chargée du public junior au domaine de Chantilly, Félicie Contenot a été médiatrice culturelle dans divers musées, et coordinatrice des médiations aux Champs libres à Rennes.

⁶⁰² Entretien avec Vanessa Portut du 4 août 2011.

⁶⁰³ Pour le CNCS ces campagnes d'affichages s'étendent dans un périmètre de 2 h autour de Moulins : à Roanne, Vichy, Clermont-Ferrand, Nevers.

⁶⁰⁴ Un compte Twitter est également alimenté par le CNCS mais il s'avère moins fréquenté.

⁶⁰⁵ C'est le premier département des collections de la BnF à posséder sa page FB en autonomie. Voir Annexe 46 : Présentation du département des Arts du Spectacle de la BnF.

⁶⁰⁶ Pour la question de l'identité numérique, voir Raphaële GILBERT, *Services innovants en bibliothèque : construire de nouvelles relations avec les usagers*, sous la direction de Gilles Eboli, DCB 18, janvier 2010.

⁶⁰⁷ La présentation des services et collections des Arts du Spectacle existe déjà sur le site internet de la BnF, et des améliorations y sont apportées régulièrement, mais jusqu'à présent ces opérations étaient réalisées par un service qui les centralisait. Afin de valoriser plus activement ses collections, de montrer la spécificité du département et de développer des échanges avec les lecteurs et en particulier les chercheurs, les équipes de chaque département de la BnF vont être actrices de ces opérations. Le département des Arts du Spectacle cherche à rénover sa communication sur Internet non seulement en créant une page Facebook mais aussi en actualisant sa page sur le site internet institutionnel, par exemple, en signalant le fonds Carolyn Carlson qui est entré dans ses collections en juin dernier. Entretien avec Eve Mascarau le 26 septembre 2011. Pour le don par Carolyn Carlson de ses archives au département des Arts du Spectacle, voir l'article de Valérie NONNENMACHER dans *Chroniques de la Bnf*, n° 61, janvier 2012, p. 21.

⁶⁰⁸ La bibliothèque ne publie pas de manière autonome les productions de la Comédie-Française, même si Joël Huthwohl a été, à titre personnel, rédacteur en chef du *Journal des trois théâtres*, lorsque Marcel Bozonnet dirigeait le théâtre.

rédige des newsletters pour faire connaître les expositions. Il peut arriver qu'elle signale une acquisition exceptionnelle en mettant une annonce sur le site internet, mais la structure familiale⁶⁰⁹ de la bibliothèque fait que les chercheurs sont plutôt prévenus directement (pour une acquisition de manuscrits de Talma par exemple).

La production de ressources éditoriales permet également de diffuser l'information, notamment par la publication de catalogues qui signalent les collections tout en constituant le prolongement et la mémoire des expositions : c'est ce que font la BnF, le CNCS et la BmO pour chacune de leurs expositions⁶¹⁰, souvent édités en partenariat⁶¹¹. La BmO réalise quant à elle des dossiers thématiques⁶¹², et collabore activement, tout comme le département des Arts du Spectacle (BnF), aux *Chroniques de la BnF*, ainsi qu'à la *Revue de la BnF*. Enfin, centre de ressources⁶¹³ pour le musée et pour de nombreuses institutions françaises, européennes et internationales, avec lesquelles elle procède à des échanges documentaires, la bibliothèque du CNCS assure par exemple la gestion de prêts d'expositions⁶¹⁴, ainsi que la constitution de dossiers et de notices à l'occasion des expositions⁶¹⁵.

Les lectures-rencontres peuvent être un autre biais pour communiquer autour des collections : c'est ainsi que le département des Arts du Spectacle (BnF) organise des cycles de conférence avec Théâtre ouvert⁶¹⁶ et que les rencontres et les échanges font désormais l'objet d'une captation audiovisuelle systématique au département des Arts du Spectacle⁶¹⁷.

3. Ouvrir l'accès aux collections par la numérisation

Si les travaux menés en 1998 à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française pour la réorganisation des services au public⁶¹⁸, et en 2004 pour le transfert du département des Arts du Spectacle sur le site Richelieu⁶¹⁹, ont permis de faciliter l'accès aux collections, il est en général très délicat de concilier les missions de conservation et d'accès au patrimoine⁶²⁰. Par exemple, le CNCS organise deux expositions temporaires par an⁶²¹ mais ne présente pas de collection permanente, compte tenu de la fragilité des

⁶⁰⁹ Les lecteurs de la bibliothèque prennent connaissance de son existence par d'autres institutions (musées, théâtres, bibliothèques), par l'université et par le bouche à oreille.

⁶¹⁰ Voir les Annexes 42 à 46 pour tous ces établissements.

⁶¹¹ Ainsi les catalogues de la BmO sont réalisés avec l'appui de l'Opéra et financés par les éditions Gourcuff-Gradenigo; le catalogue de l'exposition « L'art du costume », réalisé par la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, a été co-édité par le CNCS avec les éditions Bleu Autour.

⁶¹² Voir Mathias AUCLAIR, « Les dossiers thématiques de la Bibliothèque-musée de l'Opéra », *Les cahiers de l'Observatoire musical français*, 1999, n° 4, p. 53 - 58.

⁶¹³ Voir l'Annexe 44 : Présentation du centre de documentation du CNCS.

⁶¹⁴ Par exemple, une exposition constituée de 22 maquettes originales de Christian Lacroix a été prêtée dans le cadre de la célébration du centenaire de la pièce de théâtre *Chanteclerc* à la Villa Arnaga-Musée Edmond Rostand (de Cambo-les-Bains) du 1^{er} mai au 4 novembre 2010.

⁶¹⁵ A l'occasion de « L'art du costume à la Comédie-Française », la documentaliste, Vanessa Portut, a réalisé un dossier comportant une notice sur la Comédie-Française ainsi qu'une bibliographie des documents imprimés et audiovisuels sur le théâtre, ses comédiens et sur les costumes en général, consultables sur place. Elle a également mené des recherches iconographiques pour le catalogue de l'exposition et effectué des démarches auprès des photographes et auprès des musées, théâtres pour demander les droits de reproduction et de diffusion.

⁶¹⁶ Voir Annexe 46 : Présentation du département des Arts du Spectacle de la BnF.

⁶¹⁷ Voir l'Annexe 46 : Présentation du département des Arts du Spectacle de la BnF.

⁶¹⁸ Ils ont permis de démocratiser également le fonctionnement de l'équipe : en l'absence de salle de lecture, les chercheurs ne pouvaient être accueillis que dans le bureau d'une seule personne et n'étaient pas en contact avec le reste de l'équipe. Voir Claire BASQUIN, *L'accueil des lecteurs dans une bibliothèque spécialisée : l'exemple de la Comédie-Française*. Mémoire d'études, sous la dir. de Jean-Michel SALAÜN, DCB 08. Villeurbanne : ENSSIB, 2000.

⁶¹⁹ Voir Karine JAY, *Le département des arts du spectacle de la BnF : étude du public et propositions de services*. Mémoire d'études, sous la dir. de Christine ANDRÉ, DCB 08. Villeurbanne : ENSSIB, 2000.

⁶²⁰ « Ce sont des endroits spécifiques caractérisés par leurs collections, avec leurs propres règles du jeu, des avantages et des contraintes dus à la présence de l'objet original et des autres visiteurs/usagers à respecter », Jeanne Pont et Françoise Vallet, *Accueil des publics des musées d'art et d'histoire de la Ville de Genève*, 21 février 2000, cités par Félicie CONTENOT, *op. cit.*, p. 11-15.

⁶²¹ A la suite desquelles il doit fermer ses portes pour le démontage puis le montage d'une nouvelle exposition pendant environ trois semaines. Toutefois un projet d'exposition permanente est prévu à partir du fonds donné par la Rudolf Nureyev Foundation en 2009.

textiles. D'autre part, il est difficile dans les bibliothèques patrimoniales de favoriser l'autonomie des usagers lorsque les collections ne sont pas signalées en ligne, si bien que le personnel est très présent pour orienter et accompagner les lecteurs. La numérisation de collections libres de droits est donc la solution permettant de préserver les collections tout en les rendant plus accessibles. La Direction des Services et des Réseaux (DSR) de la BnF mène actuellement une réflexion sur la manière dont on pourrait mettre en place une bibliothèque numérique Gallica intra-muros pour que les chercheurs puissent consulter dans la bibliothèque des documents sous droits.

3. 1. Des bibliothèques numériques

Les bibliothèques numériques permettent un accès plus facile et plus large à l'histoire du spectacle vivant. Valoriser les collections répond à la mission de service public : il s'agit de donner aux gens des informations sans qu'ils aient à venir les chercher, de faire advenir les collections et les lieux chez eux, en allant chercher le public là où il se trouve⁶²². Cela permet de distribuer gratuitement des connaissances et des collections à tous au-delà du fait que le lieu soit payant et accessible seulement sur accréditation. La valorisation en ligne répond également aux souhaits des chercheurs qui peuvent manifester une certaine impatience à l'idée de devoir attendre pour consulter un document. Internet est donc un lieu que l'on doit ouvrir aux collections pour que l'on puisse les consulter sans se rendre nécessairement en bibliothèque⁶²³. Gallica 2, la bibliothèque numérique de la BnF, connaît un franc succès et reçoit 25 000 visiteurs par jour⁶²⁴. Elle contient près de 100 000 images numérisées dans le domaine de l'iconographie des spectacles et permet notamment de valoriser le corpus de photographies de spectacle numérisées par le département des Arts du spectacle en 2010 (40 000 diapositives et 10 000 tirages photographiques)⁶²⁵, à savoir une partie de l'œuvre des photographes Roger Pic (1920-2001), Daniel Cande (né en 1938) et Joël Verhoustraeten (né en 1954)⁶²⁶. La BmO contribue également à Gallica par la numérisation de documents iconographiques, notamment de maquettes.

L'éditorialisation des fonds constitue de surcroît une forme de médiation qui permet de cibler ce que les gens cherchent. La DSR de la BnF réfléchit actuellement aux moyens d'en simplifier l'interface, du fait des usages mobiles : comment offrir des services embarquants, des widgets ?

3. 2. Des catalogues associant des images

Les collections du département des Arts du Spectacle, y compris celles de la bibliothèque de la Maison Jean Vilar, ainsi que celles de la BmO, sont associées à des images dans le catalogue général de la BnF. La bibliothèque-musée de la Comédie-

⁶²² Entretien avec Eve Mascarau du 26 septembre 2011.

⁶²³ Voir Natacha LECLERCQ, *Valorisation du patrimoine numérisé des bibliothèques françaises sur les réseaux sociaux*, sous la direction de Frédéric Martin, DCB 19, janvier 2011.

⁶²⁴ Arnaud Beaufort, Directeur des services et des réseaux (DSR) à la Bibliothèque nationale de France, signale le 11 mai 2011 que « Gallica est consultée en moyenne quotidiennement par 25 000 visiteurs et a connu une progression de 85 % de son audience en 2010 passant de 4 à 7,5 millions de visites » <http://cblog.culture.fr/2011/05/11/un-nouveau-moteur-de-recherche-pour-gallica-la-bibliotheque-numerique-de-la-bnf>

⁶²⁵ Gallica devient ainsi la plus importante bibliothèque numérique d'images en ligne sur le spectacle contemporain français. Cet envoi en numérisation constitue une première par son ampleur dans l'histoire du département des Arts du spectacle. http://webap.bnf.fr/rapport/html/numerique/2_focus_2.htm

⁶²⁶ Ce programme de numérisation a obéi autant au désir de valorisation qu'à la nécessité d'une sauvegarde : les diapositives sont un support particulièrement fragile et peu pérenne qui « vire » en quelques décennies. Une partie du fonds Roger Pic avait déjà subi des dommages et nécessitait une intervention rapide : la totalité des diapositives de ce fonds a été numérisée, comme celles du fonds Joël Verhoustraeten. La moitié du fonds de diapositives de Daniel Cande a été quant à elle sauvegardée en 2010 ; le reste est en cours de traitement.

Française valorise quant à elle ses fonds par le biais de la base de données La Grange, aujourd'hui consultable en ligne⁶²⁷.

3. 3. Les expositions virtuelles⁶²⁸

Au CNCS, c'est à partir de l'exposition sur Rudolf Noureev en 2009⁶²⁹ que le Musée a systématiquement mis en ligne une exposition virtuelle⁶³⁰ : avant cette date, chaque exposition s'est accompagnée de documents de presse et de captations audiovisuelles (lectures, mises en scène, conférences, émissions, reportages) au moyen notamment d'un compte YouTube permettant de diffuser les interviews des commissaires d'expositions.

Si les expositions de la BmO sont rarement mises en ligne pour des questions de droits, il n'en demeure pas moins que l'exposition « Rouge »⁶³¹, qui a présenté des costumes de scène (XVIIIe – XXIe siècles) vus par Christian Lacroix, est restée dans les mémoires : c'est en effet une des premières expositions virtuelles réalisées sur internet. Depuis le 31 janvier 2011, l'Opéra de Paris et la BmO offrent sur le site de l'ONP l'exposition virtuelle « Roger Pic, un photographe à l'Opéra (1959 - 1970) »⁶³².

3. 4. Les portails

Inauguré en septembre 2011, à l'occasion du 50^{ème} Festival mondial des théâtres de marionnettes à Charleville-Mézières, le « Portail des arts de la marionnette »⁶³³ (PAM) rassemble quant à lui des photographies, des vidéos, des dessins, des pièces et des textes théoriques, de l'iconographie ancienne, des affiches, ainsi que des programmes⁶³⁴ : si la partie « Musée » à proprement parler est encore en construction, le site offre la possibilité d'effectuer une recherche sélective aussi bien qu'une recherche au hasard, ce qui s'adapte aux usages des curieux⁶³⁵.

La mise en ligne des collections numérisées au CNCS est rendue possible par *Skinmuseum*, logiciel de gestion des collections⁶³⁶. Les informations contenues dans les différentes notices reliées à celle du costume sont intégrées à la base de données SKINmuséum couplée à l'application SKINweb, ce qui permet de constituer des ressources documentaires à l'usage du public⁶³⁷ et de transférer les données vers d'autres bases institutionnelles - à l'instar de JOCONDE, catalogue collectif des Musées de France sous l'égide du Ministère de la Culture et de la Communication.

⁶²⁷ Voir l'Annexe 45 : la bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

⁶²⁸ Selon Joël HUTHWOHL : « Il est malgré tout plus que nécessaire de se battre pour augmenter la place du spectacle dans les programmations actuelles, mais aussi de développer les musées virtuels », *BBF, op. cit.* La BnF met en ligne les expositions du site Tolbiac.

⁶²⁹ http://www.cnsc.fr/index.php?PageID=exposition&expo_id=16

⁶³⁰ Avec l'exposition « L'art du costume », la campagne massive de photos a permis de valoriser de manière inédite les costumes de la Comédie-Française, qui sont signalés et numérisés par le CNCS. Entretien avec Agathe Sanjuan, le 26 septembre 2011.

⁶³¹ Exposition présentée à la BmO du 25 octobre 2005 au 29 janvier 2006. <http://expositions.bnf.fr/rouge/expo/cl/01.htm>

⁶³² <http://expositions.operadeparis.fr/>

⁶³³ 8000 marionnettes du département des Arts du Spectacle ont également été numérisées sur Gallica.

⁶³⁴ Regroupant des collections issues de la BnF, du Musée Gadagne, des Musées d'Amiens ainsi que de compagnies de marionnettes telles Ches panses vertes ou Bouffou Théâtre à la Coque, voir l'article de Cécile OBLIGI, *Chroniques de la BnF*, n° 61, janvier 2012, p. 27.

⁶³⁵ <http://www.artsdelamarionnette.eu/app/photopro.sk/marionnettes/>

⁶³⁶ Grâce à *SKINmuséum*, le CNCS a donc pu reverser les fonds de l'Opéra en fonction d'un inventaire sommaire; pour la Comédie-Française l'inventaire des fonds est réalisé en interne avec un logiciel maison, et pour la BnF l'inventaire est réalisé sur des fichiers Excel ou World.

⁶³⁷ Réalisée par SKINsoft laboratoire de recherche spécialisé dans la communication sur Internet de données rentrées en Intranet, et validée par le Service des Musées de France. Skinweb permet une interrogation par mots, œuvre, costumier, couleur et matière. Voir Mileva STUPAR, *Le théâtre face à sa mémoire, op. cit.*, p. 45-46.

3. 5. Des visites virtuelles des lieux

Enfin des visites virtuelles permettent également de se familiariser avec les lieux. Le CNCS présente une vidéo du musée, tout comme les sites François-Mitterrand⁶³⁸ et Richelieu⁶³⁹ permettent une exploration à distance de la BnF, sans oublier l'Opéra National de Paris⁶⁴⁰.

L'augmentation du nombre d'expositions et la multiplication des manifestations dans les murs et hors-les-murs des bibliothèques, ainsi que la constitution de bibliothèques numériques et de portails sont autant de facteurs qui facilitent l'accès aux collections, d'autant plus qu'Internet permet d'étendre les opérations de communication autour de ces fonds. Pour autant, cette ouverture et cette extension ne peuvent suffire à elles seules à connaître les publics réels et ceux qui restent à conquérir.

C) ELARGIR LE CERCLE DES PUBLICS

Les publics qui fréquentent les institutions culturelles sont eux-mêmes disparates, et des enquêtes de satisfaction sont donc à mener régulièrement pour en identifier la composition et les attentes⁶⁴¹.

1. Connaître les usagers et leurs attentes

Les outils utilisés pour sonder les publics sont nombreux : enquêtes en « face à face », fiches de lecteurs, questionnaires au téléphone ou en ligne, veille sur les usages des internautes lorsque la bibliothèque ou l'institution alimente une page Facebook (Arlequin, CNCS), étude des commentaires postés sur les blogs (Classes BnF, La BnF pour tous), sans oublier l'observation sur la fréquentation des bibliothèques numériques. Cette étude nous amène ici à comparer les enquêtes menées dans les différents établissements de notre corpus, en procédant au cas par cas⁶⁴².

1. 1. Etude des publics

Concernant la BnF, des enquêtes sont régulièrement menées en présence et à distance sur le site Tolbiac depuis 1997⁶⁴³, mais moins fréquemment dans les départements spécialisés pour lesquels la dernière enquête de l'institution remonte à

⁶³⁸ <http://multimedia.bnf.fr/visitefmitterrand/>

⁶³⁹ <http://multimedia.bnf.fr/visiterichelieu/>

⁶⁴⁰ http://www.operadeparis.fr/L_Opera/Palais_Garnier/visite_virtuelle.php

⁶⁴¹ A la manière d'Emmanuel Ethis, Damien Malinas et Jean-Louis Fabiani qui ont mené des enquêtes sur le public du Festival d'Avignon depuis 1996. Voir *Avignon ou le public participant*. Montpellier : L'Entretemps éditions, 2008.

⁶⁴² Les informations que nous présentons ici ont été majoritairement recueillies lors d'entretiens avec les directeurs et responsables des établissements de notre corpus, ainsi que par une consultation de rapports d'activités en ligne.

⁶⁴³ Suivant « des choix concertés qui donnent lieu à une programmation annuelle validée par la direction générale », dont le prestataire est sélectionné selon le code des marchés publics. Depuis sa création en mars 1999, c'est la Délégation à la stratégie qui coordonne cette programmation, et pilote les enquêtes et études, en relation étroite avec les autres directions et délégations de la BnF. L'enquête d'observation des publics (composition, pratiques et étude de satisfaction) a été réalisée selon la technique de l'interview « en face à face » (d'une durée de 15 à 30 min) en 1999, en 2000, 2002 et 2005 pour le site Tolbiac. Voir Romuald RIPON, « L'observation des publics à la Bibliothèque nationale de France », *BBF*, 2006, Paris, t. 51, n° 6. En parallèle, les personnes qui consultent le site de la BnF sont également invitées à répondre à des questionnaires. En 2006, une enquête a porté cette fois sur l'image de la BnF auprès des étudiants : pour ce faire, 1 000 personnes ont été interrogées par téléphone pendant environ une semaine (pour un questionnaire de 15 min). Voir la synthèse dans Romuald RIPON, « Les publics étudiants à la Bibliothèque nationale de France » *BBF*, 2006, n° 2, p. 12-20. Enfin, un « Zoom sur le public de la Bibliothèque nationale de France » a été effectué en 2009 par Véronique MICHEL et Cécile TOUITOU, *BBF*, 2010, n° 5, p. 18-24.

2001⁶⁴⁴. Néanmoins, le contact régulier avec les publics à la BmO et au département des Arts du Spectacle permet de bien connaître les usagers. La BmO et les Arts du Spectacle sont accessibles au public extérieur (étudiants, enseignants, professionnels du spectacle) à partir de l'âge de 18 ans et sur accréditation⁶⁴⁵, mais une certaine souplesse est d'usage lorsque la demande est motivée. D'autre part, le personnel interne de l'Opéra (metteurs en scène, chorégraphes, danseurs, comédiens) bénéficie de conditions d'accès particulières⁶⁴⁶ à la BmO, même s'il ne vient pas régulièrement. Ce sont surtout des universitaires, des professeurs en musicologie et leurs étudiants qui viennent, ainsi que des enfants et des petits-enfants d'artistes.

Le département des Arts du Spectacle attire à la fois un public confidentiel composé majoritairement de chercheurs et d'artistes, mais aussi un public plus large de curieux et d'amateurs de la scène. Les chercheurs de l'ARIAS⁶⁴⁷ y apprécient particulièrement la possibilité de consulter des archives sonores ainsi que des fonds d'archives de théâtre, tel le fonds Annie Bertrand⁶⁴⁸ sur le théâtre amateur. La création d'un service aux publics au sein du département permet de bien connaître les attentes des lecteurs.

La connaissance des publics peut également s'effectuer au moyen d'enquêtes sur les internautes des sites institutionnels et sur les « fans » des réseaux sociaux. En ce qui concerne l'étude des usages communautaires et collaboratifs de Gallica 2, une enquête vient d'être menée en 2011⁶⁴⁹ suite à celles de 2007 et 2008. En revanche, il n'y a pas de statistiques de fréquentation établies par département, et Arlequin aussi bien que la page Facebook de la BnF (inaugurée en 2010) sont trop jeunes pour que l'on puisse actuellement mener une enquête qualitative.

La bibliothèque-musée de la Comédie-Française accueille un public accrédité et familier des institutions culturelles et des scènes (musées, théâtres, opéras...), composé d'environ 200 personnes qui ont entre 26 et 60 ans, qui sont en majorité parisiennes mais viennent aussi de l'étranger⁶⁵⁰ : ce sont surtout des étudiants et des chercheurs, ainsi que des élèves-comédiens. Les professionnels du spectacle y sont donc représentés et les Comédiens-Français bénéficient de conditions d'accès privilégiées, mais ces derniers ne fréquentent pas assidûment la bibliothèque, sauf lorsqu'ils ont besoin d'un livre ou d'une captation ; en revanche, une aide particulière peut être apportée soit aux comédiens-élèves qui travaillent sur des textes, soit aux metteurs en scène tels que Jérôme Deschamps (qui a eu recours aux services de la bibliothèque pour monter la

⁶⁴⁴ Des enquêtes sur les publics de la Bibliothèque nationale et sur le site Richelieu ont été menées en 1994, « dans la période critique qui a précédé le transfert des collections patrimoniales imprimées et audiovisuelles vers la rive gauche » : les résultats sont consultables in Marie-Edmée MICHEL et Romuald RIPON, *BBF*, 1999 - Paris, t. 44, n° 6. Une nouvelle enquête a été réalisée en 2001 pour les lecteurs des sites Richelieu, Arsenal, Opéra et Avignon, Voir Romuald RIPON, « L'observation des publics à la Bibliothèque nationale de France », *BBF*, 2006, Paris, t. 51, n° 6.

⁶⁴⁵ http://www.bnf.fr/la_bnf/conditions_acces_tarifs/s.conditions_acces_bib_recherche.html?first_Art=non

⁶⁴⁶ Par exemple, des lecteurs mineurs sont accueillis à la BmO : les élèves de l'École de Danse.

⁶⁴⁷ L'ARIAS créé en 2004 à partir des laboratoires LARAS (Research Laboratory in the field of Arts and Sciences) et Intermedia fait état d'une relation entre la recherche et les bibliothèques spécialisées en arts vivants.

<http://www.arias.cnrs.fr/pdf/plaquetteARIASweb.pdf> Ce laboratoire de recherche mène des recherches sur le théâtre européen, le cinéma, les arts visuels, les théories esthétiques, littératures et pensées post-coloniales, le son du théâtre (en partenariat avec les chercheurs de Montréal). Il rassemble une vingtaine de membres statutaires et une soixante de doctorants, ainsi que de nombreux membres associés, autour d'un travail sur la transversalité esthétique et d'un questionnement anthropologique sur la manière dont se constitue l'image de soi et de l'autre dans la littérature et les arts.

⁶⁴⁸ Animatrice de théâtre amateur en milieu rural, dans la région lyonnaise de 1947 à 1990, dont le département du spectacle conserve des costumes, des archives ainsi qu'une thèse sur les mises en scène. Voir le RASP <http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/document.xsp?id=f00001590>. Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, directeur de recherche à l'ARIAS/CNRS apprécie de pouvoir consulter ce fonds très précieux dans le cadre de son étude sur le double amateurisme. Voir son article dans le *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 100, octobre-décembre 2006.

⁶⁴⁹ Les résultats de l'enquête identifient une majorité de lecteurs diplômés et spécialisés, familiers des bibliothèques (30% de chercheurs, ainsi que 28 % « d'amateurs éclairés » souvent retraités) qui utilisent Gallica à des fins universitaires et professionnelles. Le tiers restant constitue « un réservoir de nouveaux publics » : 22 % consultent le site pour leurs loisirs, 11% de « technophiles » résidant à l'étranger en apprécient les usages mobiles », et les 9% restants représentant « un grand public plus jeune » qui « n'en connaît pas encore bien l'offre ». Voir l'article de Cécile TOUITOU, in *Chroniques de la BnF*, n° 61, janvier 2012, p. 26.

⁶⁵⁰ Par exemple, un chercheur australien vient depuis 30 ans. Il y a aussi des chercheurs américains et anglais.

pièce de Feydeau, *Un fil à la patte*). Comme au département des Arts du Spectacle, toute personne justifiant d'une recherche peut être accueillie, aussi les généalogistes et les journalistes fréquentent-ils également la bibliothèque. La durée moyenne de séjour des lecteurs est de trois heures, et ils consultent surtout les archives et les registres journaliers de l'Ancien Régime. Les dimensions de la salle ne permettent pas d'accueillir plus de sept personnes à la fois⁶⁵¹ et favorisent le rapprochement entre les lecteurs et les bibliothécaires. Surtout, la bibliothèque-musée de la Comédie-Française est un petit satellite autour d'un vaste ensemble : elle constitue un centre de ressources aussi bien pour les musées que pour le théâtre, qui lui transfère les questions des spectateurs, et pour lequel elle constitue des dossiers sur l'ensemble des comédiens d'hier à aujourd'hui, ainsi que des dossiers de presse et des dossiers sur les spectacles programmés. Elle rend également beaucoup de services à distance, par des réponses rapides et une grande disponibilité : de nombreuses questions sont traitées par téléphone et par mails pour des dossiers de recherche. Les bibliothécaires se répartissent les questions par compétences⁶⁵². Enfin, les publics touchés par l'action culturelle sont divers : si les animations sont fréquentées par un public aisé, les scolaires accueillis pour le Parcours-Molière et pour les expositions proviennent aussi bien de ZEP que d'établissements dits « favorisés ».

Le centre de documentation du CNCS possède des collections encyclopédiques sur le spectacle et les métiers du spectacle. Il est géré par une seule personne qui forme parfois des stagiaires⁶⁵³. Accessible à tout public sans conditions, il a accueilli en 2010 542 personnes, soit 102 scolaires⁶⁵⁴, 183 étudiants, 144 non-spécialistes, 74 personnes du CNCS, 24 professionnels du spectacle et 15 chercheurs, avec un pic de fréquentation au mois de septembre. Les usagers viennent généralement au centre pour des renseignements documentaires, pour consulter les livres et la presse aussi bien que des fonds spécialisés et des documents audiovisuels, et utiliser internet en accès libre. Le personnel du CNCS est autonome car il connaît le fonds, mais le public extérieur demande à être accompagné dans ses recherches. La bibliothécaire sonde ses lecteurs par le biais de fiches ou par mail et par téléphone quand les demandes sont effectuées à distance. Si la fréquentation présente une hausse de 93% par rapport à l'année de son ouverture, et de 18% par rapport à l'année 2009⁶⁵⁵, la bibliothèque souhaiterait attirer davantage de visiteurs, en développant la communication auprès des établissements scolaires et des associations alentour, et par le biais d'un meilleur signalement du centre dans l'établissement⁶⁵⁶. Peut-être le terme « centre de documentation » laisse-t-il penser que c'est trop spécialisé pour le grand public, malgré les indications du site internet, et devrait-il être remplacé par « bibliothèque », comme ce fut le cas à la Maison Jean Vilar. Enfin, l'absence de catalogue en ligne sur le site internet⁶⁵⁷ peut nuire également à la visibilité du centre de documentation.

En outre, le musée du CNCS comprend un service aux publics composé de onze personnes, qui mène diverses enquêtes quantitatives et qualitatives auprès des visiteurs, notamment par le biais d'un formulaire papier et de la page Facebook assidûment fréquentée⁶⁵⁸ ; un entretien « en face à face » est également prévu. Le CNCS touche un

⁶⁵¹ Et la bibliothèque n'a pas vocation à élargir son accès (faute de place, de temps et d'effectifs), ce qui explique pourquoi elle a constitué et mis en ligne la base de données La Grange.

⁶⁵² Iconographie et spectacles, collections du musée de la Comédie-Française, recherches généalogiques sur des sociétaires ou des figurants de la Comédie-Française

⁶⁵³ Voir l'Annexe 44 : Présentation du centre de documentation du CNCS.

⁶⁵⁴ Dont quelques classes d'enseignement primaire pour consulter des photographies et des vidéos.

⁶⁵⁵ Avec notamment une augmentation du nombre d'étudiants et de visiteurs « autres », c'est-à-dire non-spécialistes.

⁶⁵⁶ Si la signalétique dans le hall d'accueil est parfaitement visible et que l'ascenseur permet d'y accéder facilement, en revanche le panneau sens interdit placé dans l'escalier peut s'avérer dissuasif pour certains visiteurs.

⁶⁵⁷ La rétroconversion du catalogue est en cours et sera disponible sur le portail du CNCS dans le courant du 1^{er} trimestre 2012, via Skinlibris (SIGB) et Skinweb.

⁶⁵⁸ Un projet Second Life avait également été mis en œuvre sur e-cnccs : « devenir costumier ou décorateur », mais Second Life rencontre beaucoup moins de succès qu'avant et le site n'est pas vraiment entretenu faute de moyens.

large public intergénérationnel, aussi bien familial que familier des scènes de la région (Opéra et théâtres de Vichy), dont la durée moyenne de la visite est d'environ une heure et demie (visite de l'exposition puis fréquentation de la boutique). Environ 60% du public est auvergnat, et provient aussi bien de l'Allier que du Puy-de-Dôme ; il vient également des régions limitrophes, Centre et Bourgogne. L'autre partie des visiteurs vient de l'ensemble de la France et de l'étranger. Pour renseigner le public à distance, le CNCS dispose d'un formulaire de questionnement en ligne, rerouté vers les différentes adresses du personnel selon la nature de la demande.

1. 2. Leurs attentes

Nous n'indiquons ici que les éléments qui nous ont été communiqués, et qui ne concernent donc pas tous les établissements.

Le CNCS propose un livre d'or dans lequel les visiteurs peuvent exprimer leur opinion et leurs attentes quant à la disposition des collections dans les différentes salles, quant à la qualité de l'exposition, et quant aux services proposés. Le CNCS est à l'écoute des besoins et des réclamations du public et a apporté progressivement des modifications dans l'organisation et le rythme des animations culturelles. Le public apprécie beaucoup les expositions, qui se présentent dorénavant sous deux formes pour une meilleure répartition des groupes dans les salles. Les visiteurs individuels estiment que la voix du guide portait trop fort, une pré-visite a désormais lieu dans l'auditorium auprès des groupes, puis le guide reste à côté du public pendant la visite pour répondre aux questions⁶⁵⁹. Les gens apprécient également la diversité des expositions et le changement de thèmes les fidélise. S'il a été difficile de les faire venir jusqu'à Moulins, ils ont été agréablement surpris et reviennent. Les visites guidées sont également prisées du public, ce qui n'était pas le cas il y a encore une dizaine d'années⁶⁶⁰. Les conférences-dîners mises en place par le CNCS sont appréciées, même si leur programmation est moins fréquente qu'auparavant : la formule en a été modifiée parce que l'on a pris en compte les difficultés que pouvaient soulever les embouteillages, l'horaire tardif et l'accès payant. De ce fait, elles s'accompagnent désormais d'un dîner et l'heure de leur programmation n'oblige pas les gens à rentrer chez eux avant l'animation. Les événements du CNCS telles les fêtes et les animations médiévales rencontrent un franc succès, ce qui est moins vrai pour les visites patrimoniales du Quartier Villars et les ateliers thématiques ainsi que les rencontres d'artisans et d'artistes. Les actions en direction du jeune public et les visites de groupes scolaires sont également régulières et appréciées. En revanche, les concerts ont été victimes de leurs succès : ils attiraient davantage de spectateurs que l'auditorium ne pouvait en contenir⁶⁶¹. Les éléments qui pourraient constituer un frein à la fréquentation du CNCS seraient d'abord l'éloignement géographique, puis la difficulté ou l'impossibilité à se déplacer, et enfin le coût des transports pour les groupes (pour lesquels on souhaiterait établir une convention avec les autocaristes).

Au centre de documentation du CNCS, les usagers sont satisfaits de l'accueil et de l'aide à la recherche (et le témoignent dans leurs fiches ou par mail), ainsi que des services documentaires et de la politique d'accès à internet. En revanche, le signalement de la bibliothèque pose problème, de même que l'amplitude horaire, mais il est toutefois possible de venir en dehors des heures d'ouverture s'il y a du personnel pour accueillir le public.

⁶⁵⁹ Entretien avec Delphine Pinasa le 4 août 2011.

⁶⁶⁰ « L'idée de l'intermédiaire postule implicitement la nécessité de modifier un rapport qui, précédemment, était établi sans tiers médiateur », Daniel JACOBI cité par Félicie CONTENOT, « La médiation au service de la confluence du musée et de la bibliothèque », *BBF*, 2011, n° 4, p. 11-15.

⁶⁶¹ Entretien avec Delphine Pinasa le 4 août 2011.

A la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, les lecteurs apprécient et consultent beaucoup les documents audiovisuels qui sont très faciles d'accès. Ils aiment également le cadre privilégié des jardins du Palais-Royal. Ils apprécient l'accueil et l'aide à la recherche, la politique d'accès à Internet, ainsi que les services documentaires. En revanche, ils trouvent le lieu exigü, et souhaiteraient une plus grande amplitude horaire, ce qui n'est pas possible pour des raisons d'effectifs. Les freins à la fréquentation pourraient être la méconnaissance de la bibliothèque. En termes d'animations⁶⁶², ce que les visiteurs préfèrent, ce sont les visites-guidées.

2. Prendre en compte les attentes d'un large public

Les principes mis en œuvre par Jean Vilar, Jean Rouvet et Sonia Debeauvais au T.N.P. pour conquérir un large public, étaient, on l'a vu, les suivants : une suppression ou un abaissement des freins matériels, une qualité d'accueil et d'adaptation, une exigence, un style, un travail avec les associations pour introduire la culture dans la vie des gens.

2. 1. Faire en sorte que les gens se sentent chez eux

Il s'agit d'abord de tenir compte de réalités concrètes, matérielles, liées aux horaires, aux transports, et aux freins financiers⁶⁶³ : selon Martine Kahane, quand on dit que seulement tant de % de spectateurs se rendent sur les scènes de théâtre, il faut se demander aussi à quelle heure ont lieu les spectacles et à quel prix, quel est le nombre de scènes, et quelle est l'amplitude géographique de la zone desservie (combien de kilomètres doivent être parcourus pour y accéder)⁶⁶⁴. Les contraintes liées à l'emploi du temps, paramètre auquel Jean Vilar, Jean Rouvet et Sonia Debeauvais accordaient tant d'importance, ont un impact sur les pratiques culturelles. Il faut donc s'adapter aux publics et faire en sorte qu'ils se sentent chez eux, en mettant en place des activités gratuites et en se rendant très accessible : le CNCS est ouvert 7 jours sur 7 et à tous. Une réflexion y est actuellement menée sur un projet de lieu d'accueil gratuit pour les groupes scolaires et les familles, à savoir un préau où ils pourraient pique-niquer à l'abri sans être obligés d'aller au restaurant.

Quant au Projet Richelieu, il vise à inscrire la rénovation des espaces et des usages⁶⁶⁵ non seulement dans un cadre scientifique et culturel⁶⁶⁶ mais aussi pour s'ouvrir au grand public, qui sera accueilli dans la salle Ovale, tandis que les autres départements recevront les spécialistes. Le public familial pourra circuler gratuitement dans un espace de déambulation aménagé à travers l'ensemble du bâtiment, visiter le magasin central et avoir un aperçu sur l'ensemble des salles de lecture, à travers des portes vitrées. Surtout, la « Galerie des Trésors » dans la Galerie Mazarine ouvrira un « parcours patrimonial », et le département des Arts du Spectacle disposera lui-même d'un espace permanent d'exposition. Le public scolaire pourra aussi être reçu dans de meilleures conditions. Cette volonté d'ouverture à un public plus large s'inscrit donc dans la réforme architecturale du Quadrilatère et dans la manière de repenser les usages et les espaces à

⁶⁶² Entretien avec Agathe Sanjuan le 26 septembre 2011.

⁶⁶³ Ce que fait la Maison Jean Vilar en présentant pendant le Festival des spectacles dans le cadre du « Off du Off » et dont le prix d'entrée ne dépasse pas 10 euros : par exemple, Denis Guénoun y a présenté cette année *Artaud-Barrault* et *Qu'est-ce que le temps*, magistralement interprétés par Stanislas Roquette.

⁶⁶⁴ Entretien du 29 août 2011.

⁶⁶⁵ En présentant un hall vaste et lumineux, ainsi qu'une cafétéria pour favoriser la convivialité. <http://blog.bnf.fr/lecteurs/index.php/2011/05/04/avancement-du-projet-de-renovation-du-quadrilatere-richelieu/>

⁶⁶⁶ Il s'agit de constituer un pôle d'excellence scientifique en renforçant la collaboration entre la BnF, l'INHA et l'ENC.

Richelieu. L'installation d'un café est également prévue pour renforcer la convivialité des lieux, à la manière de l'Opéra de Paris qui possède son propre restaurant, ou de la Maison Jean Vilar qui met une buvette à la disposition du public pendant l'été. L'aménagement de la bibliothèque de la Maison Jean Vilar a également été repensé par Lenka Bokova, en vue d'un plus grand confort, avec l'installation de fauteuils pour permettre d'autres pratiques de lecture.

2. 2. Favoriser le mélange entre les générations

Il faut favoriser le mélange entre les générations et toucher les familles par leurs enfants. Le public aime bien les concerts et les rencontres, aussi un partenariat est-il établi avec les élèves dans le but qu'ils amènent leurs parents. En fonction du métier qu'ils exercent, les gens n'ont pas de temps libre à consacrer aux loisirs, comme l'ont montré Olivier Donnat et Paul Tolila⁶⁶⁷. Le peu de temps dont ils disposent va être consacré à des pratiques collectives, familiales, le weekend. Il faut donc penser à des activités qui réunissent la famille : « Les raisons qui incitent [le public] à se rendre dans un musée ou une bibliothèque peuvent être l'intérêt pour le thème traité, la découverte des savoirs liés au lieu et le désir de se cultiver. L'idée de plaisir est également souvent énoncée, tout comme celle de "partager une activité en famille pour passer un bon moment" »⁶⁶⁸. Les ateliers mis en place par le CNCS s'adressent ainsi à toutes les catégories d'âge⁶⁶⁹, et la scénographie, conçue avec des spécialistes de théâtre, est soigneusement étudiée pour transporter le public dans l'imaginaire de la représentation : ainsi, à l'occasion de l'exposition « Costumes des Mille et une nuits », l'ambition fut de transformer complètement le musée en un lieu de légende orientale : « tout est théâtre, rien n'est réel, tout est inventé [...], les tapis sont réels mais ne volent pas »⁶⁷⁰.

2. 3. Rendre accessibles des animations de qualité

Il ne s'agit pas, sous couvert d'une démocratisation culturelle mal comprise, de baisser les exigences de qualité des animations⁶⁷¹ : il faut au contraire maintenir une programmation de qualité, donner le meilleur au public, lui expliquer, et surtout lui faire confiance pour qu'il s'adapte. Selon Martine Kahane, détourner le langage et le vocabulaire pour en faire quelque chose de plus consommable, c'est réduire la pensée : « Le public est prêt à consommer du langage, il a bien su le faire sur le plan informatique. Il ne faut pas sous-estimer les capacités d'absorption du public, ne pas faire du pré-consommé »⁶⁷². Selon Delphine Pinasa⁶⁷³, il faut donner le maximum d'explications au public sur ce qu'est un costume de scène, sur ce que sont le théâtre, l'opéra, le ballet, ainsi que sur l'historique du bâtiment. Il faudrait également mettre en place une formation spécifique sur l'histoire et la fabrication des costumes, autant d'aspects que les expositions ne permettent pas d'approfondir.

Les procédés de médiation sont toutefois importants pour favoriser l'accès aux expositions : la « médiation directe », selon la formule de Félicie Contentot, « implique la présence physique du médiateur, permet *in situ* d'exploiter des thèmes communs aux

⁶⁶⁷ Olivier DONNAT et Paul TOLILA (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, 2003.

⁶⁶⁸ CONTENOT, Félicie, « La médiation au service de la confluence du musée et de la bibliothèque », *BBF*, *op. cit.*

⁶⁶⁹ Voir l'Annexe 43 : Présentation du CNCS.

⁶⁷⁰ Martine KAHANE, <http://www.youtube.com/watch?v=ii76gKaLqkx&feature=related>

⁶⁷¹ Comme le disait Jean Vilar, « les sirops donnent la nausée ».

⁶⁷² Entretien du 29 août 2011. Delphine a été directrice-adjointe du CNCS depuis son ouverture le 1^{er} juillet 2006, et elle en est la directrice depuis le 1^{er} juillet 2011. Voir l'Annexe 43 : Présentation du CNCS.

⁶⁷³ Entretien du 4 août 2011.

différentes institutions »⁶⁷⁴ : elle inclut la visite du bâtiment, ainsi que « des conférences ciblées permettant d'établir un parallèle entre le bâtiment, les collections patrimoniales et les ouvrages de la bibliothèque ». De fait, le CNCS adapte les animations aux thèmes des conférences : par exemple, un atelier floral a été réalisé en résonance avec l'exposition « Au fil des fleurs, scènes de jardins » ; il propose également des visites-guidées avec des danseurs. Les guides conférenciers (qui dépendent de la DRAC) adaptent leur discours au grand public. A la Comédie-Française, de nombreuses visites-guidées sont conçues et organisées par la bibliothèque-musée, et animées par des guides-conférenciers formés par les bibliothécaires. L'Opéra National de Paris propose également aux enseignants et à leurs classes six conférences par an⁶⁷⁵ auxquelles la BmO est étroitement associée. Au département des Arts du Spectacle, les conférences du Théâtre Ouvert dans le cadre des rencontres « Traits d'union »⁶⁷⁶ cherchent à tisser un lien avec un large public en donnant la parole à des écrivains d'aujourd'hui qui évoquent les écrivains d'hier qu'ils ont appréciés. Le CNCS travaille également à un effet « teaser » sur le livre par des moyens audio-visuels, en passant des images dans des salles d'exposition.

Ensuite, la médiation indirecte « consiste à mettre à disposition différents supports que les publics utiliseront à leur guise et à leur rythme, en toute autonomie, in situ ou à distance »⁶⁷⁷ : cartels, documents pédagogiques, livrets d'accompagnement, expositions virtuelles en ligne avec feuilletage, ainsi que des contenus « accessibles 24 heures sur 24 ». Le CNCS présente aux visiteurs des fiches de salles, des livrets-jeux, des cartels, ainsi que des panneaux pédagogiques et des supports numériques pour les projections. Les expositions réalisées par la Comédie Française et sa bibliothèque-musée comportent des cartels, des panneaux pédagogiques, ainsi que des bornes interactives. Le site du CNCS se veut également un lieu de ressources via ses notices de costumes, informations auxquelles il projette d'ajouter les biographies des costumiers en conservant un ton adapté au grand public.

En outre, la diversité des angles d'approche choisis pour les expositions est essentielle pour rendre accessible cette mémoire à un large public : la valorisation de l'*artifex*, de l'artisanat⁶⁷⁸, du savoir-faire des professionnels qui œuvrent en coulisses, renoue, comme on l'a vu dans l'étude sur la Maison Jean Vilar, avec une forme d'authenticité susceptible d'intéresser un public peu familier des scènes mais sensible au savoir-faire. Cette approche permet de montrer la généalogie d'un spectacle, d'en expliquer les origines, et tisse un lien entre les costumes, les décors et la création⁶⁷⁹. Ce type d'exposition est fréquent au CNCS et à la Comédie-Française et fait la part belle au travail accompli par les artisans dans les ateliers⁶⁸⁰. La scénographie elle-même, qui ravive les collections et ressuscite l'atmosphère d'un spectacle, participe de ce processus

⁶⁷⁴ Félicie CONTENOT, « La médiation au service de la confluence du musée et de la bibliothèque », *op. cit.*

⁶⁷⁵ Les conférences portent sur son histoire, depuis l'Académie royale de musique fondée par Louis XIV jusqu'à aujourd'hui. Par exemple, le 17 mai 2011, Mathias Auclair et Aurélien Poidevin ont dispensé une conférence sur « Jacques Rouché et l'Opéra de Paris ». Voir l'Annexe 49 : Présentation de l'action pédagogique et culturelle à l'ONP.

⁶⁷⁶ Voir l'Annexe 46 : Présentation du département des Arts du Spectacle de la BnF.

⁶⁷⁷ Félicie CONTENOT, « La médiation au service de la confluence ... », *op. cit.*, ainsi que pour la citation suivante.

⁶⁷⁸ Dont on peut saisir l'origine dans l'exposition conçue à l'Opéra-Garnier en 1981 par Martine Kahane, alors conservateur à la BmO, ainsi que dans les deux expositions conçues en 1994, l'une à l'Opéra et l'autre à la Comédie-Française, pour valoriser les pièces de costumes les plus prestigieuses : « l'immense succès remporté par les expositions de la Comédie-Française et de l'Opéra National de Paris en 1994 et 1995 ont révélé l'intérêt grandissant que suscitent les costumes de scène depuis peu, tant auprès des professionnels que du grand public », Irène AJER, *Archiver le théâtre. Les Cahiers de la Comédie Française n°30*, 1999, p. 85.

⁶⁷⁹ Le CNCS a pour vocation de rendre « hommage aux artisans d'art (dessinateurs, costumiers, plasticiens), aux ateliers de costumes dont le travail n'apparaît pas aux yeux du public », selon Martine Kahane dans une interview filmée sur le site du CNCS.

⁶⁸⁰ Entre 2009 et 2011, la bibliothèque-musée a réalisé avec les artisans et techniciens de la Comédie Française sept expositions présentées au Studio-Théâtre et au Vieux Colombier, parmi lesquelles « Machinerie de théâtre », « Le service des costumes et de l'habillement de la Comédie-Française », « Accessoires Tapissiers, tapissières », « Scènes d'atelier », « Décorateurs de théâtre », « La lumière au théâtre ». Voir l'Annexe 45 : Présentation de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

d'immersion. Ainsi, « L'art du costume à la Comédie-Française » « entraîne le public dans un parcours théâtralisé » inspiré de la salle Richelieu. En exposant quelque 200 costumes, la manifestation retrace l'histoire du style du costume de théâtre à la Comédie-Française et sa réalisation : « cet hommage à la Comédie-Française est d'abord dédié à ses ateliers de costumes et à leur directeur »⁶⁸¹, à la mémoire de ceux qui font le spectacle⁶⁸². Par exemple, le Salon d'Honneur restitue les apparences du magasin d'habits, ancêtre du service des costumes et de l'habillement⁶⁸³. On peut également voir des accessoires personnels des Comédiens-Français du XIXe siècle ainsi que la copie double taille du fauteuil de Molière dans *Le Malade imaginaire*. D'autre part, la bibliothèque-musée de la Comédie Française organise des « Portraits de métier » qui permettent de rencontrer les artisans du spectacle. Enfin, le département des Arts du Spectacle présente à partir du 24 janvier prochain un cycle de conférences illustrant à partir des traces documentaires, le rôle essentiel de chacun des protagonistes dans « La fabrique du spectacle », en amont (l'auteur, le metteur en scène, le comédien, ainsi que le costumier et le scénographe) comme en aval (le spectateur et le photographe).

2. 4. Aller chercher les publics et introduire la culture dans la vie quotidienne

Dans le cas du CNCS, il s'agit avant tout de signaler le lieu, puisqu'il est excentré en région : ainsi Martine Kahane a mené de nombreuses démarches pour que le CNCS soit signalé sur des panneaux en ville, à la gare SNCF et dans les autres gares de la région au même titre que les autres équipements culturels⁶⁸⁴. Il faut ensuite le rendre accessible en l'inscrivant sur les parcours touristiques, et travailler avec les autocaristes ou les compagnies de transport ferroviaires pour obtenir des tarifs avantageux – face au coût croissant de l'essence et des transports - et inciter les gens à sortir de chez eux⁶⁸⁵. Selon la formule de Martine Kahane, « il faut penser aux choses qui relèvent du corps et pas seulement à celles qui relèvent de l'esprit »⁶⁸⁶. L'ONP implante de nombreuses affiches dans Paris pour inciter le public à visiter l'Opéra Garnier, en rappelant que ce lieu est ouvert à tous.

Plus encore, si l'élargissement des publics consiste à recevoir des publics désireux de se cultiver ou des publics captifs conduits par leurs enseignants, la démocratisation culturelle revient à aller chercher le public là où il se trouve, là où il travaille, là où il organise ses loisirs. De fait, les services pédagogiques du CNCS se rendent dans des établissements scolaires, villes et villages. C'est également ce que fait l'actuel T.N.P. en visitant les associations socio-culturelles⁶⁸⁷, comme le faisait Sonia Debeauvais pour le T.N.P.-Chaillot et pour le Festival.

Enfin, par le biais des réseaux sociaux il est également possible d'aller à la rencontre du public, par une démarche volontaire et proactive, en fixant des rendez vous

⁶⁸¹ Cette réserve importante de costumes et d'accessoires a été constituée à partir de 1750, et l'exposition présente deux des rares costumes du XVIIIe siècle qui ont été conservés après la représentation : deux kimonos pour *l'Orphelin de la Chine* de Voltaire (1755) et un costume pour *l'Etourdi* de Molière.

⁶⁸² « Parmi les nombreux métiers qui gravitent aujourd'hui autour du service de l'habillement, certains ont quasiment disparu à la ville ». <http://www.comedie-francaise.fr/la-comedie-francaise-aujourd'hui.php?id=227>

⁶⁸³ La BmO présentera également, de juin à septembre 2012, une exposition sur les ateliers de costumes de l'Opéra, de Lully jusqu'à nos jours.

⁶⁸⁴ Ce que fait le T.N.P. également à Lyon et à Villeurbanne en s'implantant visuellement sur les panneaux d'affichage de la ville.

⁶⁸⁵ De la même manière que Jean Vilar faisait affréter des autocars, en accord avec les comités d'entreprise, pour mener le public à Chaillot. Les TER de Bretagne couplent dans le prix du billet le transport et l'accès à de nombreux festivals de musique, tandis que le centre culturel du Quartz à Brest monte un système de covoiturage : <http://www.lequartz.com/?q=fr/content/saison-1112/covoiturage>. Quant au T.N.P., il vient d'établir un partenariat avec le Sytral qui donne la possibilité de gagner des places au théâtre en s'abonnant au TCL, voir l'Annexe 52 : Introduire la culture dans le quotidien.

⁶⁸⁶ Entretien du 29 août. 2011

⁶⁸⁷ Voir l'Annexe 52 : Introduire la culture dans le quotidien.

réguliers et en intervenant sur un mode volontiers ludique, voire impertinent. Par exemple, *Arlequin* envoie régulièrement des images de collections et des trésors cachés en adoptant un ton courtois mais convivial ; le choix même d'un nom de personnage annule toute identité personnelle mais peut être paradoxalement plus proche des utilisateurs. Facebook Gallica a suggéré l'idée d'offrir à ses amis une image en cadeau, pour amener les internautes à mobiliser leur entourage. La page Facebook de la BnF a célébré récemment son 10 000ème inscrit et, à cette occasion, elle a donné aux gallicanautes l'initiative d'organiser eux-mêmes des animations, en amenant les personnes dans une exposition virtuelle⁶⁸⁸. Ce fonctionnement croise d'une certaine manière la logique de l'abonnement. La page Facebook du CNCS et son site internet, assortis d'une Newsletter, constituent un moyen efficace pour aller à la rencontre du public. De nombreux fans suivent l'actualité du CNCS, sans qu'on ait à aller les chercher : « Le CNCS n'est pas considéré seulement comme un musée mais comme un lieu de vie, il se passe des choses tout le temps »⁶⁸⁹. Une information postée sur le site et reportée sur Facebook suscite 150 ou 200 visites par jour, et permet de surcroît de capter l'attention d'un public plus jeune (les 15-35 ans) notamment en éveillant son intérêt pour les ateliers pédagogiques. La Newsletter quant à elle suscite 800 ou 900 visiteurs sur le site Internet au moment où elle paraît, la fréquentation du site (à raison de 350 personnes par jour) correspondant à la moyenne quotidienne des visiteurs du CNCS : ils préparent leur visite sur le site, ce qui permet d'estimer le nombre de visiteurs qu'il y aura le jour même.

3. Prendre en compte la diversité des publics et des non-publics

L'enquête que nous avons menée auprès des institutions et des bibliothèques ne recouvre pas la diversité des publics⁶⁹⁰ que les services pédagogiques de la BnF de l'Opéra et du CNCS, d'une part, et la Mission de diversification des publics de la BnF, d'autre part, cherchent à conquérir : « la médiation doit prendre en compte à la fois les attentes des utilisateurs, les contraintes liées aux lieux, mais aussi la diversité des publics. Les usagers qui fréquentent aujourd'hui les musées et les bibliothèques ont en effet des profils très variés : scolaires, familles, personnes en situation de handicap, publics du champ social, étudiants, actifs, retraités, touristes étrangers, et ont des attentes différentes »⁶⁹¹. Les grandes institutions culturelles, bibliothèques, centres et théâtres⁶⁹², se dotent, parallèlement aux musées⁶⁹³, de cadres organisationnels et législatifs pour lutter contre les exclusions, conformément à l'article 140 de la Loi

⁶⁸⁸ La page Facebook de *Gallica* a été créée en février 2010, et la page Facebook de la BnF en mars 2010. Sur Face Book Gallica deux binômes envoient un post par jour et tweetent trois fois par jour

⁶⁸⁹ Entretien du 4 août 2011 avec Anne-Laure Bucelle.

⁶⁹⁰ C'est autour de la question des « Publics » que l'Association des Bibliothécaires Français (ABF), et son président Dominique Arot, ont centré le 53ème Congrès, en juin 2007 à Nantes.

⁶⁹¹ Félicie CONTENOT, « La médiation au service de la confluence du musée et de la bibliothèque », *BBF*, 2011, n° 4, p. 11-15.

⁶⁹² Comme l'a montré Anne KREBS, la politique culturelle de ces établissements traduit « la prise en compte de catégories, dont celle de publics dits « spécifiques » ou « contraints », parmi lesquels les jeunes occupent une place prioritaire. Les enfants, et maintenant les adolescents font l'objet de nombreuses initiatives dans les musées, les théâtres, les opéras ou encore les bibliothèques, notamment s'agissant de jeunes issus des milieux populaires ». Voir *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat*, *op. cit.*, p. 11. Des actions sont donc menées à l'école, dans les institutions culturelles mais aussi durant le temps libre et les vacances, avec des incitations tarifaires « très ciblées auprès des lycéens et des étudiants » pour les inciter à la pratique des sorties culturelles : des tarifs réduits sont proposés par les théâtres et les scènes d'opéra. Voir les Annexes 48 et 49 sur l'action pédagogique et culturelle à l'ONP et à la Comédie-Française.

⁶⁹³ Aussi la « Mission de diversification des publics » de la BnF s'inspire-t-elle des actions mises en place au Louvre et à la Cité des sciences et de l'industrie depuis une dizaine d'années, à partir de la Mission « Vivre Ensemble » commandée en 2003 par le Ministère de la Culture » <http://www.vivre-ensemble.culture.gouv.fr/>. La Cité des sciences et de l'industrie avait alors été nommée établissement pilote par Jean-Jacques Aillagon la même année pour conduire cette mission ; son service dédié aux publics du champ social comprend aujourd'hui sept personnes.

d'orientation du 29 juillet 1998 stipulant que « l'égal accès de tous, tout au long de la vie, à la culture [...] permet de garantir l'exercice effectif de la citoyenneté »⁶⁹⁴.

Ces actions s'exercent en direction d'abord des publics captifs, à l'instar du Service d'action pédagogique de la BnF⁶⁹⁵. Aussi l'Opéra comporte-t-il un service d'action culturelle qui mène des opérations ciblées auprès des scolaires, en fonction du niveau d'enseignement mais aussi en fonction de la composition socio-culturelle des publics, en axant sa démarche auprès des établissements dits défavorisés, notamment dans le cadre de « Dix mois d'Ecole et d'Opéra »⁶⁹⁶. Le CNCS met en place l'opération « Les Portes du temps », initiée par le Ministère de la Culture et de la Communication et l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances, qui est destinée à des publics non familiers de la culture⁶⁹⁷.

Ensuite, ces opérations concernent également le public dit du « champ social » - formule qui ne peut à elle seule épuiser l'ensemble des personnes concernées, mais dont le dénominateur commun est « qu'elles ne s'autorisent pas à fréquenter les institutions culturelles car elles se trouvent en situation d'exclusion ou de vulnérabilité sociale et économique »⁶⁹⁸ et elles considèrent que ces institutions ne sont pas pour elles. Cet ensemble composite recouvre des réalités très différentes et des publics aux âges très variés : jeunes de 16 à 25 ans en marge du système, usagers des centres sociaux, personnes en contact avec les associations caritatives, telles que le Secours populaire ou ATD Quart Monde, personnes du troisième âge isolées chez elles, chômeurs, publics dits empêchés, malades de longue durée hospitalisés, prisonniers, ou personnes sous main de justice. Ce champ concerne également les personnes « exclues du système scolaire ou professionnel », inscrites dans un parcours de réinsertion professionnelle ou sociale, ainsi que les personnes allophones, titulaires d'un diplôme ou non, les victimes de l'illettrisme⁶⁹⁹... Sylvie Dreyfus, responsable de « la Mission de diversification des publics » créée en 2005 à la BnF⁷⁰⁰, est le correspondant culturel permanent du groupe « Vivre Ensemble », signataire de la *Charte d'Accueil des publics du champ social*⁷⁰¹ et qui œuvre à la lutte contre les exclusions. Elle mène à ce titre des actions, en relais avec d'autres correspondants culturels⁷⁰², pour développer auprès de ces publics de nouveaux usages des collections de la BnF.

Pour autant, la question de la diversité des publics ne fait pas consensus dans les discours de ces services d'action pédagogique et ces missions, même si les modalités

⁶⁹⁴ Voir la *Charte d'Accueil des publics du champ social* en Annexe 51.

⁶⁹⁵ Qui dépend de la Délégation à la Diffusion Culturelle (DDC) de la BnF.

⁶⁹⁶ Service fondé en 1991-1992 par Danièle Fouache et Martine Kahane - alors directrice de la BmO puis du Service culturel de l'ONP (1994-2004) - en direction des scolaires et surtout ceux qui sont en difficulté. Il repose sur un partenariat avec l'Education nationale, associant les académies de Paris, Versailles et Créteil. Voir le rapport d'activités 2010 : « La philosophie qui fonde le programme consiste à donner accès à l'art et à la culture à des enfants et adolescents de 4 à 20 ans qui en sont privés, pour leur ouvrir non seulement les portes de la beauté mais aussi celles de l'estime de soi, du goût de l'effort et de l'appréciation des autres. Intégré à l'acte pédagogique sur une durée de 2 ans, le programme a pour objectif de permettre aux élèves de redonner sens aux apprentissages et de rendre l'acquisition des savoirs concrète et vivante mais également de réduire les inégalités des chances, de former des citoyens et de conduire chaque jeune sur le chemin de la réussite ».

http://www.operadeparis.fr/Newsletter/pdfs/Brochure_Opera_nationale_de_Paris_en_2010.pdf

⁶⁹⁷ « Durant des stages de 5 jours, visites guidées, ateliers de pratique artistique et jeux, sont autant d'occasions de rencontrer les œuvres et les artistes, de découvrir les richesses patrimoniales du CNCS. Ce programme s'adresse prioritairement à un public pour lequel l'accès aux lieux patrimoniaux et culturels n'est pas facilité ». <http://www.cncs.fr/groupes/actions-pedagogiques>. Voir aussi : <http://lesportesdutemps.culture.gouv.fr/>.

⁶⁹⁸ *Charte d'Accueil des publics du champ social* ainsi que pour les citations suivantes.

⁶⁹⁹ « Plusieurs études de l'INSEE et du CREDOC mettent en évidence qu'une personne sur quatre vit en retrait de la vie culturelle et a un nombre de sorties culturelles très limité, et que ce sont un faible niveau de diplôme et un niveau de vie bas qui apparaissent comme les principaux obstacles aux pratiques culturelles », *Charte d'Accueil des publics du champ social*.

⁷⁰⁰ Cette mission, gérée par une personne à temps plein, assistée par une vacataire, est rattachée à la Direction des Collections (DCO) de la BnF, et travaille avec la Direction du Développement Culturel (DDC).

⁷⁰¹ Voir l'Annexe 51 : Présentation de la Mission de diversification des publics à la BnF.

⁷⁰² « Ces « relais » peuvent être soit salariés, soit bénévoles, soit œuvrant dans des structures de différente nature : réseaux d'éducation populaire, ONG, associations de lutte contre l'exclusion et la précarité, centres sociaux, services « jeunesse » ou « RMI » des mairies, missions locales pour l'emploi, ateliers d'apprentissage du français, services de protection judiciaire de la jeunesse, associations de locataires, services d'accompagnements de migrants, équipes de développement local - Politique de la ville... Ces structures peuvent être des associations ou des institutions, appartenir au secteur public ou relever du droit privé », *Charte d'Accueil des publics du champ social*.

d'action se rejoignent dans la pratique. De fait, Anne Krebs évoque l'aspect sensible de la réflexion sur la diversité des publics : « en matière d'actions ciblées, la France adopte une attitude prudente, n'envisageant pas de rendre visibles des distinctions catégorielles – et surtout identitaires – qui seraient contraires aux principes de l'égalité républicaine et de la non-stigmatisation des différences⁷⁰³. Posture très différente de celle du monde anglo-américain, qui porte une attention à la fois décomplexée et volontariste dans la conduite de ses programmes d'inclusion sociale, éducative et culturelle »⁷⁰⁴. Les dénominations de « grand public », « public défavorisé », « public empêché » semblent d'autre part impropres à recouvrir la réalité spécifique des publics concernés et risquent de s'accompagner d'un discours réducteur ou discriminant, assimilé à « la journée des pauvres »⁷⁰⁵. Pour Sylvie Dreyfus, le terme de « grand public » est très flou et beaucoup trop imprécis : « On s'adresse à des segments de public et de population »⁷⁰⁶. Si les services pédagogiques du CNCS et de l'ONP, ainsi que de la Comédie-Française⁷⁰⁷ affichent clairement l'objectif de cibler des publics dits « défavorisés » dans certaines de leurs opérations, le Service d'action pédagogique de la BnF choisit de ne pas construire un discours autour d'une distinction entre les publics d'origine sociale favorisée ou défavorisée, considérant que la question est mal posée et que les actions englobent tous les scolaires, et s'affinent en fonction du niveau d'enseignement⁷⁰⁸. En revanche, certaines réalités sociales sont bien prises en compte en vue d'abaisser les freins économiques : un principe d'exonération est prévu pour les établissements ZEP et publics handicapés. De surcroît, des liens très forts se sont établis entre la BnF et le projet Plaine-Commune, mis en place par la communauté d'agglomérations et rejoint par la BnF.

Outre la médiation « directe » et « indirecte », c'est donc une médiation ciblée et personnalisée qu'il convient d'exercer auprès de ces publics. En parallèle avec les changements organisationnels opérés dans les musées, on constate que la mise en place d'un service d'action pédagogique et de missions envers des publics ciblés dans les bibliothèques, centres culturels et théâtres, permet de mener des actions d'accompagnement et de médiation d'envergure⁷⁰⁹ et contribue « à régénérer l'action culturelle, en allant même jusqu'à repenser le statut des institutions culturelles les plus patrimoniales pour en faire, en tant qu'institutions mêmes, des médiateurs »⁷¹⁰. L'ouverture des lieux et des collections doit être relayée par un accompagnement personnalisé : « Toutes les structures culturelles - bibliothèques, musées, scènes - ont en effet la même mission : donner à voir, à lire, à comprendre sous une forme écrite,

⁷⁰³ Bertrand CALENGE considère que l'exigence communautaire des bibliothèques les conduit à mettre en place des « services particuliers en direction des groupes particuliers » : « Segmenter la population (« le public ») en groupes identifiés [...] » n'induit pas « un regard réducteur sur la variété de ces publics », mais « répond essentiellement à une exigence de lucidité quant au caractère partiel, voire partial, des publics actuellement servis, et donc d'une analyse des moyens nécessaires ». CALENGE Bertrand, *Accueillir, orienter, informer : l'organisation des services aux publics dans les bibliothèques*. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 1999.

⁷⁰⁴ *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat*, op. cit., p. 11.

⁷⁰⁵ Selon un responsable d'ATD Quart Monde : « il ne s'agit pas du tout de distribuer de la culture aux familles très pauvres qui en sont privées. Il s'agit avant tout de permettre à toute une population de se savoir sujet de culture, homme de culture. Il s'agit de permettre à l'ensemble de la population de reconnaître que le plus pauvre de ses membres a droit à la culture, qu'il est capable d'être sujet et que sa contribution est essentielle à tous », cité dans la *Charte d'Accueil des publics du champ social*.

⁷⁰⁶ Entretien du 2 septembre 2011.

⁷⁰⁷ Pour la « Convention Fil rouge », voir l'Annexe 49 : Présentation de l'action pédagogique et culturelle à la Comédie-Française.

⁷⁰⁸ « Ce qui importe, c'est la manière dont les élèves ont été préparés par leurs enseignants en amont : il arrive souvent que des élèves faibles et issus de milieux défavorisés culturellement mais bien préparés soient plus réceptifs et plus vifs que des élèves issus d'un milieu socio-culturel aisé mais peu motivés. Une grande partie des élèves qui participent aux animations du service pédagogique de la BnF provient de la banlieue parisienne dite "défavorisée" ou d'établissements parisiens difficiles. Le travail de médiation consiste justement à s'adapter très rapidement à un public varié, à des classes que l'on ne rencontrera qu'une fois, pendant un court moment, et c'est en cela que ce métier se distingue fortement de celui de l'enseignant ». Entretien avec Mathilde Jamain du 11 août 2011.

⁷⁰⁹ Comme le constate Cécile DÉRIOZ, *Publics : facteurs d'évolutions ? Les changements organisationnels dans les musées et les bibliothèques*, op. cit., p. 8.

⁷¹⁰ Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz, Olivier Lenay, *Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines*, Paris, DEPS/Ministère de la Culture et de la Communication, 2010. Cités par Félicie CONTENOT, *BBF*, op. cit., p. 11-15.

iconographique. Il s'agit donc de partager avec le public les richesses de ses collections et de l'aider à se les approprier »⁷¹¹.

D) PARTAGER LA MEMOIRE DES ARTS VIVANTS

Comment le public peut-il s'approprier la mémoire des arts vivants du spectacle grâce aux bibliothèques ? A travers les différentes opérations qu'ils mènent en direction des scolaires et des publics dits du « champ social », les services d'action pédagogique de la BnF, de l'Opéra et de la Comédie-Française, ainsi que la « Mission de diversification des publics » de la BnF cherchent à donner du sens à l'action culturelle⁷¹². Autrement dit, comment, pour qui et pourquoi transmet-on cette mémoire ? Tous s'accordent sur le fait que le partage de la mémoire des arts du spectacle nécessite une forme de médiation qui relève de l'accompagnement en vue du développement culturel et personnel⁷¹³, médiation à laquelle ne peut se substituer la médiation numérique, si ce n'est en vue de prolonger et de partager la mémoire des arts du spectacle. Comme le formule Jean-Pierre Saez : « Ne cédon pas [...] à l'illusion numérique. Internet élargit les possibilités d'acculturation mais les enjeux d'une politique culturelle émancipatrice ne se réduisent pas à Internet. L'apport des arts vivants et du patrimoine demeure *essentiel* »⁷¹⁴.

1. Donner des clés d'accès à la connaissance

Comment peut-on susciter une identité commune autour de la valorisation d'un patrimoine ? Comment donner un sens aux nouvelles générations, surtout quand elles ne possèdent pas les clés d'accès aux collections ?

Le service d'action pédagogique du CNCS établit des partenariats avec des lycées, sur un ou quatre ans. En 2010, à l'occasion du centenaire de la naissance des Ballets Russes (1909-2009) et dans le cadre de l'année France Russie 2010, le CNCS a mené des actions pédagogiques en direction du jeune public en partenariat avec le Musée en herbe de Paris⁷¹⁵. Des activités très élaborées, à partir d'un travail sur les couleurs et les formes, ont été menées dans le cadre de l'exposition « Rudolf Noureev, la trame d'une vie ». Deux projets sont en cours actuellement : une mallette pédagogique contenant des objets que les enfants pourraient manipuler comme des explorateurs, et une borne interactive offrant des jeux très simples sur les costumes. Le CNCS souhaiterait également avoir à sa disposition un fonds spécifique de costumes pour les actions pédagogiques.

A l'ONP, pour les établissements d'enseignement secondaire, le service d'action pédagogique met en place le programme « Dix mois d'Ecole et d'Opéra » en direction des classes en ZEP ou Ambition réussite⁷¹⁶ pour favoriser une éducation et une immersion dans le domaine artistique sur une durée de deux ans. Danièle Fouache et son adjoint Laurent Pejoux ont élargi le projet à l'échelle européenne, par un partenariat avec trois autres institutions

⁷¹¹ Entretien avec Martine Kahane le 29 août 2011.

⁷¹² Dans les musées comme dans les bibliothèques, la médiation vise à rassurer les publics, en particulier les plus éloignés des univers culturels, en rendant les biens culturels plus accessibles par une démythification des lieux, en donnant du sens aux collections par des discours compréhensibles par tout un chacun et enfin en assurant l'accompagnement vers la connaissance par le développement d'interventions attractives et conviviales », selon Félicie CONTENOT, *op. cit.* p. 11-15.

⁷¹³ « Provoquer, rendre possible la rencontre entre l'objet original et le public, qu'il soit visiteur ou usager » et favoriser « la compréhension de l'organisation du lieu et de ce que l'on peut y trouver, créant ainsi un lien entre le public et les collections ». Félicie CONTENOT, *ibid.*, p. 11-15.

⁷¹⁴ Jean-Pierre SAEZ, *La Terrasse*, *op. cit.*, p.36.

⁷¹⁵ A l'occasion de l'exposition « Opéras russes à l'aube des Ballets Russes » :

<http://60gp.ovh.net/~museeeh/index.php?services/conception-dexposition/>

⁷¹⁶ Voir l'Annexe 48 : Présentation de l'action pédagogique et culturelle à l'ONP.

culturelles européennes : le Teatro lirico di Cagliari, le Magyar Allami Operahaz de Budapest et le Muztheater de Zaandam. Le service « programmation et jeune public » se concentre essentiellement sur l'offre de places à prix réduit, ou encore sur des visites d'atelier pour des actions ponctuelles : par exemple, une visite de l'atelier de perruques avec les élèves d'une école de coiffure⁷¹⁷. Des « Rencontres pour tous »⁷¹⁸ avec les artistes et l'équipe de production sont également organisées pour échanger et présenter au public (individuel et scolaire) les créations sous des éclairages divers : genèse du projet, partition, livret, mise en scène. 120 à 130 projets pédagogiques sont donc réalisés chaque année : soit sur de petits projets (voir des spectacles), soit sur des projets plus ambitieux (rencontrer des professionnels du spectacle).

Enfin, « Opéra – Université » propose des parcours sur mesure pour des groupes de 20 à 40 étudiants mais aussi des partenariats avec des associations étudiantes et l'ensemble d'un lycée ou d'une université, sous plusieurs formes : rencontres avec les artistes autour des spectacles présentés sur les scènes de l'Opéra, de visites accompagnées des théâtres, de conférences thématiques et de tables rondes. La BmO peut être ponctuellement associée à ces actions, lorsque des enseignants s'adressent à l'un des pôles pédagogiques : ainsi, elle a accueilli un groupe de jeunes qui ne savaient pas ce qu'était un opéra, ni un théâtre et elle leur fait visiter l'Opéra, la scène, les loges, les coulisses. Elle a également accueilli des élèves d'école primaire à l'occasion de la programmation du ballet *Cendrillon* de Rudolf Noureev pour leur montrer des éléments de décors, tandis que des lycéens sont venus voir le fonds Serge Lifar.

Au service d'action pédagogique de la BnF, de nombreux projets sont organisés avec des guides-conférenciers pour les élèves de classes primaires, les collégiens et les lycéens, en relation avec les expositions, les collections de la bibliothèque et la bibliothèque numérique⁷¹⁹. Le service constitue également des dossiers pédagogiques à l'intention des enseignants et pour tout public, téléchargeables en ligne. Enfin, depuis quatre ans, deux comédiens du service d'action pédagogique de la BnF animent des visites théâtralisées : « le secret de Mlle Scripto » pour les collégiens, et les lectures de textes littéraires sur la bibliothèque pour les lycéens, afin de leur permettre de s'approprier les lieux : pourquoi est-ce une Bibliothèque Nationale ? Quelle différence y a-t-il entre la BnF et une bibliothèque municipale ? Il s'agit de donner une idée de ce qu'est le patrimoine et sa conservation, en démystifiant l'aspect impressionnant du lieu par une visite ludique, et d'initier les visiteurs au plaisir de la culture tout en leur donnant des codes de conduite liés aux espaces et aux usages.

En sus des différentes conventions liées par la Comédie-Française avec des établissements scolaires⁷²⁰, la bibliothèque-musée conçoit et organise le « Parcours-promenade Molière » qui a lieu quotidiennement et pour lequel elle forme les conférenciers, et participe à la constitution des dossiers pédagogiques tel le dossier sur le « Parcours-Molière »⁷²¹. Ces visites sont très prisées, les enseignants les réservent d'une année à l'autre. La bibliothèque a également lié un partenariat avec une classe pour les expositions.

⁷¹⁷ Entretien avec Cécile Boasson le 25 août 2011.

⁷¹⁸ Voir l'Annexe 45 : Présentation de l'action pédagogique et culturelle à l'ONP.

⁷¹⁹ Voir l'Annexe 50 : Présentation de l'action pédagogique à la BnF.

⁷²⁰ Voir l'Annexe 49 : Présentation de l'action pédagogique et culturelle à la Comédie-Française.

⁷²¹ Ce dossier a été réalisé par Frédérique Brunner avec une historienne. Entretien du 26 septembre 2011.

2. Les arts vivants au service de la connaissance de soi et de la socialisation

Au-delà de l'intention pédagogique, des actions sont menées pour aider les personnes en situation d'exclusion à s'approprier la connaissance, et surtout à s'autoriser le droit à la culture. C'est dans cette direction que Sylvie Dreyfus mène des projets avec les associations culturelles au sein de la « Mission de diversification des publics » considérant, comme le groupe « Vivre Ensemble », qu'« aller au musée, au spectacle ou pratiquer une discipline artistique, permet de retrouver des facultés et des plaisirs souvent mis de côté par les épreuves de la vie »⁷²². L'accueil de groupes, en faible effectif pour les mettre en confiance et entendre leurs demandes, vise à encourager une relation active à la culture⁷²³, « il ne faut pas penser de façon misérabiliste mais aider les gens à s'intégrer »⁷²⁴. Les visites à la BnF ont pour but de montrer des usages différents de la bibliothèque : par exemple, pour des personnes en recherche d'emploi, Sylvie Dreyfus favorise des rencontres avec des collègues volontaires, afin de leur montrer la relation qu'ils ont au travail⁷²⁵ : ces derniers expliquent pourquoi ils ont choisi ce métier, ce qu'ils aiment faire, et ce qu'ils trouvent difficile. Ces échanges donnent lieu à un tour de table puis à des retours sur le blog « BnF pour tous », espace libre et interactif sur lequel les visiteurs peuvent envoyer un compte-rendu. Ce qui importe, c'est de favoriser une continuité dans les interventions et pas forcément de multiplier les visites⁷²⁶. Dans le cadre d'un développement personnel et pour éveiller le plaisir de la culture, des animations autour des arts du spectacle peuvent également s'avérer précieuses : un travail avec des personnes en hôpital psychiatrique a été mené avec l'appui du département des Arts du spectacle (BnF) il y a quelques années, à l'occasion d'un atelier d'écriture. Il s'agissait d'imaginer le parcours jusque dans les années 1970 d'une actrice née dans les années 1920, sur fond de bouleversements politiques et sociologiques. Le travail d'écriture a été préparé en amont au département des Arts du Spectacle, en collaboration avec Joëlle Garcia qui a montré de nombreuses photos de Maria Casarès et des documents sur le T.N.P. La réalisation de ces travaux d'écriture a donné lieu à la publication d'un ouvrage.

Les animations autour des arts vivants et par les arts vivants permettent également de donner aux enfants des clés pour s'exprimer et apprendre à communiquer autrement. Au sein du service d'action pédagogique de la BnF, deux comédiens travaillent avec leur matière et leur métier et ont mis en place depuis deux ans des ateliers théâtre autour de l'oralité et du corps, à partir d'un travail sur le conte. Il ne s'agit pas d'éducation artistique mais d'une initiation au travail du conteur, d'une découverte pour des enfants⁷²⁷ qui n'ont jamais pris la parole en public - si ce n'est devant leurs camarades de classe - en s'appuyant sur ce que la bibliothèque peut apporter pour enrichir la pensée et l'imaginaire. La bibliothèque, lieu de mémoire et de

⁷²² Cité dans la *Charte d'Accueil des publics du champ social*. Le rapport de l'Inspection générale des affaires sociales sur « l'Accès à la culture des plus défavorisés » signale que « dans une société où le développement du temps libre et de la communication tend à accorder aux loisirs une place croissante, la consommation et l'activité culturelle [...] tendent à constituer plus qu'hier un élément d'affirmation de l'identité sociale ».

⁷²³ Un projet a également été mené dans le cadre des Estivales africaines l'été dernier à partir de l'organisation de l'exposition sur les cartes et plans d'Afrique : il s'agit de valoriser la dimension citoyenne de la recherche en créant des liens entre le public du champ social et des chercheurs désireux de partager leur réflexion et leurs travaux.

⁷²⁴ Entretien avec Sylvie Dreyfus le 2 septembre 2011.

⁷²⁵ Un travail a été mené également avec une fondation du BTP cofinancée par des syndicats et des patrons sur la revalorisation du travail manuel, en vue de proposer au proviseur qui coordonne l'ensemble des lycées techniques un parcours autour de l'histoire de la technique : ainsi, ce parcours serait utilisable pour tous les corps de métiers.

⁷²⁶ Sylvie Dreyfus considère qu'il serait plus efficace de travailler avec des segments de population ciblés, par exemple les 16-25 ans déscolarisés ou qui n'ont pas fait d'études.

⁷²⁷ L'activité est destinée à des élèves d'école primaire et de 6^{ème} et de 5^{ème}, mais ce sont essentiellement des élèves de 6^{ème} qui viennent car le conte figure dans leur programme. Les comédiens aimeraient travailler sur les « Mille et une nuits » avec une classe de lycée : ils pourraient utiliser des ressources iconographiques, audio-visuelles pour un travail de réécriture et de mise en scène à partir de maquettes de costumes et de décors. Entretien avec Marine Cotte du 07 octobre 2011.

ressources, permet de montrer aux enfants que ce qui se passe dans la tête peut aussi s'exprimer par le corps ou par l'imaginaire et ne réside pas que dans une projection intellectuelle. Ces activités sont une source d'épanouissement pour les élèves qui sont en difficulté ou qui maîtrisent mal la langue. Le travail, pour une durée totale de 3 heures, s'effectue essentiellement autour de deux contes : « Cendrillon » et les « Mille et une nuits », à partir de la malle pédagogique qui comprend des panneaux avec illustrations. L'atelier se déroule en deux parties : d'abord un échauffement (avec un travail sur la voix, sur la position sur le plateau, face au public...), puis un travail sur le conteur⁷²⁸. L'étape suivante concerne le théâtre et les tableaux vivants : à partir d'une figure emblématique du conte (ogre, marâtre, marraine, fée, princesse), les enfants font un travail sur le corps par le biais de l'entrée en scène et de la déambulation en public. Si cette activité fonctionne bien, on peut travailler sur l'expression graduelle de l'émotion (passer d'une petite colère de niveau 1 à une colère de niveau 5). A la fin, chacun tire au sort un personnage, une situation emblématique du conte (forêt, bal) et essaie d'écrire une petite scène très courte.

3. Inviter à pratiquer

De nombreux ateliers d'initiation à la pratique artistique ou artisanale sont mis en place pour sensibiliser tous les publics, jeune public, adolescent et adultes aux arts du spectacle. A l'ONP, des ateliers gratuits avec les familles sont organisés quelques jours avant les représentations : enfants et parents sont donc invités à danser, chanter ou improviser ensemble : « Ils peuvent ainsi se plonger dans l'univers artistique d'un metteur en scène, d'un chorégraphe, d'un chanteur ou d'un danseur »⁷²⁹. La même action est pratiquée en direction des classes. Le CNCS propose des ateliers en lien avec les expositions, à l'instar du stage « Petit fauteuil de scène » pendant les vacances scolaires pour imaginer et fabriquer le fauteuil de Molière aujourd'hui. Des ateliers permanents sont également réalisés autour du thème « Atelier Textile, Costume et Décoration » à raison de deux séances hebdomadaires, l'une pour le jeune public, l'autre pour les adolescents et les adultes. L'atelier « Ramène ta fraise » vise à familiariser les publics aux pièces du costume historique, tandis qu'une initiation à la comédie-ballet permet des jeux de danse et improvisations » pour découvrir en pratique les débuts de la "comédie musicale" »⁷³⁰.

Dans le cadre de l'exposition sur Ionesco, réalisée par le département des Arts du Spectacle en 2009, le Service d'action pédagogique de la BnF a présenté une animation qui combinait le spectacle et la pratique⁷³¹ : un opéra de poche adapté à tout public à partir de 7 ans, « Leçons de français aux Américains » d'après des textes de Ionesco⁷³², a été présenté le jeudi 17 décembre 2009 au grand auditorium de la BnF. Une « co-création de services »⁷³³ a été réalisée avec les participants : en amont de la

⁷²⁸ En montrant que le conte n'est pas une récitation, qu'il fait appel à l'imagination, aux capacités d'improvisation et à la mémoire, en relation avec la bibliothèque, lieu de mémoire et de concentration d'ouvrages. On leur apprend à développer leur imaginaire avec leur propre langage, à partir d'un travail sur un conte inconnu (sur lequel ils n'auront donc pas de représentations au préalable) ; en leur faisant raconter à leur tour ce qu'ils ont entendu, on les sensibilise à la personnalisation de la matière par le conteur.

⁷²⁹ Voir le rapport d'activités de 2010 :

http://www.operadeparis.fr/cns11/live/onp/Saison_2011_2012/Jeune_Public/ateliers/ateliers_en_famille.php?&lang=fr

⁷³⁰ Voir l'Annexe 48 : Présentation de l'action pédagogique et culturelle à l'ONP.

⁷³¹ Nous établissons ici une synthèse des documents pédagogiques conçus et réalisés par Cécile Cayol. Voir le dossier pédagogique en Annexe 50.

⁷³² *Exercices de conversation et de diction française*, textes que Ionesco a écrits dans les années 1960 pour une méthode de langue française à l'usage des étudiants américains : ces sketches appliquaient des règles de grammaire sur un mode absurde et mécanique en ressasant à l'envi les répliques des méthodes linguistiques (comme dans *La Cantatrice Chauve* et *La Leçon*). Cette adaptation pour piano et voix lyriques a été mise en musique par Isabelle Aboulker et la compagnie « l'Echappée lyrique ».

⁷³³ Selon la formule de Xavier GALAUP, *L'usager co-créateur des services en bibliothèque publique : l'exemple des services non-documentaires*. Mémoire d'études sous la dir. de Dominique LAHARY, DCB 15. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2007. Il s'agit de « permettre aux usagers de créer eux-mêmes des animations », opération pour laquelle il propose différentes idées. En

représentation théâtrale, la BnF a proposé aux enseignants du CM1 à la Terminale de faire participer leurs élèves en présentant une saynète, création théâtrale, musicale ou poétique (écriture, chant ou danse) à partir d'un dialogue choisi. Une classe de seconde a donc réalisé un travail de réécriture et présenté ses textes. Le spectacle a été prolongé par un échange avec les comédiens et metteurs en scène⁷³⁴.

4. Prolonger les échanges

4. 1. Faire de l'institution le lieu d'une sociabilité

Il faut offrir une forme de convivialité à côté des manifestations culturelles à proprement parler, tels les variétés et les bals que Jean Vilar organisait au T.N.P. Le CNCS a proposé le 14 juillet dernier, pour fêter ses cinq ans d'ouverture, un ensemble d'animations entièrement gratuites de 10 h à 22 h, avec des musiciens, des comédiens, des marionnettistes, des danseurs et des plasticiens. Un bal a eu lieu sur la place d'armes, accompagné d'un feu d'artifice sur les rives de l'Allier et d'un barbecue géant. Enfin, des ateliers gratuits de maquillage ont été proposés aux enfants ainsi que la fabrication de cocardes pour le 14 juillet.

Il s'agit d'instaurer une forme de convivialité et d'ouverture, de fantaisie qui démystifie le caractère hiératique ou scolaire de l'institution. Martine Kahane constate que toutes les manifestations inventées par l'Etat et le Ministère de la Culture et de la Communication vont dans ce sens : la « Fête de la science », les « Journées portes ouvertes », les « Journées du patrimoine », sans oublier la « Nuit des musées » qui bouscule les habitudes et les horaires⁷³⁵. Des activités comme des jeux concours peuvent également renforcer l'esprit de participation aux activités culturelles⁷³⁶.

4. 2. Prolonger l'animation

Comme l'a montré Xavier Galaup, « les usagers aspirent à une continuité entre les activités réalisées dans les bibliothèques et les activités réalisées chez eux »⁷³⁷.

a) Par l'écriture et la création

Dans le cadre de l'opération « Opéra-Université », les étudiants sont encouragés à exprimer leur ressenti, soit par la plume - sous la forme de critiques, de comptes-rendus de visites ou de réponses à des questionnaires – soit par la création d'esquisses ou d'aquarelles. Un journal est également réalisé par les jeunes publics, et le blog « 4 Europe » permet un dialogue entre les élèves européens du programme « Dix mois d'Ecole et d'Opéra »⁷³⁸.

amont de l'événement, la participation de l'utilisateur à l'offre culturelle peut reposer sur des activités préparatoires : « rédiger des critiques, faire des lectures à voix haute en amont, faire des dessins ou des créations plastiques en s'inspirant des documents », activités qui donneraient lieu à un premier échange avec l'invité - qui « recevrait par courrier ou courriel les textes, les enregistrements ou les photos des activités préparatoires et réagirait comme bon lui semble ».

⁷³⁴ Autour des questions suivantes : qu'est-ce qu'un comédien chanteur ? Quelle est la différence entre une voix lyrique et une voix de rock ou de variété ? Quel est le lien entre la musique et la théâtralité ? Qu'est-ce que la musique peut apporter de plus à ce texte ?

⁷³⁵ Et peut-être faudrait-il changer les noms « pédagogiques » et « spécialisés » qui peuvent effrayer le public, selon Martine Kahane, entretien du 29 août 2011.

⁷³⁶ A l'instar du jeu organisé par le T.N.P. qui invite sur un mode ludique à formuler une problématique essentielle : « votre définition d'un théâtre national populaire », voir l'Annexe 53 : Introduire la culture dans le quotidien.

⁷³⁷ Xavier GALAUP, *L'utilisateur co-créateur des services en bibliothèque publique*, op. cit.

⁷³⁸ Voir l'Annexe 48 : Présentation de l'action pédagogique et culturelle à l'ONP.

b) Par le blogging et les réseaux sociaux

Les services numériques à distance participent-ils du lien social entre la bibliothèque et l'utilisateur ? Dans Gallica, les posts sur le théâtre rencontrent un écho favorable. Les internautes du CNCS renvoient vers des blogs de costumiers : en effet, les costumiers réagissent par rapport à des jeux organisés autour des photos de costumes, même si la création du lien se fait davantage autour du CNCS qu'entre les usagers eux-mêmes. La page Face Book Arlequin est très attentive aux questions des internautes et fait preuve d'une grande réactivité : à titre d'exemple, le message envoyé par Walter Galvani à partir de l'opéra *Lulu* a donné lieu à une réponse rapide et exhaustive⁷³⁹. Les scolaires et les publics du champ social sont également invités à prolonger leur expérience sur leurs blogs respectifs : « Classes BnF » et « La BnF pour tous »⁷⁴⁰. Toutefois il est difficile pour l'instant d'évaluer un processus qui est en cours et non achevé⁷⁴¹. Une phase de maturation s'avère nécessaire, aussi la mesure qualitative aussi bien que quantitative de la présence de la BnF sur les réseaux sociaux ne sera-t-elle menée que l'an prochain.

c) Par une captation filmée

Toutefois, cette médiation numérique pourrait se compléter d'un mode collaboratif de « co-crédation de services avec l'utilisateur ». Comme l'a montré Xavier Galaup, en aval, l'événement « pourrait être prolongé par la diffusion sous forme de baladodiffusion de l'animation avec des remarques ou des réactions des participants »⁷⁴². L'ensemble même de la manifestation, préparation incluse, pourrait faire l'objet d'une captation filmée valorisée par la bibliothèque, sans oublier d'autres réalisations qui peuvent avoir lieu au cours même de l'élaboration, telles que la publication d'une revue ou d'un blog. En 2010, l'Opéra a contribué à la réalisation d'un documentaire de 52 minutes réalisé sur le programme « Dix mois d'École et d'Opéra » par Maurice Tanant. Ce film témoigne des rencontres entre les personnels de l'Opéra national de Paris et les classes, et de l'engagement des enseignants de l'Éducation nationale qui travaillent pour accompagner leurs élèves sur le chemin de la réussite. Grâce à ce tournage, neuf web-documentaires ont été réalisés autour du programme « Dix mois d'École et d'Opéra », pour une diffusion sur le site Internet www.curiosphere.tv, site pédagogique de France 5⁷⁴³. Sylvie Dreyfus proposait également de filmer les réactions des visiteurs pendant l'exposition « Enluminures », ce qui permettrait un prolongement et un effet-miroir sur le rapport que l'on établit à la culture.

E) BILAN ET PERSPECTIVES

C'est donc en termes de communication et d'expositions virtuelles, relayées par les réseaux sociaux, que la bibliothèque patrimoniale peut permettre aux publics d'accéder à ses collections. C'est par le biais d'une plus grande écoute aux attentes des publics, et surtout d'une prise en compte de leur spécificité, qu'elle peut partager d'autre part la

⁷³⁹ Walter GALVANI, *La BnF sur les réseaux sociaux*, Mémoire d'études, sous la dir. de Frédéric MARTIN, DCB 20. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2012.

⁷⁴⁰ Voir l'Annexe 50 : Présentation de l'action pédagogique et culturelle à la BnF.

⁷⁴¹ C'est en décembre 2010 qu'a eu lieu la première rencontre, à la BnF, autour des usages du numérique, entre les membres du groupe « Vivre ensemble » et les relais du champ social.

⁷⁴² Voir Xavier GALAUP, *L'utilisateur co-crédateur des services en bibliothèque publique*, op. cit. Voir aussi Raphaële GILBERT, GILBERT Raphaële, *Services innovants en bibliothèque : construire de nouvelles relations avec les usagers*. Mémoire d'études, sous la dir. de Gilles EBOLI, DCB 18. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2010.

⁷⁴³ Voir le rapport d'activités 2010, p. 111.

http://www.operadeparis.fr/Newsletter/pdfs/Brochure_Opera_national_de_Paris_en_2010.pdf

mémoire des arts vivants avec le plus grand nombre et lui permettre de s'autoriser l'accès à la connaissance : l'animation s'accompagne alors d'un travail incessant de médiation, requérant lui-même l'organisation spécifique d'un service d'action pédagogique et d'une mission sociale au sein de l'institution. Pour autant, certaines absences, zones de flous, contraintes pèsent sur la politique culturelle des bibliothèques patrimoniales, dont nous restituons ci-dessous les éléments saillants.

1. L'ouverture aux collections : visibilité, aspects techniques et juridiques

1. 1. L'importance du signalement

L'absence d'un catalogue informatisé en ligne peut nuire à la visibilité de la bibliothèque, donc à la fréquentation des publics : c'est le cas pour le centre de documentation du CNCS, qui pourra développer la présentation de ses services et les rendre plus lisibles lorsque le catalogue sera reporté sur le portail. Pour autant, la rétroconversion d'un catalogue et le paramétrage final du SIGB sont deux projets longs à mettre en place.

Le Projet Richelieu quant à lui prévoit d'achever bientôt la rétroconversion des fichiers de tous les départements spécialisés.

Enfin, la valorisation en réseau entre le CNCS, le département des Arts du Spectacle de la BnF et les autres institutions culturelles est en cours, mais soulève, comme l'a montré Mileva Stupar, des problèmes techniques d'interopérabilité⁷⁴⁴.

1. 2. La bibliothèque numérique

Mettre en ligne une bibliothèque numérique suppose bien sûr de faire face à l'afflux potentiel de personnes non accréditées qui demanderaient à consulter physiquement les collections. D'autre part, lorsque l'on annonce l'acquisition de nouvelles collections, il faut bien entendu rappeler aux lecteurs accrédités que ces collections nécessitent un délai normal de traitement, avant d'être disponibles à la communication, tel le fonds Carolyn Carlson.

D'autre part, les moyens financiers nécessaires à la numérisation des collections soulèvent quelques inquiétudes quant à ses futures modalités d'accès pour les usagers : aujourd'hui, il faut trouver des modèles économiques pour numériser les fonds, ce qui oblige à penser en termes de rentabilité et risque d'en rendre l'accès payant. Il faut donc éviter que la numérisation n'entraîne des dérives commerciales de ses usages en distinguant bien les enjeux et les usages de la numérisation : en direction du grand public, d'une part, et à des fins de conservation d'autre part.

1. 3. Les expositions virtuelles

Si les bibliothèques déploient d'importants efforts et compétences pour concilier les missions de conservation et d'accès aux collections, la mise en ligne des collections numérisées se heurte, on l'a vu, à des problèmes de droits et requiert une autorisation de diffusion⁷⁴⁵ : par exemple, le CNCS et la Comédie-Française ont dû signer un avenant pour garantir la gratuité des reproductions des costumes de la Comédie-Française à l'occasion de l'exposition « L'art du costume ». Le CNCS a numérisé pour l'instant 550

⁷⁴⁴ Mileva STUPAR, *Le théâtre face à sa mémoire*, op. cit., p. 54.

⁷⁴⁵ Voir Natacha LECLERCQ, LECLERCQ Natacha, *Valorisation du patrimoine numérisé des bibliothèques françaises sur les réseaux sociaux*. Mémoire d'études, sous la dir. de Frédéric MARTIN, DCB 19. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2011..

pièces de ses fonds patrimoniaux et met environ 100 à 150 costumes tous les ans en ligne, mais les photos documentaires ne sont pas toujours agréées par les prestataires du site et leur mise en ligne est très régie par la loi : il faudrait répertorier tous les artistes dont on expose les costumes pour demander les droits⁷⁴⁶. La BmO ne peut numériser certaines de ses collections pour des raisons de droits : par exemple pour les ektachromes des Ballets russes qui ont remplacé les microfilms. Pour autant, cette question peut parfois se résoudre grâce à la bonne volonté des ayants droit⁷⁴⁷ : ainsi, les photographies de Daniel Cande et de Joël Verhoustraeten numérisées par le département des Arts du spectacle en 2010 ont pu être mises en ligne dans Gallica, alors même que toutes ces images sont encore sous droits : « Joël Verhoustraeten et Daniel Cande [...] n'ont pas vendu ni cédé ces droits à la BnF et en restent donc titulaires. Ils ont cependant accepté, sans contrepartie, la mise en ligne de leurs images numérisées, considérant la large visibilité ainsi donnée à leur travail et aux spectacles qu'ils ont photographiés »⁷⁴⁸. Il en va de même pour le PAM qui a obtenu « des accords avec les ayants droit » ainsi que « la participation de professionnels en activité », à l'instar de la compagnie Dominique Houdart-Jeanne Heuclin, dont les marionnettes sont « entrées en 2010 au département des Arts du Spectacle »⁷⁴⁹. Pour faciliter le travail de numérisation et de diffusion des collections, il faut donc multiplier les partenaires et les fédérer, ce qui induit une souplesse d'adaptation aux méthodes des autres institutions : tout le monde ne procède pas de la même façon, et les services juridiques redoutent les résistances des maisons de droit.

D'autre part, la mise en ligne d'une exposition virtuelle doit s'accompagner d'une réflexion sur la manière de retracer un schéma ou un cheminement cognitif qui corresponde au parcours physique et individualisé du visiteur : « Publier sur internet les différents textes de l'exposition, plus ou moins agrémentés d'images et de photographies des œuvres ne suffit pas. Désormais, il est nécessaire de transposer intégralement les codes de ce type de manifestation, l'espace de déambulation du visiteur ne se réduisant plus aux limites de la bibliothèque. D'un point de vue technique, il conviendra de solliciter des prestataires extérieurs, infographistes notamment, pour mettre au point des scénarios adaptés à ce type de support. Proposer par exemple, plusieurs parcours au sein d'un même corpus, avec des niveaux de lecture ou d'analyse différents »⁷⁵⁰.

1. 4. La diffusion de documents audiovisuels

Si les freins financiers pour alimenter une vidéothèque et pour accompagner les expositions sont réels, comme on l'a vu dans l'étude sur la Maison Jean Vilar, la diffusion des documents audiovisuels (radio, télévision, cinéma) sur place et à distance (via les blogs et pages Facebook des institutions) à des fins purement documentaires (et non lucratives) pose également des problèmes de législation. Par exemple, lors des Journées du Patrimoine, la documentaliste du CNCS n'a pu diffuser que de manière restreinte les spectacles de la Comédie-Française et de l'Opéra, de même que les émissions de France 3.

⁷⁴⁶ Ce que fait la bibliothèque-musée de la Comédie-Française en établissant un fichier de 500 costumiers.

⁷⁴⁷ Selon Martine Kahane, « Toute exposition devrait être doublée par une exposition virtuelle sur internet. Comme pour tout problème de droits sur le net : voix, musique, texte, iconographie, il faut résoudre les problèmes au cas par cas ». Entretien du 29 août 2011.

⁷⁴⁸ Voir le rapport d'activités 2010 de la BnF. http://webap.bnf.fr/rapport/html/numerique/2_focus_2.htm

⁷⁴⁹ Voir Cécile OBLIGI, *Chroniques de la Bnf*, n° 61, janvier 2012, p. 27.

⁷⁵⁰ Véronique MINOT, *Concevoir un outil de gestion et de valorisation des collections muséales*, Mémoire d'études, sous la dir. de Jean-François DELMAS, DCB 17. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2009, p. 70.

1. 5. Les réseaux sociaux

Alimenter une page Facebook au nom du département de collections ou de l'institution suppose aussi de savoir gérer les usages et les fans : par exemple, si Arlequin prévoit de valoriser les institutions partenaires (notamment le Théâtre de la Ville) et envisage de signaler les spectacles et les événements, il doit anticiper les risques de débordements, de spams et de récupération à des fins promotionnelles⁷⁵¹. Dans ce type de situation, la validation des posts est soumise au directeur du département.

2. La médiation et l'animation

2. 1. Une identité pédagogique à définir

L'identité des services pédagogiques et d'action culturelle reste à définir, dans une répartition claire des rôles et compétences de la bibliothèque patrimoniale vis-à-vis des bibliothèques municipales⁷⁵², des guides-conférenciers⁷⁵³ et de l'Education nationale⁷⁵⁴. Il est avant tout nécessaire pour ces établissements d'avoir un relais Education Nationale afin de pérenniser un projet. Plusieurs de ces services comptent d'ailleurs dans leur équipe un enseignant détaché de son administration d'origine. Toutefois, la suppression d'heures dédiées spécifiquement à la formation des professeurs stagiaires, qui doivent désormais assurer un service complet auprès des classes dont ils ont la responsabilité, a pu s'accompagner d'une demande exhaustive de ces derniers⁷⁵⁵ en termes de conseils pédagogiques. Or, si les bibliothèques produisent des ressources pédagogiques et si les services pédagogiques du CNCS, de la BnF, de l'Opéra et de la Comédie-Française proposent des formations aux enseignants⁷⁵⁶, leur vocation n'est pas de se substituer aux enseignants ni au CRDP.

2. 2. La prospection des publics

Une enquête statistique et surtout qualitative plus régulière pourrait être menée, d'une part sur les publics des départements spécialisés de la BnF, et d'autre part sur les publics des expositions de la Comédie-Française, de l'Opéra et des Arts du Spectacle et sur leurs pratiques culturelles⁷⁵⁷. De même, une évaluation reste à conduire sur les utilisateurs des réseaux sociaux de la BnF : Facebook Gallica et Arlequin, mais celle-ci

⁷⁵¹ Par exemple, des compagnies qui écriraient un post pour faire la promotion de leurs spectacles.

⁷⁵² Il ne s'agit pas de reproduire à l'identique ce qui est déjà réalisé de manière très efficace dans les bibliothèques municipales. Entretien avec Mathilde Jamain du 11 août 2011.

⁷⁵³ Il n'est pas question de se substituer aux guides-conférenciers qui sont d'ailleurs partenaires avec les services d'action pédagogique pour guider les visiteurs.

⁷⁵⁴ Voir Anne KREBS : « si l'impact du milieu scolaire pour atteindre le jeune public et contrer les inégalités socio-économiques et culturelles des élèves est largement souligné par les professionnels et les chercheurs, il n'en reste pas moins que la question des rôles respectifs et des frontières entre les deux ministères, de leur investissement et des moyens venant en soutien de ces actions est largement posée : cousinage difficile, tant la place de la Culture reste indéterminée, marginale et fluctuante au sein du modèle éducatif français », *Démocratisation culturelle, op. cit.*, p.11.

⁷⁵⁵ Souvent désemparés et surchargés, en l'absence d'expérience et de formation.

⁷⁵⁶ Voir les annexes respectives de l'action culturelle et pédagogique dans ces établissements. Sous réserve de la disponibilité des membres du service pédagogique « Dix mois d'École et d'Opéra », la mission tente de s'ouvrir également à la formation de chefs d'établissement stagiaires, dans les Académies de Paris et Versailles, afin de sensibiliser ces derniers à la notion de partenariat avec les établissements culturels, à l'élaboration de projets et au travail en équipe pédagogique. Voir le rapport d'activités 2010, p. 111. http://www.operadeparis.fr/Newsletter/pdfs/Brochure_Opera_national_de_Paris_en_2010.pdf

⁷⁵⁷ A la manière dont Bertrand CALENGE, responsable de la communication interne et de l'évaluation à la bibliothèque municipale de Lyon, a créé en 2001 un service d'Évaluation prospective, et en 2004 un service du Marketing/développement des publics, voir Bertrand CALENGE, « Du comment au pour quoi », *BBF*, 2006, n° 6, p. 47-53.

suppose une phase de maturation car il est difficile pour l'instant d'évaluer un processus qui est en cours et non achevé.

2. 3. Les services aux publics handicapés

Enfin, dans les opérations de médiation que nous avons relevées, figurent peu d'actions envers les publics handicapés, soit en raison de freins matériels et techniques (le bâtiment n'est pas aux normes d'accessibilité), soit parce que les conditions dans lesquelles la manifestation se déroule peuvent susciter des angoisses chez les handicapés mentaux⁷⁵⁸ ou constituer une gêne pour les déficients visuels, mais aussi parce que les animations ne sont pas pensées spécifiquement en termes d'accueil des publics handicapés⁷⁵⁹. « Dix mois d'École et d'Opéra », en partenariat avec l'Education nationale, tente également d'étendre sa mission à l'école de la seconde chance et à des élèves souffrant de handicap moteur ou mental, mais seulement dans la limite de la disponibilité de l'équipe, qui est par ailleurs très sollicitée.

2. 4. Une demande croissante

Des établissements comme le CNCS et l'ONP sont « victimes » de leur succès, ce qui prouve que l'attente des publics est forte. Pour l'Opéra National de Paris, le succès de la politique tarifaire est tel que la demande des enseignants excède l'offre proposée, parce que le bassin de population desservi est énorme : les enseignants sollicitent 40 000 demandes, par an pour une disponibilité de 10 000 places. Le CNCS quant à lui connaît une crise de croissance qui l'a conduit à revoir l'organisation des concerts : l'auditorium possède une jauge d'une centaine de places, alors que les concerts accueillis à l'origine en partenariat avec les associations attiraient un public de 250 personnes.

3. Le soutien associatif et financier aux institutions patrimoniales

Les bibliothèques et institutions patrimoniales sont avant tout soutenues par des réseaux d'association loi 1901⁷⁶⁰.

D'autre part, l'envergure de leurs actions de conservation, de valorisation et de médiation s'appuie sur le sponsoring et le mécénat, ce qui suppose de maintenir un savant équilibre entre les missions à but non lucratif de service public et les opérations de marketing visant à financer l'action culturelle⁷⁶¹.

⁷⁵⁸ C'est le cas par exemple de la faible intensité de l'éclairage induite par les normes de conservation. A cela s'ajoute la nécessité médicale d'accompagner les handicapés mentaux lors des visites.

⁷⁵⁹ Toutefois un groupe de personnes handicapées a été accueilli au centre de documentation du CNCS à l'occasion de l'exposition « Divas » et a pu visionner *Les bijoux de la Castafiore*, mais ce type d'action demeure très ponctuel et ne fait pas l'objet d'un partenariat suivi. Entretien avec Vanessa Portut du 4 août 2011.

⁷⁶⁰ L'Association des amis de la BnF fondée en 1913 et reconnue d'utilité publique en 1927 est présidée par Olivier Sichel, tandis que le Cercle de la BnF, créé en 2000 est présidé par Jean-Claude Meyer. L'AROP, Association pour le Rayonnement de l'Opéra national de Paris, a été créée en 1980 et l'Opéra National de Paris reçoit également ainsi le concours de Philippe Journo/Compagnie de Phalsbourg, de Barden et Flavia Gale et de Sabine Masquelier. L'Association Jean Vilar invite les visiteurs à adhérer à son action (pour une cotisation de 25 €) et à devenir bienfaiteur (pour une cotisation de 40 €). Le CNCS a mené dès son ouverture une politique d'abonnement (pour une cotisation de 20 €) et vient de fonder la Société des Amis du CNCS chargée du développement et du rayonnement du musée (pour une cotisation de 80 €).

⁷⁶¹ Voir l'Annexe 52 : La question du mécénat et du sponsoring.

Conclusion

Comme on a pu le voir dans cette étude, les structures patrimoniales que sont la BmO, la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, le département des Arts du Spectacle, le CNCS, la Maison Jean Vilar et leurs bibliothèques, réseau dont la BnF constitue le cœur, est composite. C'est précisément ce qui constitue la valeur de leurs fonds, même si ce partenariat nécessite des négociations et des ajustements, tant avec les tutelles qu'au sein même de l'institution ou du réseau⁷⁶².

Les traces des arts vivants que conservent ces institutions sont fragiles par essence, aussi précieuses qu'un spectacle dans ce qu'il a d'éphémère, aussi riches que l'histoire de leur constitution et de leur légitimation. Christian Lacroix, qui se définit comme « couturier-costumier », souligne l'importance de la mémoire du spectacle « avec sa magie, son illusion, ses apparences basées sur des choses très concrètes », et évoque le projet d'attirer des gens en résidence au CNCS « pour leur inculquer une mémoire qui risquerait de disparaître »⁷⁶³. Contre le risque de la dispersion ou d'une rationalisation induite - au mépris de la cohérence des fonds - la préservation de ces collections et de leur identité est portée par un mouvement national et international, qui vise à pérenniser la trace des spectacles dont ils sont les témoins, la mémoire de ceux auxquels ils ont appartenu, ainsi que le souvenir de leur propre histoire. L'efficacité de ce réseau, en France et dans le monde, implique donc une multiplication des partenaires, un renforcement de la coopération entre les bibliothèques elles-mêmes, avec les autres institutions, et entre les services et départements d'un établissement.

Conservier et partager la mémoire des arts vivants, c'est l'étendre dans l'espace et dans le temps, par le biais d'expositions, de publications, mais aussi par les réseaux sociaux qui en démultiplient la diffusion. C'est également maintenir des liens entre les savoir-faire et les compétences respectives de chacun (bibliothécaires, enseignants, guides-conférenciers, artistes) et les fédérer autour des missions essentielles d'ouverture des collections, d'une part, et de médiation auprès des publics, d'autre part. C'est encore développer la prospection des publics à l'heure où les pratiques culturelles sont considérées comme une affaire personnelle : « Garder la mémoire de la fête devient alors une nécessité, créatrice de lien et d'identité »⁷⁶⁴.

Le partage de cette mémoire trouve son pendant dans la pratique et l'animation artistiques en bibliothèque, à l'instar de la danseuse Nathalie Collantès qui transmet aux enfants une approche chorégraphique de la lecture autant qu'une lecture de la danse⁷⁶⁵. On pourrait à ce titre transposer aux bibliothèques patrimoniales les préconisations de Bertrand Calenge sur le triple rôle de l'animation (« accueillir, orienter, informer »)⁷⁶⁶ en bibliothèque : « D'un côté l'animation vise à fidéliser des usagers en groupes restreints. De l'autre, l'animation menée sous forme de projet de longue haleine permet d'adapter la bibliothèque à un public empêché, voire de sociabiliser un public dans la communauté. Au centre, l'animation participe à l'affirmation d'une image légitime de la bibliothèque et de son patrimoine aux yeux de la collectivité »⁷⁶⁷.

⁷⁶² Par exemple, le département des Arts du Spectacle (BnF) doit faire reconnaître ses critères d'appréciation concernant la définition de ce qu'est un « trésor » dans le domaine des arts du spectacle, notion mieux comprise dans les musées que dans les bibliothèques et qui ne repose pas nécessairement sur une tradition iconographique ou bibliophilique. A une tout autre échelle, être le centre de documentation ou la bibliothèque au deuxième étage d'un centre culturel tel que le CNCS ou la Maison Jean Vilar nécessite également du temps pour trouver le positionnement adéquat.

⁷⁶³ Interview sur le site du CNCS.

⁷⁶⁴ Dominique AROT, *Mémoires de l'éphémère : fêtes et spectacles dans le patrimoine écrit*, op. cit., p. 171.

⁷⁶⁵ <http://www.bibliotheques93.fr/fichiers/Une07danseuse%20dans%20la%20bibliotheque.pdf>

⁷⁶⁶ C'est-à-dire mettre en œuvre une organisation matérielle qui prenne en compte la satisfaction de l'utilisateur, l'orienter vers les collections et l'aider à s'approprier la connaissance par le biais d'une relation personnalisée.

⁷⁶⁷ Bertrand CALENGE, *Accueillir, orienter, informer, l'organisation des services aux publics dans les bibliothèques*, Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 1996.

Conserver et partager la mémoire des arts vivants, c'est donc l'inscrire dans l'espace, dans le corps, dans la multitude et dans le temps. C'est enfin marquer le lieu de leur histoire d'une trace tangible et concrète, au-delà de leur caractère éphémère et contemporain. A l'occasion de la rénovation de son théâtre - qui coïncide avec l'instauration de lieux de répétitions permanents pour une troupe fixe⁷⁶⁸ et sa reconnaissance juridique par l'Etat comme le sixième Théâtre national de France⁷⁶⁹ - le T.N.P. inscrit sa mémoire dans ses murs. Il vise ainsi à unifier un parcours et une tradition très diverse et variée, tant géographiquement (de Chaillot à Villeurbanne en passant par Suresnes) qu'idéologiquement : de Firmin Gémier à Georges Wilson, trajectoire dont Jean Vilar est le centre ; de Roger Planchon à Christian Schiaretti, sans oublier Robert Gilbert, Patrice Chéreau, Georges Lavaudant et Michel Bataillon. Le T.N.P. cherche également à transcender l'instabilité des tutelles et des politiques culturelles, à prévenir la métamorphose logistique et urbanistique des lieux, et à combattre une tendance généralisée à l'amnésie. « Coïncé entre le geste vilarien et le geste planchonien »⁷⁷⁰, Christian Schiaretti ravive la mémoire de ses prédécesseurs, par les formes de son inauguration⁷⁷¹, par sa programmation⁷⁷², par le choix d'un nom unifié⁷⁷³ et par sa mission patrimoniale « de conservation et d'élaboration de la langue »⁷⁷⁴ ... mais aussi en inscrivant la mémoire de ce théâtre dans les murs, grâce à l'aide documentaire du département des Arts du Spectacle de la BnF. De l'importance de graver la mémoire dans le marbre et d'accompagner dans le temps le cheminement des publics et des nouvelles générations, pour ancrer des actions dans leur historicité et les pérenniser.

⁷⁶⁸ Et qui répond aux vœux formulés par Christian Schiaretti : « Il faut que les murs d'un théâtre respirent une politique. Le théâtre ne doit pas être seulement conçu en fonction de l'activité nocturne de production, mais aussi de l'activité diurne de travail [...]. La pensée de la production s'articule sur un outil qui doit avoir au quotidien les moyens de faire vivre une troupe », *Cahier de la MJV* n° 97, janvier-mars 2006.

⁷⁶⁹ Reconnaissance officialisée par la signature d'un contrat de trois ans accompagné de subventions.

⁷⁷⁰ Christian SCHIARETTI, *Cahier* n° 97, *op. cit.*

⁷⁷¹ Le T.N.P. a symboliquement rouvert ses portes le 11 novembre dernier, à la date anniversaire de la fondation du T.N.P.-Gémier. Un bal populaire le 19 septembre 2011, ainsi que des concerts de rock le 13 novembre, ont eu lieu dans le nouveau théâtre, autant de manifestations pour lesquelles le public est venu en nombre.

⁷⁷² Victor Hugo, qui inaugure la saison, fut le premier à parler de « théâtre national et populaire » dans la préface de *Marion Delorme* (1831). *Ruy Blas* est emblématique de l'aspiration du peuple à être reconnu dans sa dignité politique. D'autre part, la pièce de Denis Guénoun : *Mai, juin, juillet* - Mai pour l'Odéon-Barrault ; Juin pour le T.N.P. Villeurbanne-Planchon ; Juillet pour Avignon-Jean Vilar - réactive la valeur fondatrice de la Déclaration de Villeurbanne, à laquelle il faudrait adjoindre une « déclaration de Villeurbanne II », *Cahier* 97, *op. cit.*

⁷⁷³ Il devient « le T.N.P.-T.N.P. » et non plus le « T.N.P.-Villeurbanne » pour entériner complètement la logique de la décentralisation théâtrale, comme l'a expliqué Christian Schiaretti lors de la présentation de la saison 2011-2012, le 26 mai 2011.

⁷⁷⁴ *Cahier* n° 97, *op. cit.*

Entretiens

Pour la Maison Jean Vilar

Entretien avec Jacques Téphany le 30 avril 2011.

Entretien avec Séverine Gros le 30 avril 2011.

Entretiens avec Cécile Giteau le 24 novembre, le 9 décembre, le 15 décembre et le 28 décembre 2011.

Entretiens avec Melly Puaux le 8 décembre, le 23 décembre 2011 et le 1^{er} janvier 2012.

Entretiens avec Noëlle Guibert le 8 et le 17 décembre 2011.

Correspondance avec Marie-Claude Billard, les 18, 29 et 30 décembre 2011, les 07 et 08 janvier 2012.

... Et de nombreux entretiens avec Lenka Bokova, Elisabeth Roisin et Catherine Cazou.

Pour le CNCS

Entretien avec Delphine Pinasa le 4 août 2011.

Entretien avec Vanessa Portut le 4 août 2011, correspondance le 2 janvier 2012.

Entretien avec Anne-Laure Bucelle le 4 août 2011.

Entretien avec Martine Kahane, le 29 août 2011, et correspondance les 24, 28 décembre 2011 et 1^{er} janvier 2012.

Pour la BmO

Entretien avec Pierre Vidal et Mathias Auclair le 9 août 2011.

Correspondance avec Mathias Auclair le 26 décembre 2011.

Pour le Service d'action pédagogique de la BnF

Entretien avec Mathilde Jamain le 11 août 2011, correspondance le 28 décembre 2011.

Entretien avec Marine Cotte le 07 octobre 2011, correspondance le 28 décembre 2011.

Correspondance avec Cécile Cayol le 04 octobre 2011.

Pour le Service d'action pédagogique de l'ONP

Entretien avec Cécile Boasson le 25 août 2011.

Entretien avec Danièle Fouache, le 29 août 2011

Correspondance avec Dominique Laudet le 29 septembre 2011.

Pour la Mission de diversification des publics de la Bnf

Entretien avec Sylvie Dreyfus le 02 septembre 2011, correspondance le 2 janvier 2012.

Pour la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française

Entretien avec Agathe Sanjuan le 26 septembre 2011, correspondance le 3 janvier 2012.

Entretien avec Frédérique Brunner le 26 septembre 2011.

Entretien avec Mélanie Petetin le 26 septembre 2011.

Pour le département des Arts du Spectacle de la BnF

Correspondance avec Marie-Christine Muchery le 06 septembre 2011.

Entretien avec Eve Mascarau le 26 septembre 2011, correspondance du 05 au 15 septembre 2011.

... Et de nombreux entretiens avec Joël Huthwohl.

Bibliographie

1) La démocratisation culturelle

Monographies

ABIRACHED Robert, *Le Théâtre et le Prince. I. L'embellie, 1981-1992*. Actes Sud, 2005.

ABIRACHED Robert, *Le Théâtre et le Prince. II. Un système fatigué, 1993-2004*. Actes Sud, 2005.

De BAECQUE Antoine et LOYER Emmanuelle, *Histoire du Festival d'Avignon*. Paris : Gallimard, 2007.

CALENGE Bertrand, *Accueillir, orienter, informer : l'organisation des services aux publics dans les bibliothèques*. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 1999.

CAUNE Jean, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*. Grenoble : Editions Presses Universitaires de Grenoble, 2006.

DENIZOT Marion, *Jeanne Laurent : une fondatrice du service public pour la culture, 1946-1952*. Paris : Comité d'histoire du Ministère de la culture - La Documentation française, 2005.

DUBOIS Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris : Belin, 1999.

ETHIS Emmanuel, MALINAS Damien et FABIANI Jean-Louis, *Avignon ou le public participant*. Montpellier : L'Entretiens éditions, 2008.

Le Festival d'Avignon, une école du spectateur, Association Jean Vilar et SCÉRÉN. Marseille : CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille, 2006.

FLEURY Laurent, *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006.

Honneur à Vilar, sous la dir. de PUAUX Melly et BARROT Olivier. Paris : Actes Sud, 2000.

JOURDAIN Jean-Pierre et DESCLOZEAUX, Jean-Pierre, *Les Aventures du TNP - Histoire illustr(é)e*. Le TNP, 2011.

LOYER Emmanuelle, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, une utopie d'après-guerre*. Paris : Gallimard, 1997.

PASCAUD Fabienne, *Mémoire d'acteur, Michel Bouquet*. Paris : Plon, 2001.

PUAUX Paul, *Avignon en Festivals*. Paris : Hachette « L'Echappée belle », 1983.

PUAUX Melly (dir.), *Jean Vilar par lui-même*. Avignon : Editions Maison Jean Vilar, 1991, rééd. 2003.

PUAUX Paul, PUAUX Melly, MOSSÉ Claude, *L'aventure du théâtre populaire : d'Épidaure à Avignon*. Paris : Éditions du Rocher, 1996.

PUAUX Melly et GOUSTIAUX Yolaine, *Paul Puaux, l'homme des fidélités*. Avignon : Editions Maison Jean Vilar, 1999.

Le(s) public(s) de la culture, sous la dir. de Olivier DONNAT et Paul TOLILA. Paris : Presses de Sciences Po, 2003.

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*. Paris : Hachette Littératures, 2004.

Recueils

Affaires culturelles et territoires, sous la dir. de Philippe POIRRIER et de Jean-Pierre RIOUX. Paris : La Documentation française, 2001.

La décentralisation théâtrale – 3. Mai 68 le tournant, sous la dir. de Robert ABIRACHED. Arles : Actes Sud Paris : ANRAT, 2005.

Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat, sous la dir. d'Anne KREBS et Nathalie ROBATEL. Paris : La documentation française, n° 947, avril 2008.

Jean Vilar, Cahier de l'Herne n° 67, sous la dir. de Jacques TEPHANY. Paris : Editions de l'Herne, 1995.

Articles

« Archives 1967 », *Lettres d'Echanges de la FNCC*, n° 56/57. Saint-Etienne, 2010.

BERTRAND Anne-Marie, « Le(s) public(s) », *BBF*, 2003, n° 2, p. 119-121.

[En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2003-02-0119-008>

CAUNE Jean, « Créateur/ animateur », *La décentralisation théâtrale – 4. Le temps des incertitudes (1969-1981)* sous la dir. de Robert ABIRACHED. Arles : Actes Sud Paris : ANRAT, 2005.

CALENGE Bertrand, « Du comment au pour quoi », *BBF*, 2006, n° 6, p. 47-53.

[En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-06-0047-009>

CONTENOT Félicie, « La médiation au service de la confluence du musée et de la bibliothèque », *BBF*, 2011, n° 4, p. 11-15.

[En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0011-002>

GARRAN Gabriel, « Aubervilliers, un théâtre en banlieue » in *La décentralisation théâtrale –2. Les années Malraux (1959-1968)*. Arles : Actes Sud Paris : ANRAT, 2005.

ORY Pascal, *La décentralisation théâtrale– 1. Le Premier Age (1945-1958)*, sous la dir. de Robert ABIRACHED. Arles : Actes Sud Paris : ANRAT, 2005.

Périodiques spécialisés

Cahiers de la Maison Jean Vilar : n° 1 (janvier-mars 1982) – n° 111-bis (juillet 2011)

La Scène, juillet 2011. Nantes : Millénaire Presse.

La Terrasse, hors-série, « Avignon en scènes 2011 », juillet 2011. Paris : Eliaz éditions.

Mémoires

GALAUP Xavier, *L'utilisateur co-créateur des services en bibliothèque publique : l'exemple des services non-documentaires*. Mémoire d'études sous la dir. de Dominique LAHARY, DCB 15. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2007.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque/documents/dcb/galaup-dcb15.pdf>

Sites institutionnels

Mission de Diversification des publics de la BnF

http://blog.bnf.fr/diversification_publics/

Mission Vivre Ensemble du Ministère de la Culture et de la Communication

<http://www.vivre-ensemble.culture.gouv.fr/>.

Service d'action pédagogique de la BnF

<http://classes.bnf.fr/classes/pages/indped.htm>

Service d'action pédagogique de l'Opéra National de Paris

http://www.operadeparis.fr/pratique/activites_peda/index.php

Les Portes du Temps

<http://lesportesdutemps.culture.gouv.fr/>.

Radio

« **Avignon c'est magnifique** », émission animée par Rodolphe Fouano

Et plus particulièrement :

- l'émission du 08 juillet 2011 avec Pascal Ory, Edmonde Franchi, Lenka Bokova ;
- l'émission du 20 juillet 2011 avec Jack Ralite, Laurent Fleury.

[En ligne] http://88.191.130.29/web/RadoradioRSS/podcasts/Rodolphe_Fouano/rss.xml
« La Fabrique de l'histoire », émission animée par Emmanuel Laurentin
Et plus particulièrement l'émission du 15 juillet 2001 : Jacques Téphany, Rodolphe Fouano et Cécile Falcon, en direct du Musée Calvet
[En ligne] <http://www.franceculture.com/emission-la-fabrique-de-l-histoire-histoireactualites-du-vendredi-150711-2011-07-15.html>

2) La mémoire des arts vivants

Recueils

Mémoires de l'éphémère : fêtes et spectacles dans le patrimoine écrit, Actes du colloque, Lyon, 2-3 octobre 1997, coordonné par Hélène Dubois, Luz Ceva et Béatrice Pedot. Paris : Fédération française de coopération entre bibliothèques, ARALD, Bibliothèque municipale de Lyon, 1998.

Et plus particulièrement :

- AROT Dominique, p. 171.
- BATAILLON Michel, p. 161 et *sq.*
- GUIBERT Noëlle, « Arts du spectacle : approches comparées de la collecte et de la conservation des documents en France et à l'étranger », p. 145-157.
- LASSALLE Jacques, p. 82 et *sq.*
- MARCEROU Philippe, « Table ronde : spectacles et lieux de l'écrit, quelles passerelles ? », p. 159-160.

Le Théâtre au plus près : pour André Veinstein, textes réunis par Jean-Marie THOMASSEAU. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2005.

Et plus particulièrement :

- GUIBERT Noëlle, « Radio-télévision : réflexion sur les Archives du Département des Arts du Spectacle à partir de la démarche d'André Veinstein ».
- THOMAS Michèle, « Les prédécesseurs d'Auguste Rondel. Historiens et collectionneurs de théâtre au XVIIIe et XIXe siècles ».

Articles

AUCLAIR Mathias, « Les dossiers thématiques de la Bibliothèque-musée de l'Opéra », *Les cahiers de l'Observatoire musical français*, 1999, n° 4, p. 53 - 58.

BÉTHERY Annie, « Catalogue de la collection Auguste Rondel », *BBF*, 1985, n° 5, p. 453-454.

[En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1985-05-0453-002>

BILLARD Marie-Claude, « La Maison Jean Vilar et Le Festival d'Avignon ». Image et son dans les bibliothèques, *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°155, 1992, p. 32-34.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/revues/afficher-42747>

BILLARD Marie-Claude et GLEYZE Alain, « Le centre de documentation théâtrale et cinématographique de la Bibliothèque interuniversitaire de Lyon », *BBF*, 1975, n° 12, p. 559-565.

[En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1975-12-0559-002>

CORNAND Monique, « Extension régionale du Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°108 – 1980.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/revues/document-brut-55798>

CORNAND Monique, « Une "aventure" concertée : la maison Jean Vilar à Avignon, première action de décentralisation de la bibliothèque nationale, La décentralisation, nouveaux pouvoirs, nouvelles structures », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°129, 1985, p. 23-25.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/revues/afficher-41332>

DESALME Aubierge, « Sur les pas de la danse », *BBF*, 2007, n° 4, p. 13-22.

GITEAU Cécile, « Arts du spectacle et documentation : Perspectives actuelles. Les bibliothèques spécialisées », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°091, 1976, p.66-69.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/revues/afficher-54742>

GITEAU Cécile, « La collection Auguste Rondel au département des arts du spectacle de la bibliothèque nationale », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°128, 1985.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/revues/afficher-41295>

GITEAU Cécile, « Dix ans de documentation théâtrale dans le monde », *BBF*, 1966, n° 4, p. 143-156.

[En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1966-04-0143-001>

GITEAU Cécile, « La Maison Jean-Vilar à Avignon : Centre régional du Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale », *La bibliothèque nationale, Bulletin d'informations de l'ABF*, n°104, 1979, p. 152.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/revues/afficher-55576>

GITEAU Cécile, « La Maison Jean Vilar à Avignon », *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*. Paris : Bibliothèque Nationale, 4^{ème} année, n° 2, juin 1979, p. 82-88.

GITEAU Cécile et VEINSTEIN André, « La documentation iconographique théâtrale. Code de catalogage et de références », *BBF*, 1961, n° 2, p. 59-76.

[En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1961-02-0059-002>

GRESSEL Valérie, « Charles Nutter aux origines de la bibliothèque-musée de l'Opéra », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°19, 2005, p. 81-84.

GUIBERT Noëlle et SANJUAN Agathe, « La conservation des costumes de théâtre : les magasins du département des Arts du spectacle de la BnF », *International Preservation News*, IFLA, n° 43, décembre 2007.

[En ligne] <http://ifla.queenslibrary.org/VI/4/news/ipnn43.pdf>

HUTHWOHL Joël, « Le répertoire des Arts du spectacle en France », *Arts du spectacle : patrimoine et documentation = Performing arts : national heritage and information*,

SIBMAS, 23e congrès international, Paris, 25-30 septembre 2000. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2002, p. 153-154.

HUTHWOHL Joël, « Émergence et constitution d'un patrimoine spécifique des arts du spectacle », *BBF*, 2011, n° 4, p. 32-35.

[En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0032-006>

KAHANE Martine, « La Bibliothèque-musée de l'Opéra », Bibliothèque nationale, *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°108, 1980, p. 11.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/revues/afficher-55795>

KAHANE Martine, « Diaghilev. Entretien avec Boris Kochno », *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*. Paris : Bibliothèque Nationale, 4^{ème} année, n° 2, juin 1979, p. 78-81.

KERHOAS Marie-José, *Arts du Spectacle : patrimoine et documentation*. XXXIIIe congrès international de la Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle, Paris, 25-30 septembre 2000. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2002, p. 42-47.

LEFEBVRE Martine, « Antoine-René d'Argenson, Marquis de Paulmy (1722-1787) », *Bulletin de l'ABF*, n° 137, 4^{ème} trimestre, 1987, p. 37.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/revues/afficher-41694>

NONNENMACHER, Valérie, *Chroniques de la BnF*, n° 61, janvier 2012, p. 21.

VIDAL Pierre, « La Bibliothèque-musée de l'Opéra, carrefour entre deux institutions », in Nicole Leclercq et Jan Van Gøthem (dir.) ; Mathias Auclair, Kristy Davis et Sylvie François (éd.), *Du document à l'utilisateur : rôles et responsabilités des centres spécialisés dans les arts du spectacle : SIBMAS (25e congrès : Barcelone, 6-10 septembre 2004)*. Bruxelles : P. Lang, 2008, p. 87-92.

Périodiques spécialisés

Archiver le théâtre, Les Cahiers de la Comédie Française n°30. Paris : P.O.L., 1999.

Et plus particulièrement :

- AJER Irène, « Archiver le théâtre », p. 85 et *sq.*
- GUIBERT Noëlle, « Une Bibliothèque pour les arts du spectacle », p. 31-41.
- PICON-VALLIN Béatrice et RIVIERE Jean-Loup, « L'enseignement des restes ».

Revue de la BnF n° 5, juin 2000.

Et plus particulièrement :

- GITEAU Cécile, « La collection Edward Gordon Craig. Création / documentation », p. 38-45.
- GUIBERT Noëlle, « Les arts vivants et leur archivage, les paradoxes d'une nécessité », p. 33-37.

Revue d'Histoire du Théâtre n° 4, 1998

Et plus particulièrement :

- GUIBERT Noëlle, « Arts du spectacle : conception des collections, évolution de la collecte documentaire », p. 395-404.
- HUTHWOHL Joël, « Sources et ressources sur les arts du spectacle en France », p. 389-394.

Mémoires

BASQUIN Claire, *L'accueil des lecteurs dans une bibliothèque spécialisée : l'exemple de la Comédie-Française*. Mémoire d'études, sous la dir. de Jean-Michel SALAÜN, DCB 08. Villeurbanne : ENSSIB, 2000.

BELLON Cécile, *La Maison Jean Vilar et la documentation sur le festival d'Avignon et sur le TNP*. Mémoire d'études sous la dir. de Dominique VARRY, DCB 02. Villeurbanne : ENSSIB, 1994.

HUTHWOHL Joël, *Bibliothèques patrimoniales et réseaux : l'exemple des arts du spectacle en France*. Mémoire d'études, sous la dir. de Jean BERNON, DCB 05. Villeurbanne : ENSSIB, 1997.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-1591>

JAY Karine, *Le département des arts du spectacle de la BnF : étude du public et propositions de services*. Mémoire d'études, sous la dir. de Christine ANDRÉ, DCB 08. Villeurbanne : ENSSIB, 2000.

KONTOGOM Marie, *Mémoire du théâtre à Lyon et en Rhône-Alpes : Enjeux et perspectives*. Mémoire d'études sous la dir. de Noëlle DROGNAT-LANDRE, DCB 14. Villeurbanne : ENSSIB, 2006.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-567>

Présence culturelle. La Maison Jean Vilar. Mémoire réalisé par les élèves du Tourisme hôtelier au Centre consulaire de Promotion sociale et professionnelle rattaché à la Chambre de Commerce et de l'Industrie d'Avignon et du Vaucluse, 1981.

SANJUAN Agathe, *Le signalement des documents d'archives en bibliothèques : l'exemple du Département des arts du spectacle de la BnF*. Mémoire d'études, sous la dir. de Fabienne QUEYROUX, DCB 10. Villeurbanne : ENSSIB, 2002.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-1016>

SAVONA Frédérique, *Traitement documentaire d'un fonds théâtre multisupport : le cas de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française*, Mémoire d'études, sous la direction de Jean-Marc PROUST, DCB 04. Villeurbanne : ENSSIB, 1996.

STUPAR Mileva, *Le théâtre face à sa mémoire. Politique patrimoniale et stratégies de valorisation : étude du fonds de l'Illustre Théâtre – Compagnie Jean-Marie Villégier*. Mémoire d'études, sous la dir. de Joël HUTHWOHL, DCB 19. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2011.

Rapports d'activités

Les rapports d'activités de la Maison Jean Vilar, de 1979 à 2010.

Le rapport d'activités 2010 de l'Opéra :

http://www.operadeparis.fr/Newsletter/pdfs/Brochure_Opera_national_de_Paris_en_2010.pdf

Le rapport d'activités 2010 de la BnF

http://webap.bnf.fr/rapport/html/numerique/2_focus_2.htm

Le rapport sur le projet Richelieu

<http://blog.bnf.fr/lecteurs/index.php/2011/05/04/avancement-du-projet-de-renovation-du-quadrilatere-richelieu/>

Bases de données sur les arts du spectacle

Le Répertoire des Arts du Spectacle

<http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/>

Les Archives du spectacle

www.lesarchivesduspectacle.net

BnF –Archives et Manuscrits

<http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/>

MEMOPERA

<http://www.memopera.fr/>

Base La Grange

<http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-recherche-simple.php?id=550>

Inventaires et fonds d'archives

Fonds TNP-Jean Vilar au département des Arts du Spectacle de la BnF

[En ligne]

http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000003824&qid=sdx_q48

Fonds TNP-Jean Vilar aux Archives Nationales

[En ligne] [http://daf.archivesdefrance.culture.gouv.fr/sdx-222-daf-bora-](http://daf.archivesdefrance.culture.gouv.fr/sdx-222-daf-bora-ap/ap/fiche.xsp?id=DAFANCH00AP_295AP)

[ap/ap/fiche.xsp?id=DAFANCH00AP_295AP](http://daf.archivesdefrance.culture.gouv.fr/sdx-222-daf-bora-ap/ap/fiche.xsp?id=DAFANCH00AP_295AP)

Inventaire de la sous-série AJ13 des Archives nationales par Brigitte LABAT-POUSSIN, *Archives du théâtre national de l'Opéra (AJ¹³ 1 à 1466). Inventaire*. Paris, Archives Nationales, 1977.

[En ligne]

<http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/edi/sm/AJ/EDIAJ01a22.html#ancreaj2>

Sites institutionnels

L'ARIAS

<http://www.arias.cnrs.fr/pdf/plaquetteARIASweb.pdf>

La bibliothèque-musée de la Comédie-Française

<http://www.comedie-francaise.fr/la-comedie-francaise-aujourd'hui.php?id=507>

Les expositions de la BmO

<http://expositions.operadeparis.fr/>

Le CNCS

<http://www.cncs.fr/>

3) Les nouveaux usages et services aux publics

Mémoires

DERIOZ Cécile, *Publics : facteurs d'évolutions ? Les changements organisationnels dans les musées et les bibliothèques*. Mémoire d'études, sous la dir. de Joëlle LE MAREC, DCB 16. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2008.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-1739>

GALVANI Walter, *La BnF sur les réseaux sociaux*, Mémoire d'études, sous la dir. de Frédéric MARTIN, DCB 20. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2012.

GILBERT Raphaële, *Services innovants en bibliothèque : construire de nouvelles relations avec les usagers*. Mémoire d'études, sous la dir. de Gilles EBOLI, DCB 18. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2010.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-48197>

LECLERCQ Natacha, *Valorisation du patrimoine numérisé des bibliothèques françaises sur les réseaux sociaux*. Mémoire d'études, sous la dir. de Frédéric MARTIN, DCB 19. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2011.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-49077>

MINOT Véronique, *Concevoir un outil de gestion et de valorisation des collections muséales*, Mémoire d'études, sous la dir. de Jean-François DELMAS, DCB 17. Villeurbanne : ENSSIB, janvier 2009.

[En ligne] <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-2063>

Enquêtes sur les publics de la BnF et de Gallica

MICHEL Marie-Edmée et RIPON Romuald, « Le public des départements Richelieu de la Bibliothèque nationale de France », *BBF*, 1999, n° 6, p. 40-42.

[En ligne] : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1999-06-0040-004>

MICHEL Véronique et TOUITOU Cécile, « Zoom sur le public de la Bibliothèque nationale de France », *BBF*, 2010, n° 5, p. 18-24.

[En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-05-0018-003>

RIPON Romuald, « L'observation des publics à la Bibliothèque nationale de France », *BBF*, 2006, Paris, t. 51, n° 6, p. 32-35.

[En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-06-0032-006>

RIPON Romuald, « Les publics étudiants à la Bibliothèque nationale de France », *BBF*, 2006, n° 2, p. 12-20.

[En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-02-0012-003>

TOUITOU Cécile, *Chroniques de la BnF*, n° 61, janvier 2012, p. 26.

Visites virtuelles

La BnF, site Tolbiac

<http://multimedia.bnf.fr/visitefmitterrand/>

La BnF, site Richelieu

<http://multimedia.bnf.fr/visiterichelieu/>

L'Opéra National de Paris

http://www.operaparis.fr/L_Opera/Palais_Garnier/visite_virtuelle.php

Bibliothèques numériques

Gallica

<http://cblog.culture.fr/2011/05/11/un-nouveau-moteur-de-recherche-pour-gallica-la-bibliotheque-numerique-de-la-bnf>

Expositions virtuelles

L'exposition virtuelle « Rouge »

<http://expositions.bnf.fr/rouge/expo/c1/01.htm>

L'exposition virtuelle « L'art du costume à la Comédie-Française »
<http://www.cncs.fr/video/CF-HD/CF-HD.html>

Portails

Le PAM

<http://www.artsdelamarionnette.eu/app/photopro.sk/marionnettes/>

Pages Facebook

Arlequin

<http://fr-fr.facebook.com/pages/Arlequin-BnF-Arts-du-spectacle/219915681396320>

Bibliothèque numérique des enFants

<http://www.facebook.com/bnfdesenfants>

BnF pour tous

http://blog.bnf.fr/diversification_publics/

Classes BnF

<http://fr-fr.facebook.com/lesclassesbnf>

CNCS

<http://fr-fr.facebook.com/pages/Centre-National-du-Costume-de-Sc%C3%A8ne-CNCS/111931548853547>

Maison Jean Vilar

<http://fr-fr.facebook.com/maisonjeanvilar>

N. B. : la validité de tous ces sites internet a été vérifiée le 02 janvier 2011.

Table des annexes

ANNEXE 1 : L'EDUCATION POPULAIRE ET LES « MILITANTS CULTURELS ».....	142
ANNEXE 2 : UN DEMI-SIECLE D'INNOVATION THEATRALE : PROLONGEMENTS	148
ANNEXE 3 : LA GENESE D'UNE POLITIQUE CULTURELLE DU THEATRE	151
ANNEXE 4 : L'EVOLUTION DE LA DRAMATURGIE VILARIENNE.....	157
ANNEXE 5 : « NOTES MEMOIRE POUR LES JOURNALISTES, INTERVIEWS XXVE FESTIVAL D'AVIGNON, MAI 1971 ».....	160
ANNEXE 6 : UN PARCOURS SEME D'OBSTACLES	161
ANNEXE 7 : DE L'IMPORTANCE DU COMPAGNONNAGE	164
ANNEXE 8 : BILLET A L'ATTENTION DES RETARDATAIRES	169
ANNEXE 9 : LE T.N.P. EN QUELQUES CHIFFRES OU « L'OBSESSION DE LA STATISTIQUE »	170
ANNEXE 10 : « OU VONT LES FESTIVALS ? »	172
ANNEXE 11 : MAI-JUIN-JUILLET 68 : LES GERMES DE LA CRISE	175
ANNEXE 12 : LES EVENEMENTS DE JUILLET 68	179
ANNEXE 13 : « AVIGNON 68 » VU PAR PAUL PUAUX.....	183
ANNEXE 14 : UN BREF PANORAMA DES POLITIQUES CULTURELLES, DE 1971 A NOS JOURS.....	184
ANNEXE 15 : TABLE-RONDE SUR « LA NAISSANCE DES POLITIQUES CULTURELLES » A LA MAISON JEAN VILAR	189
ANNEXE 16 : CITATIONS DE JEAN VILAR	190
ANNEXE 17 : LA CONVENTION TRIPARTITE SIGNEE EN 1977 ENTRE L'ASSOCIATION JEAN VILAR, LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE ET LA VILLE D'AVIGNON.....	191
ANNEXE 18 : LES EDITORIAUX DES QUATRE PREMIERS CAHIERS DE LA MAISON JEAN VILAR.....	196
ANNEXE 20 : L'ACCUEIL DES GROUPES A LA MAISON JEAN VILAR	202
ANNEXE 21 : TABLEAU DE FREQUENTATION DES PUBLICS A LA MJV ...	206
ANNEXE 22 : LE « FONDS JEAN VILAR » ET LE « FONDS JEAN ROUVET »	207
ANNEXE 23 : COLLECTION DU T.N.P.- DIRECTION JEAN VILAR AU DEPARTEMENT DES ARTS DU SPECTACLE	212
ANNEXE 24 : FONDS DU T.N.P.-JEAN VILAR AUX ARCHIVES NATIONALES (PARIS)	214
ANNEXE 25 : L'ACCROISSEMENT DES FONDS PATRIMONIAUX A LA MAISON JEAN VILAR.....	216

ANNEXE 26 : LES MISSIONS DOCUMENTAIRES DE LA MJV	219
ANNEXE 27 : L'ACCROISSEMENT DES FONDS DOCUMENTAIRES DE LA BIBLIOTHEQUE.	223
ANNEXE 28 : TABLEAU RECAPITULATIF DE LA DOCUMENTATION SUR LE FESTIVAL ET SUR LE OFF	224
ANNEXE 29 : LA CONSTITUTION DU FONDS AUDIOVISUEL A LA MJV	225
ANNEXE 30 : EXPOSITIONS PRESENTEES ET ACCUEILLIES PAR LA MJV	229
ANNEXE 31 : EXEMPLES DE CATALOGUES REALISES OU CO-REALISES PAR LA MJV.....	234
ANNEXE 32 : LA VALORISATION DES COLLECTIONS PATRIMONIALES DE LA MAISON JEAN VILAR	235
ANNEXE 33 : LES CAHIERS DE LA MJV (NOUVELLE FORMULE).....	241
ANNEXE 34 : QUESTIONNAIRE ADRESSE AU CNCS	242
ANNEXE 35 : QUESTIONNAIRE ADRESSE AU CENTRE DE DOCUMENTATION DU CNCS.....	248
ANNEXE 36 : QUESTIONNAIRE ADRESSE A LA BMO.....	251
ANNEXE 37 : QUESTIONNAIRE ADRESSE AU DEPARTEMENT DES ARTS DU SPECTACLE (BNF)	256
ANNEXE 38 : QUESTIONNAIRE ADRESSE A LA BIBLIOTHEQUE-MUSEE DE LA COMEDIE-FRANÇAISE	261
ANNEXE 39 : DE LA COLLECTION A « LA COMPLEMENTARITE DOCUMENTAIRE »	265
ANNEXE 40 : DE « LA BIBLIOTHEQUE-MUSEE » AU RESEAU	268
ANNEXE 41 : UN SIGNALEMENT EN RESEAU DES COLLECTIONS ET DES SPECTACLES	271
ANNEXE 42 : PRESENTATION DE LA BMO.....	274
ANNEXE 43 : PRESENTATION DU CNCS	277
ANNEXE 44 : PRESENTATION DU CENTRE DE DOCUMENTATION DU CNCS	286
ANNEXE 45 : PRESENTATION DE LA BIBLIOTHEQUE-MUSEE DE LA COMEDIE-FRANÇAISE	288
ANNEXE 46 : PRESENTATION DU DEPARTEMENT DES ARTS DU SPECTACLE DE LA BNF.....	292
ANNEXE 47 : SYNTHESE SUR LA POLITIQUE D'ACCES ET LES SERVICES AUX LECTEURS	296
ANNEXE 48 : LES ACTIVITES CULTURELLES ET PEDAGOGIQUES DE L'OPERA NATIONAL DE PARIS	301
ANNEXE 49 : ACTION PEDAGOGIQUE DE LA COMEDIE-FRANÇAISE ET DE SA BIBLIOTHEQUE-MUSEE	309
ANNEXE 50 : ACTIVITES PEDAGOGIQUES DE LA BNF.....	312

ANNEXE 51 : LA MISSION DE DIVERSIFICATION DES PUBLICS (BNF)	317
ANNEXE 52 : LE MECENAT ET LE SPONSORING.....	325
ANNEXE 53 : L'ACTION CULTURELLE AU T.N.P. - INTRODUIRE LA CULTURE DANS LE QUOTIDIEN.....	326

Annexe 1 : L'éducation populaire et les « militants culturels ».

1. De la pensée des Lumières à la mobilisation des intellectuels au tournant du siècle

L'émancipation du peuple par l'instruction et la culture, prônée par la philosophie des Lumières, a pour corollaire le dessein républicain d'une nation démocratique, unie autour d'une identité commune qui se veut universelle. L'article 1^{er} du décret du 1^{er} décembre 1793 stipule que « La réunion des citoyens en sociétés populaires, les théâtres, les jeux civiques, les évolutions militaires, les fêtes nationales et locales font partie du second degré d'instruction publique »⁷⁷⁵.

C'est la Troisième République qui concrétise cette articulation entre Peuple, Nation et Culture, avec les lois Ferry : l'école publique devient le vecteur majeur du projet démocratique et instaure la culture républicaine comme fondement de l'identité nationale⁷⁷⁶ - après la défaite de 1870 - et comme garante d'une cohésion sociale menacée par la profonde inégalité des conditions individuelles - dont la guerre civile de 1871 a montré l'étendue⁷⁷⁷. C'est ainsi qu'au tournant du siècle émergent de nombreuses associations d'éducation populaire issues de différents courants de pensée⁷⁷⁸, qui construisent leur identité et leurs méthodes en rapports étroits avec l'Ecole tout en se démarquant de l'institution⁷⁷⁹. Toutefois, si l'instruction publique devient le relais principal de la culture républicaine, les principes et modalités de l'action pour la culture ne s'intègrent pas dans les institutions et politiques d'Etat, qui sont faiblement structurées et ne présentent que des projets éphémères et inaboutis, comme l'a montré Vincent Dubois⁷⁸⁰. D'autre part, les actions culturelles mettent en jeu des représentations concurrentes du peuple et du monde social, aussi bien entre les associations et les institutions publiques⁷⁸¹, qu'au sein de la classe politique⁷⁸², et surtout entre les militants culturels eux-mêmes, entre 1920 et 1935⁷⁸³.

⁷⁷⁵ Cité par Guy SAEZ, *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat*, op. cit., p. 15. Lorsque, dans la continuité de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789, Condorcet expose dans son *Rapport sur l'organisation générale de l'instruction publique*, présenté à l'Assemblée législative les 20 et 21 avril 1792, la volonté de « rendre la raison populaire » en vue de former une société nouvelle, il conçoit la formation du peuple à la fois comme processus et comme projet, ainsi que l'a montré Laurent FLEURY : « processus historique qui a rendu possible l'émergence de l'idée même d'éducation populaire et projet politique fondé sur l'éducation du citoyen pour mieux instituer la République », *Le TNP de Vilar, Une expérience de démocratisation de la culture*, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 22-23.

⁷⁷⁶ Voir Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar*, op. cit., p.22-23.

⁷⁷⁷ Selon la formule d'Anne KREBS : « Dans cette conception qui promeut l'idée que la collectivité républicaine attachera étroitement les Arts, le Peuple et l'Etat, trois principes voient le jour [...] : l'égalité entre les citoyens qui doit fonder l'action publique [...], l'appartenance des biens et œuvres culturels au Peuple [...], l'émergence de la vertu éducative et morale des œuvres du passé, contribuant à construire une morale publique et des valeurs propices à nourrir l'identité nationale et citoyenne », *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat*, op. cit., p. 4.

⁷⁷⁸ Le courant laïque avec la Ligue de l'enseignement (1866), le courant religieux avec notamment la création de l'Association de la Jeunesse Catholique Française (ACJF) en 1886, et le courant ouvrier représenté par des mutuelles, des coopératives, des chambres syndicales et des Bourses du Travail, à partir de 1887.

⁷⁷⁹ L'Affaire Dreyfus joue aussi un rôle de catalyseur dans la naissance des universités populaires : les intellectuels se mobilisent aux côtés des instituteurs de l'Ecole publique pour défendre l'idéal républicain menacé.

⁷⁸⁰ Même si certaines associations peuvent recevoir des subventions de l'Etat pour des projets dont l'orientation converge avec celle des pouvoirs publics, « le traitement social des choses de la culture demeure en dehors du champ bureaucratique », Vincent DUBOIS, *La politique culturelle*, op. cit., Belin, 1999, p. 109-110.

⁷⁸¹ Dans les années 1920, « les entreprises qui visent à amener la culture aux ouvriers sont aussi des entreprises politiques de subversion de l'ordre établi et de l'Etat qui les garantit », Vincent DUBOIS, *La politique culturelle*, op. cit. p. 110.

⁷⁸² Si Jean Jaurès considère que la culture doit être la même pour la classe ouvrière et pour la bourgeoisie, le discours sur la démocratisation culturelle n'est pas unanimement partagé par les socialistes français au tournant du siècle : cette préoccupation bourgeoise leur semble bien secondaire au regard de la question sociale. Selon Philippe POIRRIER, « il faut attendre le Front

2. La naissance d'une « politique des loisirs » sous le Front populaire

Toutefois, une commune opposition à l'embrigadement fasciste de la jeunesse rassemble provisoirement les militants culturels, les intellectuels de gauche proches de Jean Guéhenno et les pouvoirs publics, en replaçant au cœur des préoccupations la nécessaire éducation des masses. Par la politique de la « main tendue », le PCF abandonne en partie la revendication d'une culture prolétarienne spécifique au profit d'une « ligne nationale ». La création du sous-secrétariat d'Etat aux Sports et Loisirs dirigé par Léo Lagrange, sous la tutelle de Jean Zay, ministre de l'Education nationale, aboutit à la naissance d'une « politique des loisirs »⁷⁸⁴, tandis que la rénovation de l'enseignement artistique a pour vocation « la renaissance définitive du goût public, aussi indispensable à la démocratie que l'instruction ou le pain »⁷⁸⁵. Pour autant cette politique culturelle n'aboutit pas, en l'absence de temps et de moyens, à « l'émergence d'une politique d'Etat objectivée dans des institutions »⁷⁸⁶. L'institution joue davantage un rôle d'incitation auprès des associations et groupements privés, par un soutien bien plus symbolique et honorifique que financier. Surtout, le Front Populaire favorise le renouvellement des associations d'éducation populaire et la fondation d'organisations laïques consacrées au sport et aux loisirs populaires, telles que les CEMEA ou la F.O.L., qui survivront au régime de Vichy et exerceront une véritable influence à la Libération⁷⁸⁷.

3. « Jeune France » et l'Ecole des Cadres d'Uriage sous l'Occupation

Sous l'Occupation, la volonté politique de régénérer culturellement le pays et l'idéologie de la « Révolution nationale » servent paradoxalement les efforts des militants culturels et des partisans de l'éducation populaire, qui détournent habilement les institutions et exposent leur vie en entrant en Résistance. L'histoire de l'association « Jeune France » et celle de l'Ecole des cadres d'Uriage sont exemplaires à ce titre⁷⁸⁸.

populaire pour que le thème de la démocratisation intègre l'ensemble du dispositif discursif de la gauche française » : voir *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat, op. cit.*, p. 42.

⁷⁸³ La promotion des ouvriers par la culture (loisirs ouvriers et éducation populaire), dont Romain Rolland se fait le porte-parole, met à jour les divergences politiques et idéologiques entre les organisations : tandis que François Bloch-Lainé prône une éducation populaire philanthropique mais conservatrice, le marxiste Marcel Martinet, promoteur de la culture prolétarienne, se déclare gêné par la connotation bourgeoise du mot « culture » et critique sévèrement le « paternalisme culturel » des Universités populaires. Voir Vincent DUBOIS, *La politique culturelle, op. cit.*, p. 110-111.

⁷⁸⁴ Qui offre au peuple français l'accès à la culture et en facilite la pratique sur l'ensemble du territoire : démocratisation de l'accès aux musées (avec l'extension des heures d'ouverture, la mise en place de tarifs réduits et de visites guidées), mise en place du bibliobus sous l'égide de l'Association pour le Développement de la Lecture Publique (ADLP) créée en 1936, abaissement du prix des places dans les théâtres et aide accordée à la création dramatique. Vincent DUBOIS, *La politique culturelle, op. cit.*, p. 117-118.

⁷⁸⁵ A cette fin, l'Exposition internationale de 1937, accessible aux revenus modestes, valorise des œuvres avant-gardistes, tandis que la création du musée des Arts et Traditions Populaires, sous la direction de Georges Rivière, opère un renouvellement ludique et pédagogique de la muséographie française. Voir Philippe POIRRIER, *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat, op. cit.*, p. 42.

⁷⁸⁶ Vincent DUBOIS, *La politique culturelle, op. cit.* p. 120.

⁷⁸⁷ Les Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active forment des moniteurs et directeurs de colonies de vacances, tandis que la Fédération des Œuvres laïques organise les vacances des enfants et des adolescents.

⁷⁸⁸ Certains de leurs membres, tel Emmanuel Mounier, le fondateur de la revue *Esprit*, interviennent dans les deux organisations.

3. 1. « Jeune France »

Créée le 22 novembre 1940 « sous l'égide du Secrétariat Général à la Jeunesse sous le patronage du Secrétariat d'Etat à l'Education nationale et à la jeunesse »⁷⁸⁹, « Jeune France » est dissoute en mars 1942, au terme de dix-sept mois d'existence⁷⁹⁰ : en dépit de la controverse relative aux relations qu'elle a entretenues avec le gouvernement de Vichy⁷⁹¹ et de son statut d'organisme para-public financé par l'Etat, l'association est pourtant relativement autonome dans sa direction et préserve son indépendance politique⁷⁹². Si elle a pu servir certaines opérations de la propagande vichyste (à l'instar des fêtes de Jeanne d'Arc), elle organise également des manifestations opposées à l'idéologie du régime, telle l'exposition présentée en mai 1941, « Vingt peintres de tradition française »⁷⁹³, qui rend honneur à des peintres mis à l'index, ou l'organisation d'une conférence sur Picasso voué aux gémonies par la propagande officielle. Dédiée au « renouveau culturel de la nation », « Jeune France » se veut interdisciplinaire⁷⁹⁴ et syncrétique dans son programme culturel : elle concilie la diffusion de la culture savante et la promotion du folklore⁷⁹⁵, et favorise tout ensemble la création et la formation de cadres. Plus particulièrement, son ambition lie étroitement les enjeux culturel et social : employer des artistes au chômage pour « rééduquer » le public dont le goût s'est « gâté ». Enfin, son action répond à un projet politique : « En travaillant indissolublement à promouvoir les arts et à refaire les hommes et les milieux, nous menons contre la barbarie moderne une avance convergente ». Pour favoriser la rencontre du peuple et de la culture et concilier « restauration provinciale [et] animation nationale »⁷⁹⁶, elle fonde des « Maisons de Jeune France » dans les principales villes de la zone libre : Toulouse, Marseille, Aix-en-Provence et pose ainsi les prémices de la décentralisation culturelle⁷⁹⁷.

3. 2. L'Ecole des Cadres d'Uriage

L'Ecole des cadres d'Uriage, quant à elle, créée par l'Etat français en décembre 1940 et fermée en 1942, poursuit un double objectif, comme l'a montré Philippe Poirrier: « servir la patrie en préparant la revanche sur l'Occupant et contribuer "à la renaissance d'une communauté nationale animée par des valeurs spirituelles et

⁷⁸⁹ Cité par Vincent DUBOIS, *La politique culturelle, op. cit.*, p. 122.

⁷⁹⁰ En parallèle, la revue *Esprit*, fondée en 1932, se voit interdite de publication en août 1941 en raison de propos antifascistes de son directeur, démocrate-chrétien, qui conteste certains aspects de la politique de Vichy.

⁷⁹¹ Il est vrai que son fondateur, Pierre Schaeffer, est également à partir d'août 1940 le responsable de Radio-Jeunesse à Vichy - qui exprime les espoirs de la jeunesse envers la « Révolution nationale » - et qu'avec Paul Flamand (directeur des Editions du Seuil qui rejoint l'équipe de « Jeune France »), il est un des chefs du service de « Propagande par le spectacle et la radio ». Cependant, tous deux s'éloignent « des pratiques les plus politiques de l'information et de la propagande reprises en main par le vice-président du Conseil Pierre Laval » comme le signale Vincent DUBOIS, *La politique culturelle, op. cit.* p. 122. « Jeune France » se situe donc « hors de la politique ».

⁷⁹² Selon Pascal ORY, Vichy a finalement incité « les artistes et intellectuels du groupe "spiritualiste" (revue *Esprit* et assimilés), encore un peu en marge de la gauche en 1936 à s'engager clairement, quoique après hésitation, dans la Résistance », in *La décentralisation théâtrale- 1. Le Premier Age (1945-1958)*, sous la dir. de Robert ABIRACHED. Arles : Actes Sud Paris : ANRAT, 2005, p. 4.

⁷⁹³ Autant de peintres amis de Jeanne Laurent, tels que Jean Bazaine, le directeur de la section Arts plastiques de « Jeune France », mais encore Léon Gischia, Gustave Singier et Edouard Pignon qui concevront les costumes et les décors des mises en scène de Jean Vilar au T.N.P. et au Festival d'Avignon. Ces artistes « sont convaincus de la nécessité d'éduquer le public et de toucher un public de masse en revenant à une certaine simplicité et en retrouvant les thèmes et techniques populaires de tradition perdue. La modernité est intimement liée à cette démarche lorsqu'elle répond aux exigences d'authenticité et de clarté », selon Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture, op. cit.*, p. 54.

⁷⁹⁴ Elle comporte sept sections artistiques : littérature, arts plastiques, architecture, musique et danse, arts populaires et artisanat, radio, cinéma, et théâtre.

⁷⁹⁵ Il s'agit de « diffuser d'en haut une culture légitime tout en cherchant à la redéfinir par le bas en renouant avec les traditions populaires », cité par Vincent DUBOIS, *La politique culturelle, op. cit.*, p. 125-127, ainsi que les références suivantes.

⁷⁹⁶ Cité par Vincent DUBOIS, *op. cit.*, p. 126.

⁷⁹⁷ L'association est elle-même décentralisée puisque son siège, prévu à Vichy, est partagé entre Paris et Lyon.

humanistes"»⁷⁹⁸. Uriage délaisse rapidement les thèmes de la Révolution nationale pour œuvrer en faveur de la popularisation culturelle et plus largement de la réintégration de la classe ouvrière dans la nation. A la Libération, les héritiers d'Uriage proposeront la création dans chaque ville d'un centre d'éducation ouvrière.

4. L'élan de la Libération : l'idéal de la culture pour tous

A la Libération, la lutte contre les inégalités culturelles et l'idéal d'une culture pour tous se fonde sur l'unanimité issue de la Résistance, porté politiquement par un tripartisme progressiste (PC, SFIO et MRP) : « Et la culture et le peuple seraient enfin réconciliés », comme le proclame Jean Guéhenno⁷⁹⁹. Ces principes sont énoncés dans le programme du Conseil National de la Résistance fondé en mai 1943 : les enfants français devront pouvoir « bénéficier de l'instruction et accéder à la culture la plus développée quelle que soit la situation de fortune de leurs parents, afin que les fonctions les plus hautes soient réellement accessibles à tous ceux qui auront les capacités requises pour les exercer et que soit ainsi promue une élite véritable, non de naissance, mais de mérite, et constamment renouvelée par des apports populaires ».⁸⁰⁰ Le discours de la démocratisation culturelle est solennellement inscrit dans le préambule de la Constitution de 1946 : « La nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture »⁸⁰¹.

L'impératif de reconstruction et de réforme du pays selon des valeurs humanistes favorise un dialogue inédit⁸⁰² entre responsables des mouvements d'éducation populaire, militants politiques et syndicaux, et dirigeants de l'Etat, en vue de « créer un courant de sagesse et de plaisir », « des instituts aux instituteurs »⁸⁰³. C'est grâce à Jean Guéhenno, fils d'ouvrier devenu universitaire, que l'Etat prend en charge la démocratisation culturelle : d'abord nommé inspecteur général, ce dernier prend en décembre 1944 la tête d'une nouvelle direction des Mouvements de jeunesse et d'éducation populaire au sein du ministère de l'Education Nationale alors dirigé par le gaulliste René Capitant. Il nomme des inspecteurs régionaux et départementaux d'éducation populaire, souvent issus du militantisme culturel de la Résistance⁸⁰⁴, et met en place une aide systématique aux associations agréées. Il encourage notamment la création en 1944 des Maisons des Jeunes et de la Culture (MJC), qui devient la Fédération française des Maisons de Jeunes, présidée par André Philip en 1948⁸⁰⁵. Son objectif majeur est « d'épurer de toute propagande politique le legs de l'ex-Commissariat Général à la Jeunesse du gouvernement de Vichy, tout en encourageant les mouvements laïques de la

⁷⁹⁸ Philippe POIRRIER, *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat*, op. cit., p. 20.

⁷⁹⁹ Conférence du 8 mars 1945 prononcée au Palais de Chaillot, cité par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit., p. 102.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁰² Joseph Rovani, issu de « Jeune France », membre de « Travail et culture » et président de « Peuple et Culture » en 1946, décrit rétrospectivement le souffle et l'unanimité qui animent alors « ouvriers, instituteurs, professeurs, artistes, militaires, pour qui le partage de la culture était devenu une réalité vécue [...]. Alors que le ravitaillement était loin d'être assuré, dans des bâtiments mal éclairés, avec des moyens de fortune, ces animateurs arrivèrent à créer un extraordinaire foyer d'activité culturelle ». Cité par Vincent DUBOIS, *La politique culturelle*, op. cit., p. 129.

⁸⁰³ Cité par Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 76.

⁸⁰⁴ Parce que Jean Guéhenno connaît les sentiments antifascistes des instructeurs des cadres d'Uriage, il a maintenu en poste ceux qui avaient choisi la Résistance active.

⁸⁰⁵ Afin d'éviter l'écueil du dirigisme, l'Etat choisit de n'intervenir qu'indirectement « par le soutien financier partiel d'associations fédérées ayant la charge d'animer ces MJC », P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 76.

jeunesse »⁸⁰⁶. Mais Jean Géhenno démissionne en 1945 « car il est difficile de liquider l'héritage vichyste dans une situation politique et sociale confuse »⁸⁰⁷.

5. Les mouvements associatifs issus de la Résistance

Ce rapprochement notable entre les instances étatiques et associatives suscite l'éclosion d'une troisième vague de mouvements associatifs souvent issus de la Résistance, qui occupent une véritable représentativité nationale.

L'éducation populaire couvre le territoire par des relais de presse et par un réseau d'institutions-relais, à l'instar de l'association des Marquisats à Annecy⁸⁰⁸. Elle étend et diversifie ses activités par le biais du théâtre, du cinéma et de la lecture, comme en témoignent la naissance du Groupe de Loisirs Educatifs et du Groupe des bibliothèques populaires en 1945, ainsi que la création du ciné-bus de Haute-Savoie l'année suivante. En février 1945 naît également une Commission théâtrale qui deviendra le Groupe d'action théâtrale sous la direction de Gabriel Monnet, instituteur puis instructeur national d'art dramatique.

Le climat de la Libération permet une cohabitation provisoire, au sein des associations, entre chrétiens, syndicalistes et communistes qui se sont connus pendant la guerre, et dépassent leurs divergences politiques pour servir des valeurs communes : « humanisme, unanimité, réformisme »⁸⁰⁹. Les mouvements laïcs préexistants à la guerre connaissent un renouvellement, à l'instar de la Ligue française de l'Enseignement et de la Fédération des Œuvres laïques ou encore de la Fédération nationale Léo Lagrange, sans oublier les mouvements de scoutisme et d'ajisme, et les CEMEA. D'autres associations sont nouvellement créées⁸¹⁰. Des associations d'inspiration religieuse sont également fondées : les « Bibliothèques pour tous », les « Jeunesses musicales de France » (JMF). D'autre part, la renaissance syndicale favorise l'émergence de nouvelles institutions ouvrières par la création de comités d'entreprise à vocation culturelle (loi du 15 février 1945, remaniée en mai 1946).

Deux associations surtout jouent un rôle phare et le T.N.P. de Jean Vilar leur sera redevable. L'association « Travail et Culture » créée en 1944 et proche de la CGT, est héritière de « Jeune France » par la composition de son équipe et organise des sorties théâtrales dans le cadre des comités d'entreprise récemment créés⁸¹¹. Elle a pour ambition de coordonner les associations d'éducation populaire et de former des animateurs culturels. « Peuple et Culture » (PEC) créée à Grenoble le 5 décembre 1944 puis installée à Paris à partir de 1945, occupe une position centrale à l'articulation des mouvements associatifs et de l'action publique de la Libération⁸¹². Ses fondateurs, Bénigno Cacérès et Joffre Dumazedier, sont d'anciens cadres de l'École d'Uriage entrés en Résistance auxquels s'adjoignent des syndicalistes de la CGT et de la Bourse du travail de Grenoble. Joseph Rovin les rejoint en 1946 et devient vice-président. Joffre Dumazedier importe la pratique des enquêtes de terrain et des sciences sociales, impose

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁰⁷ Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar*, op. cit. p. 41.

⁸⁰⁸ Voir Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit., p. 104.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁸¹⁰ Par exemple, « Francs et Franches Camarades » (FFC), à l'initiative des Eclaireurs de France, ou « Tourisme et Travail », mais aussi les Foyers ruraux.

⁸¹¹ C'est Maurice Delarue qui dirige « Travail et Culture » jusque 1966, avec des compagnons qui sont également membres de « Peuple et Culture » : le sociologue Joffre Dumazedier, Joseph Rovin, le metteur en scène Jean-Marie Serreau, Pierre-Aimé Touchard, Paul Flamand (directeur des éditions du Seuil), Jean-Marie Conty, et Louis Pauwels qui s'occupe du secteur propagande et publicité du mouvement. Voir E. LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit., p. 105.

⁸¹² Voir Vincent DUBOIS, *La politique culturelle*, op. cit. p.127-134.

les impératifs de la compétence technique et privilégie formations et colloques à l'intention des animateurs⁸¹³ : ce rôle d'expertise⁸¹⁴ permet à PEC d'être agréée et subventionnée par le ministère de l'Education nationale moins d'un an après sa création, tandis que Joffre Dumazedier est nommé Inspecteur principal de la Jeunesse et des Sports.

Toutefois, à partir de 1947, le climat de guerre froide suscite de nombreuses tensions entre ces associations et les institutions et provoque des clivages au sein même des organisations. L'entrée en jdanovisme⁸¹⁵ de « Travail et Culture » consacre la rupture. Quant à l'association « Peuple et Culture », elle entend « faire de la politique autrement »⁸¹⁶ et exercer un « pouvoir culturel » pour établir « une société sans classes » unitaire : « un peuple, une culture ».

⁸¹³ Le manifeste du mouvement proclame qu'« à l'illusion lyrique doit succéder une technique efficace. L'éducation populaire ne s'improvise pas. Elle requiert une formation pour ses techniciens ». *op. cit.*, p.127-134.

⁸¹⁴ PEC a exercé une influence certaine dans les domaines de l'éducation et de la culture populaires, au sein des agents et structures de l'animation socio-culturelle, puis dans le programme élaboré par le Plan en 1960. Voir Vincent DUBOIS, *op. cit.*, p. 134.

⁸¹⁵ Dans la lignée de la doctrine Jdanov qui prône le clivage du monde politique en deux camps au début de la Guerre Froide et aboutit à une radicalisation des idéologies ainsi qu'à une orientation de la production artistique.

⁸¹⁶ Cité par Vincent DUBOIS, *op. cit.*, p. 131-132, ainsi que pour les citations suivantes.

Annexe 2 : Un demi-siècle d'innovation théâtrale : prolongements

1. Les hommes du Cartel⁸¹⁷

Le Cartel marque l'apogée d'un demi-siècle de rénovation artistique, inaugurée dans les années 1880 et ayant acquis suite aux enseignements d'André Antoine, Aurélien Lugné-Poe et Jacques Copeau, une renommée officielle. Au-delà de la quête commune d'une innovation scénique, d'un répertoire de qualité et d'un nouveau public, les quatre du Cartel conservent leur spécificité.

Gaston Baty (1885-1952), directeur artistique du Studio des Champs-Élysées, et fondateur en 1925 du théâtre des Jeunes Auteurs, s'intéresse particulièrement au théâtre de marionnettes dont il renouvelle l'esthétique.

Charles Dullin (1885-1949) rejette les décors surchargés et privilégie les costumes, monte des comédies proches de l'esthétique du cirque, et prône la responsabilité du comédien face au public, au mépris du vedettariat. Directeur d'un atelier comme Louis Jouvet (1887-1951), il forme de futurs metteurs en scène comme Jean-Louis Barrault et Jean Vilar.

Georges Pitoëff (1884-1939)⁸¹⁸, directeur du Théâtre des Mathurins, privilégie des mises en scènes très poétiques et l'abstraction des décors.

Jeanne Laurent, sous-directrice des Spectacles et de la Musique, est tributaire de la ligne du Cartel lorsqu'elle préconise pour les Centres Dramatiques Nationaux la formule suivante : la forte cohésion de la troupe qui doit multiplier les tournées ; la conquête centrale du public par la mise en place d'un patient travail d'information via des relais, des correspondants et un système d'abonnement ; la constitution d'un répertoire destiné à un public non initié à la fréquentation des théâtres⁸¹⁹ ; la sobriété du décor et des costumes, dans la lignée de Copeau⁸²⁰.

2. Les Copiaus et les Comédiens-routiers⁸²¹

L'un des Copiaus, Jean Villard-Gilles, mieux connu sous le nom de Gilles, et dont le pseudonyme fait référence au clown de Watteau, écrit les chansons des spectacles que Jacques Copeau représente dans les villages : avec son partenaire de music-hall Arman Maistre dit Julien, il a composé en 1934 *La Belle France* qui sera l'hymne du Front populaire en 1936.

Roger Pic, membre des Copiaus, travaille ensuite avec « les Comédiens-Routiers » et anime des « veillées » dans les Auberges de Jeunesse dès 1937, puis participe à la création de « Travail et Culture » avec Jean-Marie Serreau, et rejoint le CDN de Léon Chanceler. Il devient photographe des gens du spectacle puis réalisateur

⁸¹⁷ Voir Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 51.

⁸¹⁸ Il meurt en 1939.

⁸¹⁹ Une majorité de classiques français dont Molière, Corneille, Beaumarchais, Marivaux, et un quart d'auteurs modernes français, puis les œuvres étrangères et les comédies de mœurs du XIX^e siècle, selon M. DENIZOT, *op. cit.*, p. 83.

⁸²⁰ Décors et costumes doivent évoquer l'époque historique sans pour autant chercher à la reconstituer ; les décors doivent être légers pour les spectacles destinés à tourner ; enfin, comme les Copiaus, la Comédie de Saint-Etienne utilise des tréteaux. Jean Vilar s'inspirera aussi de ces principes pour le T.N.P. Voir Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 51.

⁸²¹ Voir les *Cahiers de la Maison Jean Vilar* n° 47, juillet-septembre 1993, et n° 55, juillet-septembre 1995.

pour la télévision, et directeur du Musée du Montparnasse. Ses photographies sont conservées au département des Arts du Spectacle de la BnF.

3. Le « Groupe Octobre »

Une autre version du théâtre populaire se manifeste à travers la politisation de l'esthétique. A partir de 1932, le « Groupe Octobre », dont la référence explicite à la Révolution russe rassemble des comédiens et des cinéastes autour des frères Prévert, s'inscrit dans la lignée d'un théâtre politique et révolutionnaire qui se développe en Europe et en Union soviétique à la fin des années 1920⁸²² et vise un public populaire au sens strict du terme, c'est-à-dire ouvrier. Le Groupe Octobre se produit donc avec succès dans les cafés, les usines, et à la Fête de *l'Humanité*. Mais la conquête de l'accroissement du temps de loisirs sous le Front populaire - congés payés, semaine de 41 h - réoriente les spectateurs chez les chansonniers et au théâtre de boulevard, au détriment des petites compagnies comme « Octobre »⁸²³.

4. Le théâtre itinérant sous l'Occupation

Suite aux mouvements forcés de population vers la province et à la délocalisation de la vie culturelle, de nombreuses troupes inaugurent l'expérience de la « pré-décentralisation ».

Ainsi, la Compagnie du Rideau gris », fondée par Louis Ducreux à Marseille en 1931, mène depuis sa naissance une expérience de théâtre itinérant, et organise des tournées sous l'Occupation tout en s'installant au théâtre des Célestins à Lyon, où elle devient la « Comédie de Lyon »⁸²⁴.

Lorsque la « Compagnie des Quatre saisons », créée en 1936 par André Barsacq, Pierre Barbier, Maurice Jacquemont et Jean Dasté (un ancien Copiau), se scinde en 1941, Jean Dasté et Maurice Jacquemont, futurs directeurs des centres dramatiques, poursuivent l'entreprise d'implantation en province⁸²⁵.

Le « Théâtre du Temps », fondé à Genève par Pierre Valde, effectue des tournées dans l'Ouest de la France.

Quant à Christian Casadesus, il organise avec la compagnie du Regain des tournées dans le Nord de la France à partir de 1941⁸²⁶.

Gaston Baty propose la recette de ses tournées à chaque ville visitée pour qu'elle puisse acheter une ambulance et décide avec Charles Dullin de délocaliser le théâtre Montparnasse et le théâtre de l'Atelier dans « un des centres régionaux qui seraient choisis et de rayonner dans les villes satellites »⁸²⁷.

5. La Culture par l'initiation dramatique (CID)

Créée à la Libération par « Travail et Culture », la CID compte beaucoup d'hommes de théâtre issus de différentes générations, des pères du Cartel aux enfants de

⁸²² Les théâtres amateurs ouvriers éclosent à la fin des années 1920 et au début des années 1930, avec par exemple la Fédération des Théâtres Ouvriers français créée en 1931.

⁸²³ Voir Paul et Melly PUAUX et Claude MOSSÉ, *L'aventure du théâtre populaire*, op. cit., p. 240-246.

⁸²⁴ C'est d'abord à Louis Ducreux que Jeanne Laurent fait appel à pour diriger le premier CDN à Colmar.

⁸²⁵ Maurice Jacquemont présente des spectacles issus du répertoire classique ou populaire, en région lyonnaise, Vichy, Paris, Afrique du Nord, tandis que Jean Dasté à la tête du « Théâtre ambulant de la saison nouvelle » organise des représentations en Touraine et en Bourgogne.

⁸²⁶ Voir Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent*, op. cit., p. 45.

⁸²⁷ Cité par Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent*, op. cit., p. 44.

la guerre : Pierre-Aimé Touchard, André Barsacq, Jean-Louis Barrault, Charles Dullin, Pierre Dux, Louis Jouvet, Jean Vilar, André Clavé et Jean-Marie Serreau. La CID comporte d'abord un volet pédagogique dont la publication intitulée « Coopérative et école du spectateur » est complétée par des présentations et des débats⁸²⁸. Mais « Travail et Culture » incite également les spectateurs à s'associer en coopératives en vue de constituer un public actif dans la programmation des pièces, effort participatif que le T.N.P. de Jean Vilar saura susciter. Enfin, parallèlement à l'action publique en faveur de l'aide à la création, « Travail et Culture » soutient en 1947 les tournées de jeunes compagnies comme celles de Pierre Assy, Olivier Hussenot ou André Clavé, et met dès 1946 une salle à disposition des troupes pour présenter des spectacles qui n'auraient pas trouvé acquéreur. Jean Vilar lui-même bénéficia du soutien de la CID qui loua la salle du Théâtre de Poche où la Compagnie des Sept jouait *Un voyage dans la nuit* de Christiansen⁸²⁹.

⁸²⁸ Par exemple, une conférence sur le mime animée par Jean-Louis Barrault, une réflexion sur l'adaptation théâtrale dispensée par Charles Dullin.

⁸²⁹ Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit. p. 107.

Annexe 3 : La genèse d'une politique culturelle du théâtre

1. Une ébauche de politique sous le Front populaire

C'est sous le Front populaire qu'est enclenchée la première « politique théâtrale ». Jean Zay, Ministre de l'Éducation Nationale, favorise les Beaux-Arts dont il a la responsabilité⁸³⁰. Il se consacre d'abord à la rénovation des Théâtres Nationaux et particulièrement de la Comédie-Française, qui est en crise, en nommant Edouard Bourdet à sa tête et en lui adjoignant les hommes du Cartel au rang de « collaborateurs techniques » : l'octroi d'une subvention s'accompagne donc d'une aide à la rénovation artistique.

Ensuite, il met en place une aide aux jeunes compagnies⁸³¹. Toutefois, la politique en faveur de la décentralisation théâtrale et de la popularisation de l'accès au théâtre reste à l'état de projet : si l'État reconnaît qu'il a le devoir de subventionner le théâtre et prévoit un système visant à abaisser le prix des places pour élargir l'accès de la population à la culture, les subventions ont des effets plus symboliques qu'effectifs, du fait des faibles ressources budgétaires dont dispose le gouvernement⁸³². Comme le constate Emmanuelle Loyer : « les projets les plus audacieux ne seront pas entérinés par la Chambre ni le Sénat mais redécouverts sous Vichy ou la IV^e République »⁸³³.

2. La réglementation des théâtres sous Vichy

Même si les pouvoirs publics n'ont mené aucune « politique théâtrale » à cette époque, le régime de Vichy a conduit à un renforcement de l'administration culturelle française : les réformes sur le spectacle et l'application du système pré-corporatiste d'encadrement par branche d'activité institué par la loi du 16 août 1940 ne sont pas remises en cause à la Libération. Les comités d'étude mis en place sous le régime permettent à Jeanne Laurent d'élaborer progressivement une réflexion sur la mise en œuvre de la décentralisation théâtrale et de lier connaissance avec les acteurs et les responsables des troupes, sans pour autant subir les inflexions réactionnaires du régime : « La faiblesse des effectifs et l'éloignement géographique du centre de décision politique permettent à un fonctionnaire convaincu de la nécessité d'agir de ne pas se soumettre totalement, de dégager des marges de manœuvre propices à l'action »⁸³⁴.

Jeanne Laurent participe aux travaux du « Comité d'étude chargé de présenter des propositions pour l'organisation de l'industrie du spectacle et la réglementation des professions qui s'y rapportent »⁸³⁵, placé sous la présidence de Jacques Rouché⁸³⁶. Ces

⁸³⁰ Toutefois, pour Jeanne Laurent, ce sont davantage Léon Blum et Léo Lagrange que Jean Zay qui ont impulsé la révolution culturelle du Front Populaire. Voir Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 85.

⁸³¹ Telles que le Théâtre des Quatre-Saisons d'André Barsacq, Maurice Jacquemont et Jean Dasté ; le Rideau Gris de Louis Ducreux ; les Comédiens routiers de Léon Chancerel ; le Diable écarlate de Sylvain Itkine et le Grenier des Augustins de Jean-Louis Barrault. Voir Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 19.

⁸³² Par exemple, Jean Zay initie en 1937 le projet de création d'un « Office central des théâtres de province » qui nécessite un effort conjoint des municipalités et de l'État pour l'aide aux théâtres, mais le Ministère des Finances amende le projet de loi présenté le 7 décembre 1937 : ce dernier ne s'applique désormais qu'à l'organisation des théâtres lyriques nationaux.

⁸³³ Voir Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 20.

⁸³⁴ Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 40.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁸³⁶ Directeur de la Réunion des Théâtres lyriques nationaux (RTLN).

travaux aboutissent le 7 juillet 1941 à la création du COES⁸³⁷, sous la direction de René Rochet, dont elle devient membre aux côtés de Gaston Baty et de Sacha Guitry. Le COES vise à protéger le théâtre d'art [...] des attaques commerciales et mercantiles du théâtre de boulevard »⁸³⁸ et d'écarter de la direction des théâtres des hommes d'affaire véreux. Plus généralement, en vue de lutter contre le chômage des artistes, l'intervention publique accorde un soutien particulier aux théâtres d'art⁸³⁹.

3. La naissance d'une politique théâtrale à la Libération

3. 1. La réorganisation du sous-secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts

Le décret du 20 novembre 1944 marque la réorganisation du secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts qui demeure sous la tutelle du ministère de l'Education nationale. Une Direction Générale des Arts et des Lettres (DGAL⁸⁴⁰) confiée à Jacques Jaujard⁸⁴¹ par le décret du 18 août 1945, chapeaute six directions⁸⁴² dont celle des Bibliothèques et de la Lecture Publique (DLP) sous la houlette de Julien Cain⁸⁴³ et celle des Spectacles et de la Musique dirigée par Jeanne Laurent. Dans le domaine du théâtre, la Quatrième République met en place le Concours des jeunes compagnies⁸⁴⁴ qui récompense en 1946 le Grenier de Toulouse de Maurice Sarrazin, tout en décernant un prix en 1948 aux Jeunes Comédiens de Rennes (Jean-Louis Bertrand et Guy Parigot)⁸⁴⁵. En mai 1947, l'Aide à la première pièce⁸⁴⁶ vise à encourager symboliquement et financièrement la rénovation du théâtre. Enfin, un éphémère Ministère de la Jeunesse, des Arts et des Lettres, du 22 janvier au 22 octobre 1947, est confié à Pierre Bourdan⁸⁴⁷, qui soutient la décentralisation impulsée par Jeanne Laurent

3. 2. Jeanne Laurent, stratège de la décentralisation théâtrale⁸⁴⁸

Pour ce faire, Jeanne Laurent exerce une tutelle complice, pragmatique et non dirigiste : elle cherche à faire coïncider les interventions de l'Etat avec les initiatives locales et régionales, en prenant appui sur les directeurs de troupes itinérantes qui ont joué un grand rôle avant et pendant la guerre. La création de chaque CDN obéit à une procédure particulière, en fonction des volontés locales ou des vœux exprimés par les

⁸³⁷ Comité d'organisation des entreprises de spectacles.

⁸³⁸ Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 42.

⁸³⁹ C'est-à-dire au Théâtre de l'Atelier puis Théâtre de Paris dirigé par Charles Dullin, au Théâtre de Montparnasse de Gaston Baty, au Rideau de Paris de Marcel Herrant et Jean Marchat, au Théâtre des Quatre saisons d'André Barsacq, et au Théâtre des Arts ainsi qu'au Théâtre de l'Œuvre dirigés par Jacques Hébertot. Voir Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 43.

⁸⁴⁰ Elle-même composée de trois bureaux (spectacles, musique, droits d'auteur).

⁸⁴¹ Qui fut directeur des musées nationaux de 1939 à 1944.

⁸⁴² Arts Plastiques, Musées de France, Spectacles et Musique, Bibliothèque de France et Lecture publique, Archives de France, Lettres.

⁸⁴³ Qui inaugure la création des BCP qui seront au nombre de 21 en 1961. Dans cette même logique de décentralisation culturelle, l'ambition est de couvrir le territoire en dix ans.

⁸⁴⁴ Créé en mai 1946 à l'initiative de Raymond Cogniat, et dont le jury réunit Louis Jouvet, Gaston Baty, Louis Ducreux, Léon Chancerel, Jacques Hébertot. Voir Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 24.

⁸⁴⁵ Voir Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 92.

⁸⁴⁶ La commission qui assure la sélection des dramaturges est composée de Charles Dullin, Gaston Baty, Albert Camus, Jean Anouilh, Pierre Renoir, Paul Abram, Pierre-Aimé Touchard.

⁸⁴⁷ Ancien résistant, membre de l'UDSR (Union démocratique et socialiste de la Résistance).

⁸⁴⁸ Ce paragraphe résume l'étude de Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 94 et p. 59-81.

pionniers de la décentralisation, par le biais de ce que Marion Denizot nomme la « politique du pas à pas »⁸⁴⁹. Elle obtient également une contribution financière largement majoritaire de la part de l'Etat par rapport à celle des municipalités, en s'appuyant sur les résultats de l'évaluation pour justifier son action⁸⁵⁰.

Le dossier de la décentralisation est semé d'obstacles et Jeanne Laurent doit déployer une véritable expertise d'administratrice et une habileté de stratège pour le mener à bien⁸⁵¹. Si la culture fait partie intégrante du projet de rénovation politique, elle ne bénéficie pas pour autant d'attributions budgétaires suffisantes, au regard des priorités de la reconstruction (industries, logements et infrastructures) qui pèsent nécessairement dans le budget de l'Etat et elle ne figure pas davantage sur l'agenda gouvernemental. De fait, la décentralisation artistique entre 1945 et 1952 ne doit son existence qu'à la rencontre fortuite entre des volontés informelles du côté de l'administration et de la société civile : « au caractère "héroïque" des conditions de création des premiers centres correspond une attitude commune des animateurs qui voient dans leur activité une "mission laïque", voire un "sacerdoce" »⁸⁵². Jeanne Laurent encourage cet engagement idéologique pour la décentralisation comme elle le fera en nommant Jean Vilar à la tête du T.N.P. Quant à la décentralisation lyrique, en dépit de la création de la RTLN pendant la guerre, et d'une volonté politique affichée à la Libération, elle tourne court dès 1951 après une érosion budgétaire⁸⁵³.

4) La politique culturelle du Ministère Malraux

4. 1. La rupture avec l'éducation populaire : deux conceptions différentes de l'action culturelle

La politique des Maisons de la Culture est d'abord conçue entre 1960 et 1961, au sein de l'équipe réunie par Pierre Moinot⁸⁵⁴, puis par Emile Biasini qui lui succède à la tête de la DTMAC en 1961 et stabilise la politique des Maisons de la Culture avec le texte fondateur *Action culturelle an I* (1962) : marquées par une nécessaire polyvalence, elles doivent être le lieu de l'excellence artistique.

Le ministère s'éloigne rapidement des associations d'éducation populaire dont il semblait initialement se rapprocher : Malraux et Gaëtan Picon refusent l'idée d'une

⁸⁴⁹ Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 85. Ainsi l'Etat s'adapte aux structures juridiques de chaque CD sans chercher à imposer un plan unique de décentralisation. De fait, la structure juridique du CDE en régie directe oblige le directeur à rendre des comptes aux communes adhérentes du syndicat intercommunal à but culturel ; la Comédie de Saint-Etienne est une SCOP comme l'était la compagnie des Comédiens de Grenoble et comme le devient la Comédie de Provence, ainsi que le CDO lors de la nomination d'Hubert Gignoux à sa tête. En revanche la Compagnie du Grenier de Toulouse, officialisée en CD en 1949, demeure une structure privée sans véritable assise juridique, subventionnée par Maurice Sarrazin, directeur de la direction générale des Arts et Lettres. *Ibid.*, p. 85.

⁸⁵⁰ De fait, le ministre des Finances, Robert Schuman, saisit l'opportunité que constitue l'enthousiasme de l'après-guerre pour réformer en profondeur la France, et le rapporteur du budget Arts et Lettres à la direction du Budget, Charles Cristofini, aide Jeanne Laurent à obtenir la création d'une ligne budgétaire pour la décentralisation théâtrale.

⁸⁵¹ « Dans l'organigramme officiel elle n'avait aucun pouvoir mais dans l'organigramme officieux elle exerce le pouvoir par le soutien des réseaux qu'elle a su s'attacher, par sa connaissance des rouages administratifs et par son intelligence politique », selon Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 122.

⁸⁵² Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, op. cit.*, p. 81.

⁸⁵³ Marion DENIZOT montre que le rapport du Comité central d'enquête sur le coût et le rendement des services publics, réalisé en avril 1949 par Maurice Bertrand, auditeur à la Cour des Comptes, s'avère très critique envers la décentralisation lyrique et encourage le recours au mécénat pour la décentralisation dramatique afin d'en alléger les financements publics. Au final, les crédits consacrés à la décentralisation sont très inférieurs à ceux qui sont attribués à la décentralisation lyrique ou symphonique et surtout aux théâtres nationaux.

⁸⁵⁴ Un an plus tard il refuse le poste de directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle (DTMAC) qui vient d'être créé à son initiative. Pierre Moinot vient de la cour des Comptes mais il est aussi écrivain (et a reçu plusieurs prix littéraires entre 1951 et 1956).

médiation pédagogique pour privilégier la présence directe de l'œuvre d'art et du public, conformément à la conception d'une culture vivante et sensible qui s'éprouve en acte⁸⁵⁵.

A cet égard, les inspections commandées en 1963 par Emile Biasini, directeur de la DTMAC, sur une vingtaine d'associations municipales ou d'éducation populaire⁸⁵⁶ mettent à jour deux conceptions antagonistes de la démocratisation culturelle. Celle du Ministère prône le modèle « du choc électif »⁸⁵⁷, en associant les deux énoncés suivants : le peuple mérite le meilleur et préfère le meilleur. C'est donc un devoir de présenter au public le plus large possible l'élite artistique, l'échec de fréquentation étant compensé par l'opposition entre le divertissement de la multitude et la révélation du petit nombre. Les associations s'appuient au contraire sur le « modèle de la contamination par contiguïté »⁸⁵⁸ : elles donnent d'abord au public ce qu'il désire. Si elles partagent cet idéal d'égalité et de dépassement et considèrent que « le peuple mérite le meilleur », il s'agit avant tout d'attirer un public, dont elles ne croient pas qu'il « préfère le meilleur ». Leur doctrine n'est « pas fondée sur l'idée d'une capacité intrinsèque de l'excellence artistique à provoquer un choc ou une révélation qui abolirait la distance entre le public et l'œuvre »⁸⁵⁹. Il leur importe avant tout de faire venir le public car « l'inclination à satisfaire ses goûts pour l'attirer [...] n'entre pas en contradiction avec l'objectif d'acclimatation du plus grand nombre au meilleur de la culture ».

4. 2. Les Maisons de la Culture : un dispositif d'intéressement et une équation budgétaire

La carte d'implantation des Maisons de la Culture recoupe en grande partie celle de la décentralisation théâtrale « qui s'étend avec la création de nouveaux centres dramatiques et de troupes permanentes »⁸⁶⁰. Fondées en associations loi 1901, elles sont cofinancées à part égale par l'Etat et les municipalités, et gérées par un directeur « entouré d'une équipe artistique professionnelle, seul concepteur et responsable de la programmation artistique »⁸⁶¹. Leur implantation et leur fonctionnement offrent l'avantage d'un dispositif d'intéressement pour chacune des parties : l'Etat, les directeurs des CDN, et les maires.

De fait, si Pierre Moinot propose au Plan deux politiques distinctes - une pour les Maisons de la Culture (« l'action culturelle ») et une pour les théâtres (« l'action théâtrale ») - elles se recoupent dans les faits : la quasi-totalité des Maisons de la Culture ont eu à leur tête entre 1961 et 1966 le responsable d'une troupe de théâtre obtenant simultanément le statut de centre dramatique ou de troupe permanente⁸⁶². Cette politique permet de donner à ces directeurs davantage de moyens en leur faisant bénéficier à la fois des crédits de la décentralisation et de l'action culturelle. Les directeurs des CDN sont donc intéressés par la direction d'une Maison de la Culture,

⁸⁵⁵ C'est en 1963 que Malraux distingue publiquement les loisirs et la culture en se démarquant du Front populaire : « A l'époque du Front populaire, Léon Blum voulut créer une chose assez proche de ce que nous tentons. Avec Léo Lagrange, il fonda le ministère des Loisirs, et pendant des années on a cru que le problème de la culture était un problème d'administration des loisirs. Il est temps de comprendre que ce sont deux choses distinctes, l'une étant seulement le moyen de l'autre [...]. Il n'y a pas de culture sans loisirs, mais ces loisirs ne sont que les moyens de la culture ». Cité par Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁵⁶ Il s'agit de « savoir quelles sont les associations méritant de rester sous le giron des Affaires culturelles au regard de la nouvelle stratégie privilégiant les groupes professionnels », P. URFALINO, *op. cit.*, p. 121.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 45, ainsi que pour la citation suivante.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 218.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁶² Par exemple, Gabriel Monnet à Bourges, Guy Parigot et Georges Goubert à Rennes. Font exception Reynold Arnould et Marc Netter au Havre, de même que les frères Marrey puis Philippe Tiry à Amiens. Voir P. URFALINO, *op. cit.*, p. 214-215.

même s'ils sont loin d'être unanimes à leur égard, puisque la plupart d'entre eux ne disposent pas de salle de théâtre en 1962. Mais Francis Raison, lors du bilan qu'il dresse auprès du ministère après les événements de 68, voit dans ce dispositif d'intéressement l'une des causes des différends survenus à partir de 1967: « Hélas ces maisons de la culture devaient rapidement apparaître pour les créateurs qui se veulent être les directeurs de centres dramatiques, comme autant de pièges redoutables et plus ou moins stérilisants »⁸⁶³.

Quant aux maires, désireux d'obtenir des crédits de l'Etat pour reconstruire le théâtre municipal détruit pendant la guerre ou pour réaménager une salle devenue vétuste, ils se laissent convaincre de construire une Maison de la Culture bénéficiant d'une ou deux salles de théâtre, le partage des frais de construction et de fonctionnement à 50% étant à leur avantage. Pour autant, le partenariat entre l'Etat et les communes est ressenti par certains élus comme une intrusion dirigiste - la crise qui éclate à la Maison de la Culture de Caen en 1964 en est un exemple. Quant à l'Etat, faiblement déconcentré, il tend à ne concevoir les collectivités locales que comme de simples relais à contrôler, même si certaines municipalités mènent une véritable politique culturelle à partir des années 1960. Cette incompréhension mutuelle est particulièrement visible dans les relations conflictuelles entre l'Etat et la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux (FNCCC), créée en 1960 par Michel Durafour, maire de Saint-Etienne, et investie par les élus communistes comme Jack Ralite⁸⁶⁴.

4. 3. Le développement des CDN

L'effort budgétaire de 1960 permet donc de conforter les directeurs des cinq CDN déjà existants et de relancer le mouvement en créant un sixième centre à Tourcoing, pour aboutir à neuf CDN et dix troupes permanentes en 1968. Les nouvelles troupes de décentralisation s'établissent dans des villes de moindre envergure (Beaune ou Longwy) ou à la périphérie de grosses métropoles. Une quinzaine de compagnies bénéficient également d'une aide accrue de l'Etat si bien que certaines troupes permanentes deviennent très vite des CDN, à l'instar de la Comédie de Bourges de Gabriel Monet, du Théâtre de la Cité de Planchon, et du Théâtre de l'Est parisien de Guy Rétoré en 1963. Le théâtre se développe en banlieue : l'expérience d'Aubervilliers est née de la rencontre entre les élus communistes comme Jack Ralite et les jeunes metteurs en scène de théâtre comme Gabriel Garran. Ce dernier dispense un cours d'art dramatique au conservatoire municipal en 1958, travail dont naîtra une troupe amateur, le Groupe Firmin Gémier. Un festival annuel créé en 1961 permet ensuite de mieux intégrer le théâtre dans la vie de la cité, pour aboutir à l'inauguration du théâtre de la Commune d'Aubervilliers le 25 janvier 1965 : « S'enraciner, défier la précarité, et [...] "réussir le public" nous importe autant que de réussir une mise en scène. La destinée du futur Théâtre de la Commune d'Aubervilliers s'est jouée sur deux terrains : jouer notre appartenance à la commune d'Aubervilliers, nouer le lien avec une population sensibilisée »⁸⁶⁵.

⁸⁶³ Cité par P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 225-226.

⁸⁶⁴ Voir P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 144-160.

⁸⁶⁵ Gabriel GARRAN, « Aubervilliers, un théâtre en banlieue » in *La décentralisation théâtrale -2. Les années Malraux (1959-1968)*. Arles : Actes Sud Paris : ANRAT, 2005, p. 175.

4. 4. La création du SER : une évaluation statistique de la démocratisation culturelle

Au ministère des Affaires culturelles est créé en 1963 le Service des Etudes et Recherches (SER), afin de développer une expertise de la politique culturelle et mettre fin à ce qu'Augustin Girard nommait « l'ère des goûts et des couleurs »⁸⁶⁶. Il s'agit de donner un fondement scientifique à l'impératif de démocratisation culturelle et de « fournir les éléments objectifs à sa réalisation »⁸⁶⁷. En outre, la planification culturelle « permet à des agents sociaux (« ingénieurs culturels ») de s'établir à des positions-carrefours centrales »⁸⁶⁸ entre la haute administration, les sciences sociales et le militantisme culturel, convergence dont Joffre Dumazedier est le protagoniste principal⁸⁶⁹. Plusieurs membres des commissions des IV^o et V^o Plans sont également issus de l'école des cadres d'Uriage⁸⁷⁰, des réseaux de Résistance ainsi que de la Fondation Royaumont. Leurs travaux donnent lieu à des colloques : le colloque de Bourges s'organise en 1964 autour du thème « Recherche scientifique et développement culturel » (1964) ; ceux de la Fondation Royaumont portent sur les questions suivantes : « Culture supérieure et culture de masse » (1963), « Le rôle de la télévision dans la diffusion culturelle » en 1965. A la même époque, les Colloques d'Avignon (1964-1969) prennent également appui sur la statistique naissante et les sciences sociales pour évaluer le développement culturel, à l'instar de l'enquête publiée en 1967 par Jeanne Larrue sur la composition sociologique du public du Festival, mais aussi celle de Jean Salmona en 1969 sur l'impact économique du Festival.

Pour autant cet infléchissement statistique de la politique culturelle est contesté aussi bien par les défenseurs d'une culture d'élite, que par les créateurs et les intellectuels proches du peuple, qui « mêlent sociologues et planificateurs dans un même anathème anti-technocratique »⁸⁷¹, à l'instar des animateurs du Théâtre de l'Est parisien qui considèrent que « les problèmes complexes et subtils d'épanouissement de la personne humaine sont littéralement vidés de leur contenu »⁸⁷².

⁸⁶⁶ Cité par Vincent DUBOIS, *La politique culturelle, op. cit.*, p. 212.

⁸⁶⁷ Vincent DUBOIS, *La politique culturelle, op. cit.*, p. 210.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁸⁶⁹ Alors qu'il est issu d'un milieu ouvrier, la promotion sociale par l'école lui permet de devenir enseignant de lettres. Il s'occupe de pédagogie et de recherche en sciences sociales à l'école d'Uriage, puis fonde « Peuple et Culture » et en appelle à la collaboration entre chercheurs et militants.

⁸⁷⁰ Parmi lesquels François Bloch-Lainé, Paul Chombart de Lauwe, Pierre Schaeffer.

⁸⁷¹ Vincent DUBOIS, *La politique culturelle, op. cit.*, p. 215.

⁸⁷² Cité par Vincent DUBOIS, *La politique culturelle, op. cit.*, p. 215.

Annexe 4 : L'évolution de la dramaturgie vilarienne

1. Aux origines du succès (1943-1946)

Avant Avignon, Jean Vilar est « l'homme des petits théâtres confidentiels »⁸⁷³. Il fonde en 1943 la Compagnie des Sept avec Hélène Gerber et Louis Arbessier et présente avec succès *La Danse de Mort* d'August Strindberg au Théâtre de Poche, puis *Césaire* de Jean Schlumberger et *Orage* d'August Strindberg la même année au théâtre du Vieux-Colombier⁸⁷⁴. La compagnie monte ensuite *Dom Juan* de Molière d'avril à juin 1944 au Théâtre La Bruyère. L'année suivante, *La Danse de Mort* est reprise aux Noctambules. Puis Jean Vilar présente la même année *Un voyage dans la nuit* de Sigurd Christiansen au Théâtre de Poche et *Le bar du crépuscule* d'Arthur Koestler deux ans plus tard. C'est en 1948 qu'il conclut qu'il est nécessaire de « faire respirer le théâtre », et que « l'avenir du théâtre n'est pas dans le huis clos »⁸⁷⁵.

2. Une esthétique de la clarté

A Avignon, Vilar imagine une scène immense appuyée au mur et conçoit le système d'un double plateau pour *Richard II* : « un plateau nu de 10 m sur 8, précédé d'une passerelle de 28 m sur 4 reliant les deux côtés de la cour »⁸⁷⁶, qui se présente comme un « ring »⁸⁷⁷, selon la formule de Léon Gischia⁸⁷⁸. Sensible à l'harmonie entre la pierre brute et nue et le répertoire de la tragédie, il prône un décor dépouillé davantage suggéré qu'exprimé⁸⁷⁹. Cette « esthétique des trois tabourets » obéit aussi à une nécessité historique : « Un peuple à qui la guerre a fait retrouver non seulement les besoins premiers de l'existence, mais aussi peut-être une conscience plus claire de l'existence, réclamera de nous autre chose qu'une apparence étoffée, raffinée, répétons le mot, du spectacle »⁸⁸⁰. Les projecteurs de Pierre Saveron⁸⁸¹, la musique de Maurice Jarre⁸⁸² et la sémantique des costumes acquièrent de ce fait une véritable fonction dramatique⁸⁸³ : ainsi, Léon Gischia peint sur des sacs de toile des costumes de couleurs vives et simples pour permettre au public de distinguer les personnages ou les camps qui s'affrontent sur la scène et d'identifier leur statut social.

L'intensité dramatique se concentre donc sur « le ring » : le lieu de l'affrontement⁸⁸⁴, aux contours délimités par la lumière et les étendards. Vilar utilise

⁸⁷³ Jean VILAR, « Avignon et le travail », *TSP*, p. 438. Cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁷⁴ Voir P. et M. PUAUX, C. MOSSE, *L'aventure du théâtre populaire*, *op. cit.*, p. 273-276.

⁸⁷⁵ Jean VILAR, « Avignon et le travail », *TSP*, p. 438. Cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁷⁷ Voir son interview dans *Jean Vilar, Cahier de l'Herne n° 67*, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁷⁸ Peintre avec lequel Jean Vilar travaille depuis *Meurtre dans la cathédrale* et dont le partenariat s'achèvera à son départ du T.N.P. en 1963.

⁸⁷⁹ Manifeste esthétique d'autant plus choquant que Christian Bérard, à cette époque, réalise des décors grandioses à l'Athénée.

⁸⁸⁰ Jean VILAR, « Interview », *De la tradition théâtrale*, Paris, l'Arche, 1955, p. 39.

⁸⁸¹ Qui use habilement d'un jeu de faisceaux lumineux pour représenter les barreaux de la prison de Richard II, par exemple.

⁸⁸² Lorsque J. Vilar quitte le T.N.P., Maurice Jarre part à Hollywood où il compose notamment la musique de *Lawrence d'Arabie*.

⁸⁸³ L'esthétique des premiers Festivals d'Avignon, qui interagit avec celle du T.N.P., se préserve soigneusement des « maladies du costume de théâtre », selon la formule de Roland BARTHES, *Théâtre populaire*, n° 12, mars-avril 1955, p.64-76, cité par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, *op. cit.*, p. 167.

⁸⁸⁴ Selon la formule d'Emmanuelle LOYER, « Beaucoup de pièces sont fondées sur le couple Vilar-Philippe qui incarne deux types distincts de personnages : celui qui sait (Auguste, Robespierre, Dom Juan ou l'Alcade), et celui d'un jeune homme passionné, brisé par le monde (Rodrigue, le Prince de Hombourg, Lorenzaccio) structuré autour d'un double mouvement de tension extrême vers un idéal (amour, gloire) et de déclin et de négativité (Lorenzaccio) », *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, *op. cit.*, p. 163.

donc le mur du Palais comme il se servira des rideaux noirs à Chaillot, « pour créer un non-lieu »⁸⁸⁵. Cette esthétique, fondée sur une économie de moyens, sollicite activement et librement l'imagination du spectateur⁸⁸⁶. C'est ainsi que *La Mort de Danton* de Georg Büchner, traduite par Adamov, laisse un souvenir inoubliable dans la mémoire du Festival : dans cette pièce qui invite à ne pas juger les héros douloureux, « tous victimes et bourreaux », Jean Vilar veut représenter une vision exaltée de la fresque révolutionnaire, sans pour autant héroïser la légende nationale. Par un système d'ombre projetée sur le mur du fond, il suggère efficacement une guillotine qui glace le sang des spectateurs : « A l'instant où la tête de Danton était coupée, l'ombre tombait suivie d'un fracas de tôle »⁸⁸⁷. Provocatrice en 1948, cette pièce fera scandale au T.N.P. en 1953.

3) L'évolution du répertoire⁸⁸⁸

3. 1. Les débuts du Festival (1947-1951)

A Avignon, Jean Vilar programme un répertoire qui, dans les premières années, est plus moderne que classique, tendance qui s'inversera entre 1952 et 1963 : s'il joue Shakespeare, Büchner et Kleist, ainsi que Corneille, il présente également Claudel, Maurice Clavel, Supervielle, Gide, Montherlant et Maulnier – un répertoire politiquement très éclectique. Entre 1947 et 1951, on compte dans la programmation 6 pièces d'auteurs vivants pour dix pièces d'auteurs morts, soit une proportion de 38% pour 62%.

3. 2. L'interaction entre le T.N.P. et le Festival (1952-1963)

Sur les 57 pièces jouées au T.N.P. de 1951-63, Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque dénombrent 33 classiques (dont 24 français et 9 étrangers) contre 24 pièces modernes (13 françaises et 11 étrangères). Surtout, aux côtés de Brecht ou Shakespeare, Molière, Corneille, Jean Vilar choisit, dans la lignée du Cartel, des auteurs oubliés de l'institution scolaire ou marginalisés à l'université⁸⁸⁹, ou encore des textes secondaires d'auteurs connus⁸⁹⁰. Il met en scène des pièces inédites⁸⁹¹.

⁸⁸⁵ « Derrière le ring, le mur bloque toute tentative de fuir le monde fermé de la tragédie et d'échapper à son oppressante acuité, [...], offrant miraculeusement un "monde théâtral délivré de la pesanteur du décor" », selon Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit., p. 165.

⁸⁸⁶ « Le théâtre populaire est un théâtre qui fait confiance à l'homme. [...] Il est important, il est capital que ce soit l'homme-spectateur qui assure la fonction démiurgique et dise au théâtre, comme les dieux au Chaos : ici est le jour, là est la nuit, ici est l'évidence tragique, là est l'ombre quotidienne [...]. Et voilà justement ce que la scène ouverte et improvisée d'Avignon donne à l'homme : une nuit dont son regard, et son regard seul, puisse triompher » *France Observateur*, 15 avril 1954, cité in *Histoire du Festival*, op. cit., p. 8-9.

⁸⁸⁷ Témoignage de Jean-Pierre JORRIS cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival*, op. cit., p. 65. Cette mise en scène est d'autant plus marquante pour les Avignonnais qu'elle se déroule dans le lieu témoin du massacre de la Glacière qui accompagne le rattachement du comtat venaisain à la France en 1791. Voir aussi le témoignage de Bernard DORT, *ibid.*, p. 67 : « Une pièce sur la Révolution française, que clôt l'image de la guillotine, écrite par un Allemand ! Et nous sortions à peine de l'Occupation et de la guerre ».

⁸⁸⁸ Les détails qui suivent sont extraits de l'étude menée par Emmanuelle LOYER dans *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar* et dans *Histoire du Festival d'Avignon*.

⁸⁸⁹ Par exemple, Strindberg et non Ibsen, Kleist et non Goethe, Büchner et non Schiller, Eliot et non Shaw, Musset et non Labiche.

⁸⁹⁰ Par exemple, il monte *la Ville* de Claudel et non *l'Annonce faite à Marie*, *Richard II* de Shakespeare et non *Richard III*.

⁸⁹¹ Par exemple, *Ce fou de Platonov* de Tchekhov, *Le Faiseur* de Balzac, *Turcaret* de Lesage, *L'Alcade* de Calderon, ou encore *Ubu* de Jarry et *Les Rustres* de Goldoni, mais aussi *Dom Juan* (135 représentations en 3 siècles contre 2500 pour *Tartuffe*), *Ruy Blas* ainsi que *Marie Tudor* qui sont plébiscités du public.

A Avignon, entre 1952 et 1963, ce sont deux productions d'auteurs vivants (C Claudel et Brecht) qui sont montées pour trente-neuf auteurs morts, soit 95% du total, conformément à la ligne du T.N.P., tandis qu'à partir de 1964 et jusque 1979, la tendance s'inversera avec 80% d'auteurs vivants joués⁸⁹².

3. 3. L'expérience de la salle Récamier (1961-63)

Dans cette salle concédée au T.N.P. par le ministère des Affaires culturelles et la Ligue de l'enseignement, à partir de 1959, Jean Vilar entend participer à la création contemporaine. Ainsi, la saison 1959-1960 programme *Le Crapaud-buffle* d'Armand Gatti, *Les Bâtisseurs d'empire* de Boris Vian, *La dernière bande* de Beckett, *Lettres mortes* de Robert Pinget, *Le Canard sauvage* d'Ibsen monté par la troupe de la Comédie de l'Est d'Hubert Gignoux . En 1960-1961, Vilar présente *Génousie* de René de Obaldia, *La Bonne âme du Setchouan* de Brecht⁸⁹³.

3. 4. La quête avortée d'un auteur

La correspondance de Jean Vilar témoigne de ses rencontres manquées avec Camus, Giono, Cocteau, Sartre, Char, Anouilh, Adamov, Malraux, Gracq, Genet. Jean Vilar rêvait de mettre en scène la *Condition humaine* de Malraux, projet qui demeurera inabouti. Il souhaite adapter *le Malentendu* de Camus qui entre en résonance avec les déchirements de la guerre, mais ce dernier lui répond en 1951 que la seule pièce qui serait appropriée pour un vaste public serait *l'Etat de siège* - que Jean Vilar ne montera pas. C'est finalement Peter Brook qui créera *le Balcon* de Genet.

⁸⁹² Comme le précisent A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival*, op. cit., p. 119.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 181-184.

Annexe 5 : « Notes mémoire pour les journalistes, Interviews XXVe Festival d'Avignon, mai 1971 ».

Notes extraites d'un dossier de Jean Vilar intitulé : « Notes mémoire pour les journalistes. Interviews XXV^e Festival Avignon, mai 1971 ».

Beaucoup d'esprits ont confondu la mission Avignon et la mission T.N.P. et bien sûr ont uni à cette confusion les idées politiques ou qu'ils m'attribuaient — conservatrices ou révolutionnaires — ou que j'avais exprimées plus ou moins clairement.

Qu'était-ce que le T.N.P. ? Un théâtre politique ou du moins — un théâtre engagé dans les querelles de tous ordres, de 51 à 63. Quelles que soient les œuvres choisies et les plus anciennes, les plus dites classiques n'étaient pas moins politiquement actuelles (l'Alcade, la Paix, Danton, Antigone, Lorenzaccio, etc...), que les plus modernes (Mère Courage créée en France par nous, ou Nuclea, etc.).

Qu'est-ce et qu'était, au contraire, Avignon ? Un lieu de rencontres pacifiques, de réflexion, de recherche d'un public uni dans une société d'évidence divisée. Un lieu de confrontation et des idées et des styles, des idéologies et des morales.

Depuis 15 ans, je dis que la théorie fondamentale qui consiste à laisser entendre que la Révolution efficace viendra par le théâtre est non seulement fautive, est non seulement une sottise, mais une hypocrisie.

Ma théorie, mon idéologie, mon travail étaient, je l'avoue, plus modestes mais tout aussi efficaces. Je l'ai déjà formulé : éveiller, provoquer, développer, aiguïser la réflexion des spectateurs des classes du travail.

Revenons à Avignon.

Avignon, c'est la recherche, je le répète, d'un lieu de réflexion, de confrontations et mon dieu, ce qui n'a jamais été interdit à des artistes, d'espoir. Ce sont désormais les jeunes sur la place, le commerce des hippies, la jeunesse qui depuis 25 ans se renouvelle (En 67, 64 % de moins de 30 ans !)

Avignon, ce n'est pas le désordre, c'est une certaine ordonnance des spectacles, du bien-être, de la réflexion, de la détente, de la reprise des forces pour les luttes de la rentrée ou... de demain.

Demander autre chose à Avignon est une sottise ou un crime intellectuel.

J. V.

Pour moi, Avignon 68 c'est par exemple aussi bien les manifestations "politiques" de la jeunesse dans les rues que l'intronisation (le 8 juillet) comme évêque, de Mgr Lugagne sur le théâtre construit par nous dans la Cour du Palais des Papes. C'est ce que j'appelle l'union, la trêve, la recherche, parfois violente ou pacifique d'une communion, l'atténuation des contradictions. C'est illusoire évidemment ? Mais est-ce que le bonheur, l'égalité, la fraternité, la liberté ne le sont pas ?

AV. BUIRE-UBECCO - AVIGNON

Annexe 6 : Un parcours semé d'obstacles

« Le théâtre n'est pas qu'un phénomène *artistique*. Il n'est pas qu'un phénomène *social*. Il est aussi, et avant tout, du moins à certaines grandes périodes de son histoire, un *phénomène politique*. [...] De tous les arts, il est le seul, me semble-t-il, qui ne peut s'éloigner (sans s'appauvrir, sans perdre de son acuité) des misères, des troubles, des inquiétudes morales, confessionnelles, politiques, sociales de son temps »⁸⁹⁴.

1. Le Festival aura-t-il lieu ?

Lors de la Semaine d'Art en 1947, le docteur Pons, maire communiste d'Avignon, souhaite pérenniser le Festival contre les aléas politiques et recommande de former un comité de patronage qui bénéficiera de la subvention accordée et sera responsable de l'organisation, en collaboration avec le CEAI animé par Chrystel d'Ornhelm. Ce comité, constitué de notables locaux, se fonde en association loi 1901, présidée par le docteur Bec et intitulée « Comité du Festival d'art dramatique » ; le bureau n'est composé que de personnalités avignonaises⁸⁹⁵ pour préserver son indépendance à l'égard de Paris. Si Vilar conserve la direction artistique, c'est au Comité du Festival que revient la direction administrative. Cette bipartition suscite dès le départ des tensions, d'autant plus que les premières années du Festival sont déficitaires et que les délais de versement de la subvention municipale entravent l'organisation du Festival - on n'est jamais certain qu'il aura lieu. A cet égard, l'année 1948 est mémorable : les comédiens vivent en « flagrant délit de grivèlerie » auprès des commerçants de la ville, selon la formule de Maurice Clavel⁸⁹⁶, et seul un télégramme de Malraux peut sauver le Festival, soudain érigé en symbole de priorité culturelle nationale⁸⁹⁷.

A partir de 1949, l'ingérence du Comité dans la programmation artistique suscite des conflits : le Comité veut dissuader Vilar de reprendre *Richard II* et de créer *le Cid* qu'il juge trop scolaire. En 1950, la reprise du *Cid*, qui a connu un vif succès avec Jorris Meaulne dans le rôle-titre, déplaît encore au Comité, de même que *L'Asinaria* de Plaute qu'il considère comme contraire à la bienséance. L'année suivante, la seconde reprise du *Cid*, avec Gérard Philipe soulève encore des objections, relayées par la presse locale : « Vilar prend le public avignonnais pour une clientèle de cours du soir et de certificats d'études »⁸⁹⁸.

2. Un T.N.P. « crypto-communiste » ?

L'entrée en guerre froide théâtrale cristallise les tensions autour du T.N.P. C'est symboliquement à la période où Jean Vilar est le plus fragilisé, qu'il rédige le *Mémento*, du 29 novembre 1952 jusqu'en septembre 1955.

⁸⁹⁴ Texte extrait des documents présentés lors de l'exposition « Jean Vilar » à la Maison Jean Vilar en 1981.

⁸⁹⁵ Dont Georges Amoyel et Noguès. Jean Vilar et Chrystel d'Ornhelm auraient souhaité faire partie.

⁸⁹⁶ Voir son témoignage héroï-comique in *Jean Vilar, Cahier de l'Herne n° 67, op. cit.*, p. 34-36.

⁸⁹⁷ Deux mois plus tard, Malraux écrit à Vilar : « La seule solution à votre problème serait un Etat capable de savoir ce que signifie une œuvre d'art ». Cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival, op. cit.*, p. 60.

⁸⁹⁸ Achille REY, journaliste de l'*Accent*, cité par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 61.

Son répertoire est d'abord apprécié du PCF⁸⁹⁹, qui y perçoit une confiscation des valeurs aristocratiques au profit du peuple. D'autre part, la programmation de *Mère Courage* (1951) et de *Nucléa* (1952) fait écho aux prises de position pacifistes du PC contre le projet de Communauté Européenne de Défense. Aussi le T.N.P. subit-il les attaques de la droite, notamment celles du sénateur Jacques Debû-Bridel ou « Ubu-Bridel » qui met en cause sa vocation populaire et nationale⁹⁰⁰ et l'accuse de faire de la propagande politique au sein du T.N.P.⁹⁰¹. Lors de sa conférence de presse « Le Théâtre et la soupe » à Chaillot en 1952, Vilar riposte qu'« au théâtre on n'est pas "crypto", on est au contraire, plus royaliste que le roi »⁹⁰² et se justifie de faire un théâtre de son temps⁹⁰³. La critique calomnieuse est relayée par la droite réactionnaire qui, de Jean-Jacques Gautier à Thierry Maulnier en passant par François Mauriac, éreinte le choix des pièces de Brecht, Kleist et Büchner en accusant Vilar de germanophilie. Une cabale intitulée « Malaise au T.N.P. »⁹⁰⁴ est également orchestrée par le journal *Combat*, désormais contrôlé par Jean Carlier. Jean Vilar bénéficie quant à lui de l'appui de deux associations groupant des spectateurs du Festival d'Avignon et de la région parisienne qui se formeront successivement pour mener « la bataille de Chaillot » : les Amis du T.N.P., présidés par Morvan Lebesque en 1952, qui deviennent les Amis du Théâtre Populaire en 1953⁹⁰⁵ sous la présidence d'Henri Laborde.

Toutefois, *La Mort de Danton* que Vilar programme en 1953 malgré les avertissements d'Adamov, traducteur de la pièce de Büchner, vient rompre l'alliance initiale avec le PCF. La presse communiste s'indigne du dénigrement dont la Révolution française et le peuple français font l'objet, à travers l'allégorie de la Révolution française mangeant ses propres enfants, la représentation d'un Robespierre qui rappelle les procès staliniens, et la mise en scène d'un peuple grossier et soumis au vainqueur ; Julie, la femme de Danton, crie même « Vive le roi » sous l'échafaud.

3. La crise de croissance du T.N.P.

A partir de 1956, le changement de majorité marque le triomphe du Front républicain avec l'accession au pouvoir de Guy Mollet : Jacques Bordeneuve remplace Jacques Jaujard au secrétariat aux Beaux-Arts, et la signature du contrat renouvelé pour 6 ans ne pose pas de problème. Mais la nouvelle équipe ne répond pas davantage aux appels du T.N.P. alors que le théâtre connaît une crise de croissance⁹⁰⁶ et s'avère gravement déficitaire en 1958, le nombre de comédiens, de techniciens et

⁸⁹⁹ La propension du PCF pour le répertoire classique a deux origines : depuis 1934, le PC se considère comme l'héritier du patrimoine national, revendication qu'il affirme vigoureusement lors de la campagne qu'il orchestre en 1951-52 contre la présence des troupes américaines en Europe. D'autre part, le théâtre d'agit-prop qu'il entend diffuser avec *le Drame de Toulon* joué dans les ateliers et usines, ou encore *Ils attendent Lefty* de Clément Harrari ne rencontre pas le public espéré. Voir E. LOYER, *Le théâtre citoyen, op. cit.*, p. 189-190.

⁹⁰⁰ « Effort artistique national, vraiment national, élargi à toute la France ? Oui, mais pas limité à un petit coin de banlieue, et surtout que, derrière cet effort national, n'apparaisse aucune activité politique quelle qu'elle soit ». Cité par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 52. Jacques Debû-Bridel accuse également Jean Vilar de pratiquer le « dumping » et réclame un abatement sur la subvention du T.N.P. en 1951.

⁹⁰¹ Jeanne Laurent se voit alors contrainte de publier un démenti officiel. André Cornu lui-même est obligé de défendre le choix de *Mère Courage* de Brecht, un communiste allemand, dans le répertoire de Vilar.

⁹⁰² « Le théâtre et la soupe », 1952, *TSP*, p. 101. Cité par Emmanuelle LOYER, *op. cit.*, p. 202.

⁹⁰³ « Un théâtre populaire ne peut pas ne pas être pris dans les contradictions de son temps [...] Inscrire Brecht à côté de Kleist, c'est accepter dans l'art du théâtre les contradictions de ce temps et donc ici être l'interprète de ce temps ». Jean VILAR, cité par Emmanuelle LOYER, *op. cit.*, p. 205.

⁹⁰⁴ Jean Carlier exhibe avec bonheur les problèmes du T.N.P. : « Où allez-vous Jean Vilar ? » ; « Jean Vilar pris entre Bourdet et les Epiphaniastes » ; « Avec 100 millions et Chaillot. Faire à la fois un théâtre « national » et « populaire ? » ; « Plaidoyer *pro domo* de Jean Vilar » ; « Parlementaire en mal d'interpellation. M. X entr'ouvre le "dossier T.N.P." », « Lettre ouverte à Jean Vilar ».

⁹⁰⁵ Voir Annexe 7 : De l'importance du compagnonnage.

⁹⁰⁶ Jean VILAR déclare qu'il ne reste plus qu'à « voler au magasin des accessoires le poignard d'Othello et se le plonger dans le ventre », in « Dix ans de mise en scène théâtrale », *TSP*, p. 262, cité par E. LOYER, *op. cit.*, p. 68.

d'administrateurs ayant augmenté. De plus, les conflits sociaux qui touchent les secteurs public et privé s'étendent aux cinq théâtres nationaux en 1957, avec des grèves au T.N.P. le 20 et le 27 octobre. Vilar présente la même année sa lettre de démission, avant d'être réintégré dans ses fonctions. L'année 1958 est marquée par un jugement très sévère sur l'action menée par l'Etat envers les théâtres : « Y a-t-il une politique du théâtre ? », s'interroge Pierre-Aimé Touchard ; Pierre Marcabru quant à lui qualifie « La politique théâtrale française » d'« énorme farce »⁹⁰⁷. On critique notamment l'inégalité de répartition des subventions entre les théâtres nationaux⁹⁰⁸.

4. Dialogue avec les « Diafoirus »

La revue *Théâtre populaire*, née dans le sillage du T.N.P., souhaite accompagner l'innovation artistique en rénovant la critique théâtrale⁹⁰⁹ : à l'encontre de la critique bourgeoise « à fleur de peau », elle analyse finement la composition sociale du public et l'évolution du répertoire. Si entre 1953 et 1955 elle partage les postulats du T.N.P. et s'inscrit dans la tradition du théâtre populaire, elle se radicalise par la suite. La découverte de *Mère Courage* par le *Berliner Ensemble* à Paris à l'été 1954 confirme la vocation démystificatrice de la revue et la conduit à rejeter le théâtre vilarien de la réconciliation et de l'adhésion. Elle opte pour un théâtre émancipateur et polémique qui distancie et déconstruit les processus capitalistes en exposant leurs contradictions et en les situant dans une temporalité historique, c'est-à-dire provisoire et évolutive. Les rédacteurs remettent en cause le choix des pièces de Vilar (notamment *La Ville* de Claudel), et lui préfèrent Roger Planchon qui représente l'avènement d'un théâtre critique. Entre *Théâtre populaire* et le T.N.P., ce sont surtout deux conceptions de la culture qui s'affrontent : une perception normative et universelle héritée des Lumières entre en contradiction avec une représentation anthropologique et relativiste issue des travaux de Levi-Strauss.

Dans le manifeste que constitue *Mémoire*, Vilar tente de renouer le dialogue avec *Théâtre populaire*. Il recentre la question à partir du public et donc du répertoire qui, dans son esprit, en est indissociable : les pièces classiques qu'il a mises en scène au cours des trois dernières années font clairement référence à l'actualité politique. Enfin, il insiste sur la médiation du metteur en scène qui donne précisément aux pièces cet éclairage politique⁹¹⁰.

⁹⁰⁷ Pierre MARCABRU, *Arts*, 25-31 décembre 1958. Voir aussi Morvan LEBESQUE, *Pensées françaises*, octobre 1958 : « Vilar a besoin d'un Etat qui ne ravale pas le théâtre au rang de commerce de luxe, taillable à merci, et seconde les créateurs ». Tous deux sont cités par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 44.

⁹⁰⁸ Voir Annexe 9 : le T.N.P. en quelques chiffres ou « l'obsession de la statistique »

⁹⁰⁹ S'y expriment entre autres : Morvan Lebesque, Bernard Dort, Roland Barthes, Guy Dumur, Jean Paris, Jean Duvignaud, sous l'égide de Robert Voisin, patron des éditions de l'Arche.

⁹¹⁰ De même que l'on peut voir en URSS « une œuvre dite révolutionnaire dans une mise en forme conformiste », il est possible de « présenter une œuvre traditionnelle dans une mise en scène éclairante et engagée à l'égard des problèmes de ce temps ». Voir Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 219.

Annexe 7 : De l'importance du compagnonnage

1. La troupe

La troupe du T.N.P., constituée à partir du noyau dur d'Avignon, se compose d'acteurs déjà connus : Alain Cuny, Silvia Monfort, Maria Casarès, Germaine Montero et Gérard Philipe ; elle comprend également des novices : Jeanne Moreau, Jean-Paul Moulinot, Jean Leuvrais, Jean Négroni, Michel Bouquet, André Schlessler, Monique Chaumette et Philippe Noiret. Certains comme Maurice Coussonneau étaient dans la compagnie de la Roulotte. D'autres proviennent des CDN : Jean-Pierre Darras et Georges Wilson viennent du CDO, Daniel Sorano du Grenier de Toulouse. Charles Denner et Guy Saint-Jean ont fait leurs classes à l'Ecole de la rue Blanche, tandis que Christiane Minazzoli, Roger Mollien ou Yves Gasc proviennent du Conservatoire. D'autres encore sont des anciens élèves du Cartel : Georges Riquier avait joué avec Jovet et Lucien Arnaud avec Dullin.

L'utopie de la troupe perdure pendant 10 ans mais celle-ci se désagrège à la fin des années 1950, du fait de difficultés financières et parce que les comédiens font évoluer leur carrière au cinéma et à la télévision. D'autres sont partis avant : Jeanne Moreau a rallié le cinéma à partir de 1952, après l'échec de *Nucléa*. En 1953, ce sont Jean Négroni, Françoise Spira et Jean Leuvrais qui s'en vont, suivis plus tard de Camille Demangeat. Gérard Philipe s'éloigne entre 1955 et 1958, avant de mourir en 1959. Enfin, c'est Daniel Sorano qui meurt en 1962.

2. Les personnes

Paul PUAUX

Issu d'une modeste famille de gauche, de tradition laïque et républicaine, il devient instituteur et militant d'éducation populaire, notamment dans le scoutisme laïque et dans l'ajisme. Résistant pendant la guerre, il est nommé inspecteur de l'éducation populaire par Jean Guéhenno à la Libération. A Avignon, il fonde le Film-Club avec son ami François Morénas et s'investit dans la pratique du cinéma ambulant, tout en étant responsable régional des Eclaireurs de France et des CEMEA. Il est élu correspondant local de « Peuple et Culture » et délégué départemental de « Tourisme et Travail », tout en présidant la Fédération des Auberges de Jeunesse du Vaucluse. En parallèle, il poursuit sa carrière d'instituteur (ayant été destitué de sa fonction d'inspecteur de l'éducation populaire après avoir signé l'appel de Stockholm) jusque 1966, date à laquelle il est détaché comme « administrateur permanent » du Festival. Il conservera ce titre après la mort de Vilar, lorsqu'il en assurera la direction jusque 1979 : « Je considérais que seul un créateur pouvait "succéder", et je me considérais comme un intérimaire »⁹¹¹.

⁹¹¹ Cité in *Cahier* n° 87, juillet 2003.

Chrystel d'ORNJEHLM

Née d'un père diplomate suédois à Paris et d'une mère grecque, elle est la première femme à intégrer l'Institut des Études Politiques où elle triomphe de ses collègues masculins, notamment Michel Debré. Elle intègre le quai d'Orsay où elle reste jusqu'en 1945. Son père, Alaric d'Ornhjelm, renseigne les Anglais pendant la guerre : il est envoyé à Auschwitz où il meurt gazé. Durant cette période, Chrystel cache quelques Anglais et Américains. En 1945, elle est envoyée à Berlin au moment de la partition de l'Allemagne. En 1946, elle devient la secrétaire générale du Cercle d'Échanges Artistiques Internationaux (C.E.A.I.), créé en vue d'organiser le mois de l'UNESCO en 1946 et présidé par Jean-Jacques Brochier. Au printemps 1947, Jean Vilar lui demande l'aide administrative du C.E.A.I. pour l'organisation de spectacles qu'il projette à Avignon. Le C.E.A.I. devient dès lors l'interprète de Jean Vilar auprès de la municipalité jusqu'en 1951⁹¹².

Jean ROUVET

Cet instituteur devient animateur culturel lorsqu'il est en captivité durant la Seconde Guerre Mondiale. A la Libération, il devient instructeur national d'art dramatique et quitte l'administration de la Jeunesse et des Sports pour rejoindre le théâtre professionnel, à la tête du mouvement « Education et Théâtre » avec lequel il organise des stages en plein air pour la jeunesse. Après avoir été administrateur du T.N.P., il devient en 1961 inspecteur général des théâtres et de l'action culturelle dans le cabinet Malraux avec Pierre-Aimé Touchard et Michel de Saint-Denis. Ami de Pierre Moinot, il conçoit une action culturelle dans la lignée de l'éducation populaire, contrairement à Emile Biasini qui définit une démarcation claire entre les deux instances.

Sonia et Michel DEBEAUVAIS

Sonia Debeauvais est l'épouse de Michel Debeauvais, énarque, consul adjoint de France à Anvers. Ce dernier devient directeur de recherche à l'Institut de développement économique et social (IDES) et membre du Club Jean-Moulin, ainsi que de « Peuple et Culture » dont il organise les Universités d'été à partir de 1958. Jean Vilar a rencontré le couple en 1955, lors d'une tournée du T.N.P. en Belgique.

Emile COPFERMANN

Membre du MLAJ (Mouvement laïque des Auberges de Jeunesse), Emile Copfermann a été formé par l'éducation populaire d'après-guerre qui lui a permis de vaincre les freins symboliques de la sortie au théâtre : après le Festival d'Avignon, il a assisté au premier festival de Suresnes, organisé par le T.N.P. avant que la salle de Chaillot ne soit libérée par l'ONU. Puis, militant aux CEMEA, il a fréquenté le cours d'art dramatique dirigé par Antonetti à la Maison pour tous de la rue Mouffetard, avant de devenir critique dramatique dans *Théâtre populaire* et d'autres revues⁹¹³.

⁹¹² Voir le *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 92, octobre -décembre 2004.

⁹¹³ Voir Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit., p. 116.

Les peintres de Jean Vilar

Outre Léon Gischia, beaucoup de peintres ont travaillé pour Jean Vilar : Mario Prassinis (*Macbeth, Erik XIV*), Roger Chastel (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*), Édouard Pignon (*Mère Courage, la Nouvelle Mandragore, Ce fou de Platonov*), Gustave Singier (*Antigone et Turcaret*).

3. Les associations

Les ATP d'Avignon

Les Amis du Théâtre Populaire d'Avignon sont créés par Paul Puaux en 1954. Les membres fondateurs de l'association sont : Jean-Pierre Arnaud, Jean Autrand, Elisabeth Barbier, Colbert Cassan, François et Line Hauser, Albert La Bastie, Jacques Millet, Paul et Madeleine Pascou, Jean Quioc, Mario et Suzanne Rivoire, Robert Sabon, Jean Saint-Georges, Louis Siaud. L'article premier stipule : « L'association qui prend le nom d'Association des Amis du Théâtre populaire d'Avignon a pour but de grouper les personnes attachées au renouvellement des formes dramatiques et à l'élargissement du public théâtral, en particulier à l'œuvre entreprise par Jean Vilar et son équipe ; de soutenir tous les efforts de théâtre semblables et d'être l'occasion d'une action commune des différentes associations de jeunesse et d'éducation culturelle en faveur du théâtre »⁹¹⁴.

En 1966 se fonde la Fédération d'Associations du Théâtre populaire dont le siège est fixé au Palais des Papes d'Avignon.

Depuis les années 1990, le réseau de diffusion que constituent les ATP s'est engagé encore plus avant dans le soutien de la création contemporaine, en collaboration avec le Centre National des Écritures du Spectacle de la Chartreuse de Villeneuve Lès-Avignon. S'appuyant également sur l'ouverture d'esprit et la maturité de leur public, les ATP ont élargi leur répertoire à l'échelle européenne, recevant des troupes d'Italie, d'Angleterre, de Belgique, de l'Espagne, des Pays-Bas grâce au soutien essentiel de l'Office National de Diffusion Artistique (ONDA)⁹¹⁵.

Les ATP de Paris

Cette association créée par Henri Laborde est l'organe du T.N.P. de 1953 à 1956⁹¹⁶. Elle agit en faveur de la démocratisation culturelle dans le domaine du théâtre, en soutenant la rénovation des formes dramatiques ainsi que l'élargissement du public. En 1956, elle s'en sépare pour des raisons financières mais reste cependant très liée à l'action de Jean Vilar. Henri Laborde et Georges-Henri Rivière, qui assurent le lien entre les diverses strates de l'action par la culture, en démissionnent. A cette date, le

⁹¹⁴ Cité dans le *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n°53, janvier-mars 1995.

⁹¹⁵ Voir le *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n°53, janvier-mars 1995.

⁹¹⁶ Voir le témoignage de Paul PUAUX cité in *Cahier* n° 87, juillet 2003, p. 5 : « Il existait à Paris, autour de Morvan-Lebesque, une association des Amis du Théâtre National Populaire. Cette association était parisienne ; nous pensions qu'il en fallait une du même genre à Avignon pour proposer, par exemple, une décoration dans la ville avec les étendards dessinés par les peintres chers à Vilar, Calder, Gischia, Prassinis, Singier, Lagrange, Pignon... Nous avons organisé un bal pour le 14 juillet, des vitrines de photos chez les commerçants... C'est ainsi que sont nés les Amis du Théâtre Populaire, les ATP. Nous nous sommes aperçus que, pour élargir le cercle de la culture à Avignon, il fallait aussi recevoir des troupes, des représentations en dehors du Festival : la saison suivante, nous avons donc organisé une petite saison théâtrale avec les gens de la décentralisation... ». D'après l'émission *Mémoire du théâtre : Paul Puaux, la fidélité d'abord*, INA-1994, entretiens de Dominique Darzacq avec Paul Puaux, transcrits par Éric Vassard.

siège des ATP rejoint la « Maison pour tous », 76 rue Mouffetard, où André Lefebvre dit « Vieux-Castor » menait déjà des actions d'éducation populaire au début du XXe siècle⁹¹⁷. Très vite le relais est pris par d'autres militants dans d'autres villes françaises⁹¹⁸.

Les CEMEA

Henri Laborde, président de la Fédération nationale des ATP de 1955 à 1956, est également le délégué général des CEMEA, qui ont été fondés en 1936 par Gisèle de Faily, dans l'esprit de réforme sociale du Front populaire, et qui forment les moniteurs des nouvelles colonies de vacances encouragées par Jean Zay et Léo Lagrange. Les stages pratiques mis en place par les CEMEA⁹¹⁹ développent l'éducation complémentaire, qui conjugue socialisation et apprentissage culturel, à l'instar d'autres mouvements de jeunes, tels que l'ajisme, le scoutisme, les Eclaireurs de France⁹²⁰.

Le partenariat du T.N.P. avec les associations parisiennes

En plus d'un contact régulier avec les associations culturelles telles que les Arts et la Vie, l'UFOLEA, Travail et Culture ou les Jeunesses musicales de France (JMF) - pour la fondation desquelles le T.N.P. a joué un rôle de catalyseur -, ainsi qu'avec les comités d'entreprise de Renault et le comité « Loisirs et Culture », Sonia Debeauvais met en place une méthode de prospection, par téléphone, courrier et visites visant le long terme (sur l'année) ou le court terme (pour chaque spectacle)⁹²¹ ; puis un rapport décrit l'atmosphère trouvée et les opportunités rencontrées.

Un réseau de correspondants est également instauré dans les écoles. Si les milieux de l'industrie, l'aéronautique et l'électricité, qui sont nationalisés, constituent un milieu propice à la sortie théâtrale, certaines inerties persistent, dans les grands magasins par exemple. Les fonctionnaires (des ministères, de la Sécurité sociale, de l'Education nationale, des PTT) sont nombreux et leur public est stable⁹²².

Le partenariat du Festival avec les associations de Vaucluse

La méthode de prospection des publics mise en place au T.N.P. est importée à Avignon. Par exemple, en 1969, Sonia Debeauvais contacte 98 entreprises, parmi lesquelles des cheminots et la Cité administrative, mais aussi 63 associations culturelles, 70 syndicats, sans oublier les commerçants des Halles et l'hôpital psychiatrique de

⁹¹⁷ C'est également lui qui a aidé Gisèle de Faily en 1936 à organiser les premiers stages des CEMEA.

⁹¹⁸ Voir Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 112-113. Voir aussi le *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 92, octobre-décembre 2004.

⁹¹⁹ Voir le témoignage de Paul PUAUX in *Avignon, 40 ans de Festival*, Hachette/Festival d'Avignon, 1987 : « Avec Jean Rouvet, que j'avais présenté à Vilar, et qui allait devenir l'administrateur du T.N.P., nous avons organisé des rassemblements de jeunes tout à fait informels : le premier eut lieu sous une tente, dans l'île de La Barthelasse. Mais dans l'esprit de Vilar, ces rencontres étaient trop importantes pour qu'on ne songe pas à les organiser d'une manière plus structurée. Aussi me demanda-t-il d'inventer des formes d'accueil du public, en particulier des jeunes, et il m'apparut que seuls les C.E.M.E.A., les Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active, que Rouvet et moi connaissions bien, pouvaient s'en charger. Des contacts furent établis et, en 1955, les premières Rencontres internationales de jeunes furent organisées avec leur concours ».

⁹²⁰ Voir A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival d'Avignon, op. cit.*, p. 143.

⁹²¹ Sonia Debeauvais se rend par exemple au comité inter-entreprise groupant *France-Soir, Elle, Votre Enfant*, et qui comprend 2500 personnes.

⁹²² Voir Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 114, 135 et 138-139.

Montdevergues. La prospection s'étend aussi aux autres villes du département⁹²³. Les amicales laïques sont également sollicitées pour constituer un relais, à savoir les Jeunesses musicales de France et les Amis du Théâtre Populaire⁹²⁴.

⁹²³ Carpentras, Monteux, Chateauneuf-de-Gadagne, Fontaine-de-Vaucluse, Cavillon, Sorgues, Apt.

⁹²⁴ Voir A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival d'Avignon*, *op. cit.*, p. 141.

Annexe 8 : Billet à l'attention des retardataires

139



*Madame,
Mademoiselle,
Monsieur,*

Vous êtes en retard : la représentation est maintenant commencée.

Vous savez de quels soins nous aimons entourer la « cérémonie dramatique », et ses spectateurs. Et vous comprenez notre souci d'épargner à l'œuvre, comme à notre public, ces bruits de pas, de fauteuils, ces chuchotements inévitables qui accompagnent l'entrée des retardataires dans la Cour d'Honneur.

Vous apprécierez vous-même, une autre fois, ces mesures. Et vous renoncez, ce soir, à vous fâcher.

D'autant que nous avons pris toutes dispositions pour que cette attente imposée ne vienne pas gêner votre soirée.

En attendant votre entrée dans la Cour d'Honneur, vous pourrez écouter, assis, le texte prononcé sur le plateau, et diffusé à votre intention.

Peut-être aimerez-vous, en même temps, suivre les répliques sur le livret-programme qui comporte, vous le savez, le texte complet de l'œuvre. Peut-être préférerez-vous simplement lire le résumé que nous joignons à ce billet.

Quelques instants avant le premier noir important — lequel se situe, selon les œuvres, entre vingt et trente minutes après le début du spectacle — les ouvreuses viendront vous chercher, et vous conduiront à votre fauteuil.

Ne vous impatientez donc pas.

Et laissez-nous vous remercier sans attendre pour votre aimable compréhension.

P. A.
Arignon 55

Le T.N.P.

Avis à l'attention
des spectateurs
en retard, 1955.

Publié par Antoine de Baecque et Emmanuelle Loyer, *Histoire du Festival d'Avignon*. Paris : Gallimard, 2007, p. 139.

Annexe 9 : le T.N.P. en quelques chiffres ou « l'obsession de la statistique »

1. Le montant de la subvention

La subvention attribuée au T.N.P. rétrograde entre 1953 et 1958, puis amorce une lente progression, avant d'être multipliée par deux entre 1959 et 1963. En 1953, la subvention accordée au T.N.P. représente 3,6 % de la subvention totale allouée à l'ensemble des théâtres nationaux ; en 1957, elle en représente 3,7 %⁹²⁵.

De 1952 à 1957, aucune augmentation réelle de la subvention d'Etat ne vient compenser les autres frais⁹²⁶. Les subventions accordées aux T.N.P. ne représentent jamais plus d'un tiers des recettes totales, sauf en 1962-1963 où elles sont quasiment doublées par Malraux. De 1953 à 1958, elles s'élèvent environ à 20% des recettes, ce qui est peu⁹²⁷.

2. Un rythme de production effréné

Dom Juan a été créé en dix-sept jours, et *Arturo Ui* en quatre semaines alors qu'il avait fallu six mois au Berliner Ensemble pour monter la pièce. Huit pièces sont présentées au répertoire pendant les treize premiers mois (*le Cid*, *Prince de Hombourg*, *Mère courage*, *l'Avare*, *Nucléa*, *Lorenzaccio*, *Meurtre dans la cathédrale*, *la Nouvelle mandragore*), pour un total de 22 pièces 5 ans plus tard, et de 57 au bout de 12 ans, soit presque 5 créations par an.

3. Le prix des places

Au T.N.P., dans les années 1950, le prix des places s'échelonne entre 100 et 400 F les premières années, contre 400 à 1200 F à la Comédie Française. Dans les théâtres privés, des places à demi-vision sont disponibles à moins de 500 F, le prix moyen se situant autour de 600 F à la Comédie-Caumartin et jusqu'à 2000 F aux Folies-Bergères. Or, le salaire minimum d'un manœuvre ordinaire est de 20 000 F⁹²⁸.

4. La fréquentation du T.N.P. (entre 1954 et 1963)

En 1954, la moyenne de spectateurs par représentation s'élève à 2132 spectateurs, occupant la salle à 82%. Près de 500 000 spectateurs fréquentent le T.N.P. chaque année. En 1963, il aura rassemblé un public de plus de 5 millions de spectateurs ayant

⁹²⁵ A titre de comparaison voici la répartition des subventions attribuées aux théâtre nationaux en 1958 : 500 millions à la Comédie-Française, 1500 millions à la RTLN, et 75 millions au T.N.P., selon Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit., p. 44.

⁹²⁶ C'est-à-dire la hausse du prix des matériaux, celle des textes et impôts, ainsi que l'élévation des frais généraux.

⁹²⁷ A titre de comparaison, dans les théâtres publics des années 1980, la subvention est censée couvrir au moins la moitié des recettes du théâtre : en 1980, la subvention d'Etat couvre 72% du budget de la Comédie-Française et 75% de celui du Théâtre National de Chaillot. Voir Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit., p. 35 et p. 87.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 127.

assisté à 3400 représentations. Les 53% d'occupation de la salle se transforment en 90% en 1961. En 1963, Vilar transmet à Georges Wilson un T.N.P. où la salle est louée à 101-102%⁹²⁹.

5. La vente des livrets-programmes

Ces livrets vendus à 1 F connaissent un grand succès : 19 500 livrets pour *Le Cid*, 8 500 pour *Mère Courage*, 21 000 pour *Le Prince de Hombourg*, 7 000 pour *Nucléa*, 4 500 pour *La Nouvelle mandragore*, 9 000 pour *L'Avare*, 38 500 pour *Lorenzaccio*, 10 000 pour *Meurtre dans la cathédrale*, 12 000 pour la *Mort de Danton*, 3 000 pour *Le Médecin malgré lui*, et 6 000 pour *Dom Juan*⁹³⁰.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 125.

⁹³⁰ Chiffres communiqués par Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 127.

Annexe 10 : « Où vont les Festivals ? »

1. « Refaire Avignon pour changer le monde »

A la fin des années 1950, récusé pour son style jugé académique, le Festival semble être en marge de la création contemporaine : de fait, le théâtre de l'absurde diffuse un pessimisme existentialiste qui ne correspond guère aux inflexions tragiques et héroïques du répertoire du T.N.P. En outre, Avignon subit la concurrence du Festival international de Paris⁹³¹, né en 1954, qui accueille Erwin Piscator, Benno Besson et le Berliner Ensemble, Giorgio Strehler et son Piccolo Teatro, Ottomar Krejca, ainsi que le Living Theatre, Grotowski et Tadeusz Kantor à partir des années 1960. Ces derniers s'inscrivent dans la mouvance d'Artaud, celle d'un théâtre des corps qui emprunte à la dramaturgie asiatique. A l'instar du T.N.P. qui expérimente la salle du Récamier dédiée aux œuvres contemporaines, le Festival s'exporte à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et y transporte son public pour une mise en scène audacieuse du *Triomphe de l'Amour*, mais cette expérience se limite à l'été 1958.

En 1963, Jean Vilar quitte définitivement la scène pour ne se consacrer qu'à la direction du Festival (ainsi qu'à des projets d'opéras⁹³²) : « J'ai envie de faire un virage. Je ne comprends pas bien que l'on aille toujours tout droit »⁹³³. Sans doute ce revirement a-t-il pour origine une lassitude et le constat lucide d'une société dont les inégalités se creusent et dont le théâtre populaire ne peut suffire à rééquilibrer la donne. C'est à cette période qu'il s'interroge sur les risques d'hypertrophie, d'affadissement ou de dérive populiste liés à la prolifération des festivals : « Nécessaires en 1947, peut-être les festivals sont-ils, sous leur forme actuelle, encore utiles. Cependant, les inclure absolument dans la vie culturelle, sociale, du pays me paraît non moins nécessaire désormais »⁹³⁴. A cela s'ajoute le désir de réformer en profondeur le Festival, pour ne pas verser dans l'industrie des loisirs⁹³⁵.

S'il bénéficie du soutien sans faille de la municipalité d'Avignon, Jean Vilar se heurte cependant aux hésitations et tergiversations du maire Henri Duffaut, qui ne comprend pas la nécessité de cette révolution alors que le Festival est un succès et que son système est parfaitement rôdé. Pour autant, il obtient gain de cause en 1966 et amorce un retour vers un théâtre d'art, davantage tourné vers la création que vers la prospection d'un public populaire, conformément à la vocation initiale du Festival de 1947⁹³⁶. Le Festival passe en régie municipale directe et Jean Vilar compose à la tête du Festival une équipe de collaborateurs parmi lesquels figurent les Debeauvais, Chrystel d'Ornhjelm ainsi que Paul Puaux - qui devient « administrateur permanent » du Festival, et assure d'autre part la courroie de transmission entre le Festival et la vie locale en animant le conseil culturel d'Avignon, association loi 1901 créée en juin 1965. La même

⁹³¹ *Ibid.*, p. 152.

⁹³² *Ibid.*, p. 181.

⁹³³ Jean VILAR, « 33 propos sur Avignon », *TSP*, p. 462.

⁹³⁴ Et plus loin : « Si culture signifie au moins plaisir et savoir, encore faut-il lutter contre le goût imitatif, traditionaliste, conformiste (pourquoi le cacher ?) du grand nombre ». Jean VILAR, revue *Janus*, 1964, cité dans le *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 88, octobre-décembre 2003, p. 4. Cette mise en garde est déjà ancienne comme en témoigne un texte inédit intitulé : « Les champignons et les moutons » (1950).

⁹³⁵ « Est-ce que les festivals n'ont pas d'autres ambitions maintenant que de faire partie de la panoplie de l'homme moderne, frigidaire, télévision, 2CV », Jean VILAR, « Où vont les Festivals », *Janus*, 1964.

⁹³⁶ « Avignon doit redevenir ce qu'il fut de 1947 à 1951 au moins : un lieu d'invention, un son nouveau, une attitude artistique inattendue et conquérante. C'est ainsi que le Festival deviendra une plate-forme, un tremplin pour le théâtre de l'avenir. Sinon, à quoi bon ! », cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 203.

année, des changements techniques permettent également de faire évoluer le dispositif de la Cour vers des sièges individuels en gradins et en amphithéâtre. Jean Vilar renouvelle aussi les opérations de communication pour drainer un public deux fois plus nombreux⁹³⁷ : il crée un « service d'information et de propagande populaire », mène des actions publicitaires par des envois de tracts et encarts dans la presse, et engage l'attaché de presse parisien Michel Lecat qui crée en 1967 les *Cahiers du Festival*, brochure d'une dizaine de pages.

En 1967, Jean Vilar invite Antoine Bourseiller qui installe sa troupe au cloître des Carmes⁹³⁸, mais surtout Roger Planchon⁹³⁹ qui, avec *Richard III*, ouvre en 1966, l'ère du spectacle total et de grandes fresques éprouvantes, et qui se démarque de Jean Vilar tout en se réclamant de sa filiation. Jean Vilar instaure ensuite d'autres lieux de représentation : le palais du Vice-Légat, le cloître des Carmes, le cloître des Célestins⁹⁴⁰, puis la salle Benoît XII et quelques chapelles. Surtout, le mélange des arts⁹⁴¹ représente la grande évolution du Festival : outre son intérêt pour le théâtre lyrique, qui lui a déjà fait envisager une collaboration avec Pierre Boulez au début des années 1960, Vilar se passionne pour le Ballet du XXe siècle de Maurice Béjart, chorégraphe qu'il découvre dès 1963 dans *La reine Verte* aux côtés de Maria Casarès. Vilar admire et salue l'audace de ce spectacle total et écrit un vibrant hommage à Béjart. Cette admiration est bien entendue réciproque⁹⁴². Surnommé « le nouveau Gérard Philipe », Béjart triomphe à Avignon⁹⁴³ avec de nombreux spectacles, notamment avec *L'Art de la Barre* en 1966, puis *la Messe pour le temps présent* en 1967. L'arrivée de la danse dans le Festival a été décisive pour l'évolution de la création chorégraphique, comme l'explique Amélie Grand, fondatrice des Hivernales de la Danse⁹⁴⁴. La même année, c'est également le cinéma qui est accueilli à Avignon avec *La Chinoise* de Godard, projetée dans la Cour d'Honneur.

⁹³⁷ Cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 206.

⁹³⁸ Le choix de ce lieu est d'autant moins neutre que ce quartier abrite des harkis honnis vivant dans la plus grande précarité. Vilar, qui n'a rien fait pour empêcher que les gitans ne soient exclus du quartier de la Balance, aux portes du Palais des Papes, installe, à titre de contre-exemple, un théâtre dans une « plaie secrète et honteuse » de la Ville, voir A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p. 223.

⁹³⁹ Jean Vilar souhaite passer le relais à Planchon, et la décentralisation du T.N.P. de Chaillot au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, en 1972, sera la matérialisation posthume de cette passation de pouvoir ; quant au Théâtre de Chaillot, il sera dirigé par Antoine Vitez à partir de 1981 et l'on peut dire avec Bernard FAIVRE D'ARCIER que « l'exigence vilarienne, celle de présenter au plus large public possible un répertoire de qualité avec le souci d'une double rigueur tant éthique qu'esthétique, a été habilement transmise par Vitez et son "élitaire pour tous" », cité in *Cahier* n° 111, janvier-mars 2011, p. 86. Pour en savoir davantage sur la filiation et les divergences entre Roger Planchon et Jean Vilar, voir A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p.208-209.

⁹⁴⁰ Conçu et aménagé par Camille Demangeat.

⁹⁴¹ Selon la formule de Jean VILAR : « Je n'entends pas dans le mot théâtre le seul théâtre parlé, mais aussi le théâtre lyrique, la danse, la chorégraphie », VIII^e congrès de la FNCCC aux Rencontres d'Avignon 1967, cité dans « Archives 1967 », *Lettres d'Echanges de la FNCCC*, n°s 56/57. Saint-Etienne, 2010.

⁹⁴² Voir le témoignage de Maurice BÉJART : « Vilar était préoccupé par la dimension gestuelle et musicale de l'opéra, et il me disait ne pas concevoir l'opéra sans la danse... Ni la musique. Il rêvait à haute voix d'un travail continu entre le musicien, le chorégraphe et le metteur en scène. Il était à la recherche d'un alphabet, comme il le dit si bien dans cette lettre, d'un alphabet porteur de sens mais capable aussi de brouiller les pistes », cité in *Cahier* n°104, p. 6. Voir aussi A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.*, p.210-211.

⁹⁴³ Jean Vilar souhaite qu'Avignon soit pour Béjart ce qu'il fut pour lui-même en 1947 : non pas un lieu de tournée comme un autre, mais « une plateforme de création, un rond-point à la fois artistique et populaire où son art sera reconsidéré au contact d'une ambiance nouvelle née de quelques assemblées de plein air, dans ces rapports public et artistes qu'Avignon, après dix-neuf ans, est un des rares lieux à offrir », cité in *Cahier* n°105-bis, juillet 2008.

⁹⁴⁴ « Le Festival a permis de faire découvrir « le génie de Maurice Béjart, même s'il est un néo-classique dont le mérite est d'avoir renouvelé les espaces, les mises en scène, les thèmes, la préparation des danseurs. N'oublions pas qu'il a créé Mudra et qu'il a toujours recherché le spectacle total, celui qui fait appel à toutes les disciplines, qui s'enrichissent les unes les autres. Par la suite, les danseurs ont pu découvrir les Américains : Paul Taylor, Merce Cunningham, Nikolaï... », Amélie GRAND, *Cahier* n° 85 janvier-mars 2003, p. 7.

2) A comme ... Avignon ? Assises ? Anarchie ?



3) La naissance du Off

Dès 1966 s'est développé autour du Festival officiel un espace théâtral plus libre, sous l'impulsion de comédiens et metteurs en scène avignonnais, tel André Benedetto, fondateur du Théâtre des Carmes, mais aussi Gérard Gélas, directeur de la troupe du Chêne Noir. Voici comment Jean Vilar concevait l'émergence du Off : « J'estimerai que je n'ai pas perdu mon temps si ces spectacles hors festival étaient meilleurs que ceux que je présente »⁹⁴⁵.

Le Festival Off a poursuivi son expansion dans les années 1970 en investissant massivement près d'une centaine de lieux, parfois transformés en espaces d'accueil pour l'exercice théâtral : en 1971 on dénombrait 145 spectacles et 40 lieux ; en 1994 on relevait 440 spectacles pour une centaine de lieux ; en 2011, le nombre de spectacles avoisine le nombre de 1143 et le nombre de lieux s'élève à 116. L'Association Avignon Public Off est née en 1982 à l'initiative d'Alain Léonard. Depuis 2005, c'est l'Association Avignon Festival & Compagnies qui dirige le Off, présidée par André Benedetto jusqu'à sa mort en 2009, puis par Greg Germain.

⁹⁴⁵ Cité dans le DVD *Le Festival d'Avignon, une école du spectateur*, Association Jean Vilar et SCÉRÉN. Marseille : CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille, 2006.

Annexe 11 : Mai-juin-juillet 68 : les germes de la crise

1. Une conception nouvelle des relations entre l'art, le pouvoir et le public

A partir de 1965, l'évolution des milieux du théâtre populaire et de la décentralisation dramatique, sur lesquels le ministère s'était appuyé, affecte les relations entre les artistes, l'Etat et le public. De fait, c'est précisément lorsque le ministère et son administration définissent leur ligne d'action culturelle en s'inspirant des pionniers de la décentralisation que les conceptions de ces derniers et de leurs successeurs évoluent. Le modèle du théâtre itinérant de Jacques Copeau, marqué par une esthétique et une éthique du public rassemblé⁹⁴⁶, s'essouffle avec la troisième génération, celle-là même qui « a bénéficié de la politique de Jeanne Laurent avec les centres dramatiques nationaux et de celle de Malraux avec les maisons de la culture »⁹⁴⁷, et qui est tentée par la sédentarisation. Accaparés par la gestion de ces institutions culturelles, qui se surajoute au travail artistique et à la direction d'une troupe permanente, les metteurs en scène substituent à l'idéal du théâtre populaire celui de la création, conception qui est aux antipodes de celle de Jean Vilar, qui préfère le terme de « régisseur », comme on l'a vu⁹⁴⁸. Le père du T.N.P. et du Festival critique, quant à lui, la mise en œuvre d'une action culturelle systématique et déconnectée du public : « le théâtre a pris trop d'importance par rapport aux autres arts, et ceci notamment dans les spectacles des Maisons de la Culture. Je crois que c'est une erreur. Il faudrait arriver à la création des Maisons de la Culture où le théâtre ne soit pas une erreur. Il ne faut pas croire que l'on a résolu le problème culturel parce qu'il y a dix comédiens sur un plateau, un metteur en scène, dans la salle un public, un mouvement, des abonnés »⁹⁴⁹.

La place nouvelle accordée au créateur a partie liée avec celle du répertoire et des principes de la création contemporaine : jusque-là dominaient les œuvres modernes révélées par le Cartel dans les années 1930 et qu'il s'agissait de faire découvrir au public provincial de l'entre-deux guerres, afin d'élever son niveau culturel au rang de celui de son homologue parisien. Or, dès 1964, c'est l'avant-garde artistique elle-même qui s'implante en région : les pièces de Genet, Gatti, Brecht, essaient dans les théâtres de province parfois même avant d'être jouées sur les scènes parisiennes. La nouvelle génération de metteurs en scène⁹⁵⁰ est attirée par la création contemporaine et le théâtre international, qui opère un double mouvement de déconstruction des formes et du discours sur l'art dramatique : l'innovation esthétique, inspirée d'Artaud et portée par Grotowski et Kantor, promeut une dramaturgie du corps, une création collective, un éclatement du lieu scénique et de l'espace de représentation⁹⁵¹, tandis que dans le sillage du Berliner Ensemble se propage l'idéologie brechtienne d'un théâtre qui ne réconcilie

⁹⁴⁶ « La critique des illusions de la démocratisation va de pair avec la mise en avant, dans l'univers de la décentralisation dramatique, du thème de la création et de l'idée d'une créance des créateurs sur l'Etat », selon P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 239.

⁹⁴⁷ « Nées dans l'immédiat après-guerre, les troupes de Jean Dasté, Hubert Gignoux, Maurice Sarrazin, Guy Parigot et Georges Goubert avaient une activité principalement itinérante : dès 1952 les deux tiers du territoire français étaient parcourus par les tournées des centres dramatiques », selon P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 245.

⁹⁴⁸ « Dans le domaine du théâtre, le créateur n'est pas le metteur en scène, mais l'auteur dramatique [...] Par contre, je crois, dans une certaine mesure, que lorsque nous créons un mouvement national, le mot créateur revêt alors un sens nouveau », Jean VILAR au VIII^e congrès de la FNCCC, « Archives 1967 », *Lettres d'Echanges de la FNCC*, n^{os} 56/57. Saint-Etienne, 2010.

⁹⁴⁹ Jean VILAR au VIII^e congrès de la FNCCC, « Archives 1967 », op. cit.

⁹⁵⁰ C'est dans les années 1960 qu'Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdeuil naissent à la scène.

⁹⁵¹ Dont le Living Theatre est la parfaite incarnation. Voir Annexe 13.

pas mais divise, qui n'enseigne ni n'explique mais incite le spectateur à formuler de lui-même sa propre leçon et lève les ferments de la révolution.

La doctrine du théâtre populaire et l'idéal de la démocratisation culturelle, hérités d'une conception universaliste issue des Lumières, cèdent donc le pas à une représentation anthropologique et individuelle de la culture, d'une part, et à une promotion esthétique de la mise en scène, d'autre part. Il s'agit désormais de « favoriser la création » et non plus de la « rendre accessible », en plaçant la représentation et les formes au centre de l'art dramatique. Le créateur acquiert de ce fait une autonomie et une autorité qui se fondent sur l'abolition de toutes les formes consacrées et sacrées de l'art (savoir, école, musées) : « Le statut de l'artiste "consacré" est discrédité. Est artiste celui qui le décide puisque l'art est expression immédiate. C'est le règne de l'"autoproclamation". La "fin" des hiérarchies entre les œuvres. La dénonciation de ceux qui détiennent des pouvoirs de reconnaissance »⁹⁵².

C'est Roger Planchon qui est le fer de lance de ce double changement : sédentarisation et ouverture à la création contemporaine. Il renonce rapidement aux tournées en région pour s'installer à Lyon puis à Villeurbanne à la fin des années 1940, tout en favorisant les tournées internationales. Il invente un nouveau théâtre de province, un théâtre-laboratoire de création qui attire aussi bien les intellectuels lyonnais qu'un public ouvrier ainsi qu'une partie de la critique parisienne. Le rayonnement de Roger Planchon fait des émules parmi les hommes de la décentralisation et induit une innovation dans les rapports avec le public : alors que le théâtre itinérant privilégiait, en concertation avec les relais locaux⁹⁵³, la prospection d'un public en fonction duquel il déterminait parfois son répertoire, la fixation de la troupe en province permet de ne plus sacrifier les exigences artistiques, conçues dès lors comme autonomes, à celles de la captation de nouveaux publics : « nous nous efforçons d'aller à lui et c'est dans cette mesure qu'il vient à nous », selon la formule de Jean Dasté⁹⁵⁴.

Pour autant, cette conception nouvelle des missions du théâtre et de la relation au public ne fait pas consensus au sein des directeurs des Maisons de la Culture. Certains d'entre eux ne sont pas chefs de troupe⁹⁵⁵ : l'accueil d'un large public et l'éclectisme artistique demeurent leur priorité puisqu'ils n'ont pas à défendre leurs créations. Les divergences de vues éclatent donc lors de la rencontre de Royaumont en 1967, au sujet de la polyvalence des Maisons de la Culture, de la faiblesse des moyens financiers attribués aux CDN au regard de ceux des Maisons de la Culture⁹⁵⁶, mais surtout de la « querelle entre animation et création »⁹⁵⁷. Tandis que certains metteurs en scène considèrent qu'ils doivent eux-mêmes parler aux spectateurs et transformer la représentation en acte, d'autres pensent que la représentation doit être énigmatique et qu'il ne s'agit pas tant de former ou de cultiver son public que de l'ébranler et le bouleverser : c'est désormais la création qui, davantage que le théâtre populaire, devient « service public ». Ce débat aboutit à une scission durable entre les missions de diffusion et de création, lors du colloque de la Maison de la Culture de Bourges en avril 1968, et détermine la polarisation des directeurs d'établissements culturels : les

⁹⁵² Michel SIMONOT, « La culture en débat » in *La Décentralisation théâtrale – 3. Mai 1968*, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁵³ A savoir les « associations des amis du théâtre », les correspondants dans chaque commune visitée.

⁹⁵⁴ Cité par Philippe URFALINO, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 247.

⁹⁵⁵ Soit parce qu'ils ne disposent pas de salle de spectacle, soit parce qu'aucune troupe ne fréquente la région d'implantation : c'est le cas au Havre, à Amiens et à Thonon.

⁹⁵⁶ Suite au plan de stabilisation établi par De Gaulle en 1963, le ministère des Finances ralentit les crédits du Ministère des Affaires culturelles : les Maisons de la Culture sont financées sur le budget ordinaire dévolu au théâtre.

⁹⁵⁷ Cette querelle se déploie par colonnes de journaux interposées. Tandis que Roger Planchon défend dans *Cité Panorama* (revue du Théâtre de la Cité de Villeurbanne) l'exigence de la qualité artistique en considérant qu'« une forme artistique est discutable et que justement cette discussion par le public est fondamentale », Marc Netter refuse que l'on « oppose la maison de la culture-garage à celle de la culture-cloche à melon » et conclut qu'« il n'est pas acceptable que les maisons de la culture soient la forme 1967 des centres dramatiques lassés de courir les champs et installés dans leurs meubles ». Voir P. URFALINO, *op. cit.*, p. 253.

« créateurs », « les animateurs » et les « pionniers de la décentralisation ». Comme le signale Philippe Urfalino, aucun membre de la génération des Copiaus n'a pris part à cette querelle, considérant que les œuvres contemporaines pouvaient éveiller l'esprit critique mais que « le caractère contestataire d'une pièce ou les remous provoqués par une mise en scène ne gageaient pas leur valeur »⁹⁵⁸.

2. Les enquêtes des sociologues

Les sciences sociales et la statistique⁹⁵⁹ contribuent également à remettre en cause l'action culturelle malrucienne et l'idéologie de la démocratisation culturelle, conçues comme l'accès aux œuvres d'art pour le plus grand nombre : dès 1964, des études statistiques et qualitatives analysent finement les représentations et les pratiques culturelles des publics des théâtres et des Maisons de la Culture, mettant en évidence la sous-représentation des ouvriers et des classes défavorisées dans les institutions. Deux ans plus tard, Pierre Bourdieu affirme avec Alain Darbel que l'« on ne peut que douter de l'efficacité de toutes les techniques d'action culturelle directe, depuis les maisons de la culture jusqu'aux entreprises d'éducation populaire, qui, tant que se perpétuent les inégalités devant l'école, ne font que pallier les inégalités culturelles qu'elles ne peuvent réduire réellement et surtout durablement »⁹⁶⁰. Articulant les concepts de socialisation, d'*habitus* et de distinction, dont *La Distinction* (1979) expose les principes, Pierre Bourdieu démontre que l'importance de l'*habitus* et des pratiques acquises dans l'enfance explique pour une bonne part le faible impact des politiques de démocratisation lorsqu'elles ne sont pas relayées par un accompagnement volontariste, car les freins tiennent beaucoup à des barrières d'ordre symbolique. La stratification des pratiques culturelles s'appuie de fait sur la compétence (capital culturel nécessaire pour s'intéresser aux œuvres) et la distinction (théorie des goûts fondée sur la recherche des pratiques distinguées et l'affinité avec un *habitus* social). Ce thème de l'échec de la démocratisation culturelle convainc certains membres de l'administration centrale ayant la tutelle des Maisons de la Culture et des théâtres de province. La politique culturelle est atteinte dans ses principes, et devient suspecte d' inanité ou d'hypocrisie⁹⁶¹.

La première enquête sur « Le public du Festival d'Avignon 1967 » conduite par Janine Larrue, sociologue au CNRS, et publiée dans *Avignon-Expansion* au printemps 1968, apporte la même ombre au tableau : le 1% de représentation des publics ouvriers. Vilar rédige une préface à cette enquête dans laquelle il tente « de colmater les premières fissures du réalisme statistique auxquelles il doit se confronter »⁹⁶² : « si 17% des spectateurs viennent chaque année, 48% venaient l'an dernier pour la première fois. Que dire enfin de cette précision que l'enquête de Janine Larrue nous fournit : que 64% des spectateurs ont moins de 30 ans, 82% moins de 40 ans. Oh ! il y a une ombre, une ombre à tous ces tableaux et à toutes ces conclusions et j'en laisse au lecteur le soin de la découvrir. Nous avons fait bien des choses en 22 ans pour l'atténuer »⁹⁶³. Et, comme le signale la presse de l'époque : « On insiste sur le 1% d'ouvriers et on évite de voir que seulement 2% de patrons fréquentent le Festival »⁹⁶⁴. Interrogé par les représentants

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 257.

⁹⁵⁹ La première enquête INSEE sur les loisirs des Français est menée en 1967.

⁹⁶⁰ *L'Amour de l'Art* (1966), enquête sur la fréquentation des musées. Voir P. URFALINO, *op.cit.*, p. 261.

⁹⁶¹ Selon la formule de Laurent FLEURY in *Le TNP de Vilar, op. cit.*, p. 15 : « Au constat sociologique d'obstacles à la démocratisation se substitue donc un discours plus idéologique d'invalidation du projet même de démocratisation et, du même coup, la disparition de la série d'innovations institutionnelles qui l'ont accompagné ».

⁹⁶² Emmanuel ETHIS et al., *Avignon ou le public participant, op. cit.* p. 17.

⁹⁶³ Jean VILAR cité par E. ETHIS et al., *Avignon ou le public participant, op. cit.* p. 17.

⁹⁶⁴ Voir E. ETHIS et al., *Avignon ou le public participant, op. cit.* p. 17.

de la FNCCC aux Rencontres d'Avignon de 1967, Jean Vilar reconnaît la composante sociologique de son public, tout en rappelant le travail accompli pour rassembler le public dans sa diversité : « Si l'on me demandait à quelle classe appartient le théâtre, je dirais qu'il appartient plutôt à la petite bourgeoisie française et à un nombre assez infime d'ouvriers. Vous savez, nous avons fait beaucoup de choses, soit au T.N.P., soit à Avignon, pour aller prendre le public là où il se trouvait, ne pas attendre qu'il vienne. Nous n'avons pas dit : c'est à la classe ouvrière que nous faisons appel, à la classe des travailleurs qui gagnent peu, mais [aussi] bien à toutes les classes sociales. [A] ce mélange qui égalise la société, si l'on veut qu'elle s'égalise »⁹⁶⁵.

⁹⁶⁵ VIIIe congrès de la FNCCC, « Archives 1967 », *Lettres d'Echanges de la FNCC*, n°s 56/57. Saint-Etienne, 2010.

Annexe 12 : Les événements de Juillet 68

D'une certaine manière, l'article que Jean Lacouture consacre au Festival de 1967 est prémonitoire : « Un frisson de fièvre a secoué cette année le Festival. S'il s'agissait de freiner l'élan, de "remettre de l'ordre", les suites pourraient être graves, mais Vilar et les siens se sentent moins menacés que portés par la bourrasque »⁹⁶⁶.

Le Living, troupe anarchiste, iconoclaste, pacifiste et talentueuse, disciple de Piscator et héritière d'Artaud, menée par le couple charismatique Julian Beck et Judith Malina, vient de connaître un grand succès à Paris à l'automne 1967 au Théâtre 347. Elle est donc conviée à représenter trois pièces à Avignon : les reprises d'*Antigone*⁹⁶⁷ et de *Small Mysteries*, et la création *Paradise Now*. Tandis que Julian Beck et Judith Malina rejoignent les contestataires parisiens à l'occasion de la prise de l'Odéon, 39 comédiens et 9 enfants de la troupe sont accueillis le 15 mai 1968, au Lycée Mistral, aménagé pour l'occasion ; des soins médicaux sont assurés et un plateau de répétition a été construit spécialement à leur intention. Mais les allures insolites de la troupe agacent la droite avignonnaise⁹⁶⁸ qui stigmatise les « beatniks » et envenime la situation en orchestrant une campagne de presse ; un incident ridicule survenu le 9 juillet est ainsi monté en épingle : un comédien du Living s'est fait interpeller dans la rue « en slip indécent » !

Quant aux Renseignements généraux, ils s'alarment à la fin du mois de juin des « descentes à Avignon » de groupes « katangais » : lors d'une réunion dans le bureau du préfet du Vaucluse avec l'inspecteur d'académie, l'inspecteur de la Jeunesse et des Sports et le commissaire de police, Jean Pavier⁹⁶⁹ et Paul Puaux tentent de « prêcher patience et pédagogie »⁹⁷⁰ afin d'éviter que l'agitation ne dégénère en « un Festival de CRS »⁹⁷¹ et décident d'organiser au Verger des assises de discussions et d'échanges sur les problèmes de l'heure. Les provocations des mouvements dits « gauchistes »⁹⁷² se multiplient dans les jours suivants et des affiches hostiles à Vilar et à son Festival, réalisées par les étudiants des Beaux-Arts et leurs homologues parisiens, s'épanouissent dans la ville, autant d'occasions favorables pour semer la discorde⁹⁷³.

⁹⁶⁶ Jean LACOUTURE, « Avignon ou la ville prise par le Festival », *Le Monde*, 18 août 1967.

⁹⁶⁷ D'après un texte de Brecht adapté de la traduction de Sophocle par Hölderlin.

⁹⁶⁸ C'est ainsi qu'Henri Duffaut, maire socialiste de la ville, perd son siège de député au cours des élections législatives qui l'opposent à Jean-Pierre Roux, un militant de l'UDR qui signe : « 29 ans, père de famille ».

⁹⁶⁹ Responsable des rencontres des jeunes CEMEA.

⁹⁷⁰ Paul Puaux, « Avignon 68 », *op. cit.*, p. 97 : « La volonté de notre équipe unanime est de permettre à ce qu'il y avait de généreux dans le mouvement de Mai de s'exprimer, si possible, d'une manière constructive et cohérente ».

⁹⁷¹ A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival d'Avignon*, *op. cit.*, p. 250.

⁹⁷² Selon la terminologie consacrée.

⁹⁷³ Les mystificateurs et manipulateurs abondent, à l'instar de l'Américain Gottlieb, prétendument envoyé par le New York Times, et qui cherche à « provoquer au besoin les événements pour mieux les filmer afin de préparer une rentrée médiatique du Living aux USA », Paul PUAUX, « Avignon 68 », *op. cit.*, p. 98.



Affiche Avignon 1968. Coll. BnF/MJV



Collections Bibliothèque nationale de France / Maison Jean Vilar⁹⁷⁴

La tension culmine au cours des « Trois Glorieuses ». Le 18 juillet circule un brûlot intitulé « 13 questions aux organisateurs et participants du Festival » qui revendique une politisation de l'art et renvoie dos à dos « la culture industrielle » et « l'université bourgeoise », vouant aux gémonies la grandiloquence gaulliste et la dévaluation commerciale d'une culture capitaliste. Un autre tract se gausse des Assises vilariennes dont il résume les termes à « une contestation organisée de 5 à 7 heures ».

Dans le même temps, Gérard Gélas, jeune directeur anarchiste de la troupe du Chêne noir, est interdit de représentation à Villeneuve-lès-Avignon par le préfet du

⁹⁷⁴ Ces affiches de juillet 68 sont extraites du *Cahier* n° 105, juillet 2008.

Gard⁹⁷⁵ : la provocation que constitue la pièce *La Paillasse aux seins nus* s'est en effet aggravée du soupçon de terrorisme, suite aux conclusions d'une enquête menée par la gendarmerie mobile⁹⁷⁶. Une grande manifestation, qui sera dispersée par les CRS, se forme sur la place de l'Horloge : Béjart, Vilar et Gélas entendent signer une déclaration de protestation contre la censure, tandis que Beck veut que la pièce de Gélas soit jouée à la place d'*Antigone*, destinée ce soir-là aux jeunes spectateurs des CEMEA. Finalement la représentation est annulée et l'espace des Carmes devient un forum animé entre autres par Jean-Jacques Lebel, Gérard Gélas et André Benedetto⁹⁷⁷, au cours duquel Vilar est violemment pris à partie et sommé de démissionner par solidarité.

Le lendemain, alors que l'on tente d'interrompre dans la Cour le spectacle de Béjart, *Messe pour le temps présent*, Gérard Gelas et ses comédiens s'assoient silencieusement au bord du plateau, tandis que Béjart et ses danseurs improvisent une danse enfiévrée. La manifestation devenue habituelle sur la place de l'Horloge est violemment réprimée par les CRS à 1h du matin : le lendemain, Paul Puaux et Jean Pavier mettent en garde le préfet contre de telles interventions, et signalent que certains agitateurs ne sont curieusement pas inquiétés.

Le 20 juillet, la politique locale fait son entrée dans le forum du Festival et oppose Henri Duffaut au député Jean-Paul Roux qui brandit l'argument nationaliste parfois teinté d'antisémitisme - trop de compagnies étrangères - pour dénoncer les dérives anarchistes du Festival. Le même jour s'ouvrent les Assises d'Avignon, au cours desquelles on demande à Jean Vilar des comptes à propos du non-public d'Avignon, suite à l'enquête publiée par Janine Larue. Le soir même, la représentation d'*Antigone* a lieu, aux côtés des comédiens du Chêne noir dont la bouche est barrée d'un sparadrap. Mais quelques heures plus tard, l'intervention musclée des CRS⁹⁷⁸ se double des brutalités d'un « commando » qui agresse le Living, tandis que l'on tond les hippies et l'on viole les jeunes filles sur l'île de la Barthelasse⁹⁷⁹. La section CGT des cheminots d'Avignon décide alors d'assurer la protection des comédiens du Living⁹⁸⁰. L'équipe passe la journée du lendemain à collecter des témoignages et rédiger des protestations : un rapprochement semble avoir lieu entre les contestataires et le Festival.

Si les manifestations ont surtout lieu dans le Verger, le Théâtre des Carmes d'André Benedetto et le lycée Mistral, elles se déplacent à partir du 24 juillet vers la place des Carmes, où se joue la première représentation de *Paradise now* qui, passée à la postérité pour la séquence dite de « la partouze » (fortement instrumentalisée par la télévision régionale), culmine dans la provocation en encourageant les spectateurs à participer⁹⁸¹. Julian Beck exige de jouer gratuitement, ce que Jean Vilar refuse, et invite le théâtre à « sortir dans la rue » ; la foule se bouscule à l'entrée des grilles, force les barrages du service d'ordre interne en clamant que « le théâtre est dans la rue », puis se

⁹⁷⁵ « Bêtise, faute, erreur, il n'y a pas de mots assez forts pour qualifier cette ineptie interprétée comme une provocation et qui met le feu aux poudres », Paul PUAUX, « Avignon 68 », *op. cit.*, p. 100.

⁹⁷⁶ « La question se pose de savoir si derrière cette façade théâtrale ne se dissimule pas le noyau actif des étudiants anarchistes, auxquels certaines rumeurs prêtent l'intention de saboter le Festival d'Avignon [...] Les locaux de la Chartreuse, véritable termitière avec ses souterrains et ses dédales, constituent en effet un entrepôt idéal pour le stockage des moyens agressifs et une solide place forte d'où il serait malaisé de déloger des éléments décidés à occuper les lieux », cité par E. LOYER et A. de BAECQUE, *Histoire du Festival*, *op. cit.*, p. 254.

⁹⁷⁷ Voir les témoignages d'André BENEDETTO et de Gérard GELAS sur Avignon en 68, *Cahier* n° 105, juillet 2008, p.47-48.

⁹⁷⁸ Paul Puaux, juché sur le monument de rattachement d'Avignon à la République, avait pourtant obtenu que les contestataires se dispersent afin d'éviter cette situation.

⁹⁷⁹ Voir le témoignage de Jean-Jacques LEBEL : « Les jeunes gens qui portaient des cheveux longs [...] étaient traités de « pédés » et étaient tabassés à coups de barres de fer. Quant aux filles, elles étaient violées et jetées entre les mains des CRS qui attendaient avec leurs paniers à salade en rigolant. Certaines ont été rasées à la tondeuse et abandonnées à poil sur le bord de l'autoroute », *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 105, juillet 2008.

⁹⁸⁰ « On voit des artistes gauchisants de la contre-culture new-yorkaise, gardés par des cheminots communistes prêts au coup de poing contre la droite locale ! », A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival*, *op. cit.* p. 261.

⁹⁸¹ Jean Vilar, furieux, note à part soi : « Ce n'est pas l'imagination que vous avez amenée au pouvoir, c'est la masturbation ! », cité par A. de BAECQUE et E. LOYER, *op. cit.* p. 263. Voir ses notes du 31 juillet 68 publiées dans le *Cahier* n° 105, juillet 2008, p. 24-28.

déshabille en signe de protestation : cette scène se reproduit plusieurs soirs de suite. La question de la gratuité, d'une part, et la volonté préfectorale de censurer la pièce⁹⁸², d'autre part, suscitent un débat virulent, comme en témoigne cet article de presse : « Avignon est la manifestation d'une culture de classe où les ouvriers qui s'y rendent sont des ouvriers alibis qui économisent toute l'année pour descendre à Avignon. La preuve est qu'on interdit le Living Theatre qui voulait faire descendre dans la rue sa pièce, en supprimant la notion de spectacle et en faisant accéder gratuitement la population au théâtre, sans qu'ils aient à se rendre au Palais des papes »⁹⁸³. Pour autant, si le Living veut jouer gratuitement, il s'est fait payer d'avance l'intégralité des spectacles programmés, alors qu'il n'en aura joué qu'un tiers...

Quatre jours plus tard, Julian Beck annonce sa décision de quitter le Festival, refusant de jouer le jeu de la société bourgeoise⁹⁸⁴, mais il ne quittera la ville que le 31 juillet, flanqué de CRS qui inspectent les véhicules pour vérifier qu'il ne s'y cache pas de jeunes filles mineures gagnées à sa cause.

A partir du 1^{er} août la tension retombe. Le 4 août Bèjart présente un spectacle gratuit sur les bords du Rhône pour 15 000 personnes, et la mairie offre un aïoli géant aux festivaliers⁹⁸⁵, tandis que Jacques Robert projette en permanence des films⁹⁸⁶ et que des concerts de musique au cloître des Célestins se déroulent sans agitation - malgré la malveillance d'un manipulateur qui organise des lâchers de pintades. Le 14 au soir, un barbecue clôture le Festival au Verger⁹⁸⁷.

⁹⁸² Paul Puaux empêche l'huissier de pénétrer dans le théâtre puisqu'il n'a pas d'invitation.

⁹⁸³ Cité par E. ETHIS, J.-L. FABIANI, D. MALINAS, *Avignon ou le public participant*, op. cit., p. 17.

⁹⁸⁴ « Le Living était né pour mourir, pour s'autodétruire. Je pense que Beck a souhaité cette mort-là en essayant de tuer le Festival, de l'emporter dans sa propre disparition. Il aurait préféré cela à une mort naturelle », selon Maurice BÉJART, *Cahier n° 104*, avril-juin 2008. Avant de partir, Julian Beck publie une « Déclaration en 11 points » qui dénigre sévèrement le Festival et s'achève sur ce mot d'ordre : « pour nous aussi la lutte continue ».

⁹⁸⁵ Qui suscite des commentaires sarcastiques : « la bourgeoisie nous offre du pain, des jeux, des flics ».

⁹⁸⁶ Notamment une rétrospective de Buster Keaton, des films soviétiques prêtés par la cinémathèque française d'Henri Langlois, *Mister Freedom* de William Klein, et *Baisers volés* de Truffaut.

⁹⁸⁷ Cette étude s'inspire largement de A. de BAECQUE et E. LOYER, *Histoire du Festival d'Avignon*, op. cit., ainsi que du témoignage de Paul PUAUX, « Avignon 68 », *La décentralisation théâtrale – 3. Mai 68 le tournant*, sous la dir. de Robert ABIRACHED. Arles : Actes Sud Paris : ANRAT, 2005. Melly TOUZOU en a consigné les événements dans le moindre détail du 1^{er} juillet au 15 août 1968.

Annexe 13 : « Avignon 68 » vu par Paul Puaux

Extrait de *La décentralisation théâtrale – 3. Mai 68 le tournant*, sous la dir. Robert ABIRACHED, Actes Sud, 2005, p. 106-107.

UNE VILLE THÉÂTRALISÉE

Une constatation d'abord : jamais peut-être une ville ne fut théâtralisée au point de n'être plus qu'un vaste espace scénique dans lequel l'action se déplaçait du lieu central – la place de l'Horloge – à la place des Carmes ou de la rue de la République à la rue Carreterie. On y distinguait les groupes d'acteurs : contestataires plus ou moins motivés, "enragés", leaders de différentes tendances, beatniks aux cheveux longs, commandos d'extrême droite, touristes curieux, adolescents ou adolescentes affichant leur "libération". Le spectacle de rue comportait des séquences dangereuses comme des intermèdes franchement comiques : face-à-face entre foule et CRS avec chœurs parlés ou chantés, strip-teases publics, diatribes homériques entre Provençaux et Parisiens, parades, happenings divers déjà inventés certes mais remis au goût du jour, peintures collectives de fresques, discussions non abouties faute d'écoute mutuelle sur des thèmes que nous souhaitions voir aborder au cours de vrais débats :

– Le théâtre doit-il s'arrêter devant certains événements ou doit-il jouer précisément parce que la représentation est par essence même son moyen d'expression ?

– Le théâtre a-t-il son ordre à lui, sans lequel il n'existe plus, ou doit-il inventer d'autres rites qui appellent une improvisation permanente et sortir de ses lieux traditionnels ? Suivent naturellement les questions de la création collective et de la fameuse participation du public. On peut dire que sur ce plan, une véritable expérimentation a eu lieu dont on a rapidement vérifié les limites.

– Bien entendu, la grande interrogation demeurait : comment le théâtre peut-il contribuer à créer une situation révolutionnaire ? Comment "libérer" les ouvriers par l'imaginaire et la passion davantage que par la raison ? Donc, adopter un théâtre de

provocation : plus de texte mais des mots d'ordre ; plus de comédiens, mais des militants ; plus de spectateurs, mais des participants.

D'une certaine façon, on peut penser que le théâtre s'est installé pour un mois dans les rues d'Avignon pour jouer un mimodrame de révolution.

D'autres analyseront sans doute en quoi ce type d'aventure a influencé ou non les pratiques du théâtre dans les années suivantes. On ne s'étonnera pas que je reprenne simplement ici les paroles de Vilar.

"Ce théâtre communautaire dont nous rêvons tous, je veux dire ce théâtre non pas à tout prix révolutionnaire ou impulsif mais naviguant sûrement à contre-courant des habitudes, des traditions confortables et ecuméniques, des politiques installées, des droits acquis, le théâtre pour le peuple, pour le populaire, pour l'ouvrier des villes aussi bien que pour celui des campagnes isolées, ce théâtre n'est-il qu'une utopie nécessaire ?

N'est-il qu'un idéal ? Comme l'égalité ? Ou la liberté ? Du moins cette vue d'apparence pessimiste eu égard à notre entreprise ne nous a jamais arrêtés dans notre action depuis toujours. Nous continuons et nous continuerons. « Il ne faut parler, dit Nietzsche dans *Humain, trop humain*, que de ce que l'on a surmonté. »

Eh bien ! oui. Ce n'est donc pas, vous l'admettez volontiers je pense, ce n'est donc pas l'obstination rigide qui nous invite à persévérer et à maintenir. C'est précisément cette vue pessimiste mais souriante des choses, de celles entre autres que l'on a surmontées, qui nous incline à poursuivre le chemin*."

Annexe 14 : Un bref panorama des politiques culturelles, de 1971 à nos jours

1. Le « développement » culturel (1971-1973)

Prenant acte du « schisme culturel »⁹⁸⁸ qui divise la population et les créateurs, le ministère Duhamel substitue à l'idéologie malrucienne d'une culture universellement partagée - ou accessible à tous – le concept de « culture plurielle » (Michel de Certeau), au sens anthropologique du terme. La philosophie du « développement culturel »⁹⁸⁹ vise dès lors à favoriser l'expression et le dialogue entre ces multiples cultures professionnelles, sociales et ethniques. La démocratisation change de paradigme : à l'élargissement des publics et à l'ouverture des institutions se substituent l'élargissement des acteurs culturels et l'ouverture des champs culturels à des pratiques et des objets qui en étaient jusque-là exclus⁹⁹⁰. La « démocratie culturelle »⁹⁹¹ illustre de fait une mutation en profondeur des représentations liées à l'art et à la culture en considérant que tout le monde est porteur de culture, et vise à réhabiliter des groupes dont on cherche à renforcer l'intégration en leur permettant « non seulement d'avoir plus, mais d'être plus » (Jacques Duhamel).

Les années 1970 sont porteuses d'une conception émancipatrice de l'art qui cherche à agir sur le monde, et, à ce titre, elles sont riches de rencontres avec le public : « théâtre élitare pour tous » d'Antoine Vitez⁹⁹², « théâtre d'intervention fondé sur l'enquête sociale, cinéma militant, art vidéo, événement festif et artistique dans la ville »⁹⁹³, agit-prop dans l'espace public de la rue, théâtre pour le jeune public, émergence de compagnies telles que le Théâtre du Soleil et le Théâtre de l'Aquarium. De nombreux artistes demeurent volontairement en marge du circuit professionnel et déploient les vertus du jeu dramatique en direction de quartiers et de petits groupes sociaux, à l'instar du Théâtre du Campagnol où les différentes générations se racontent, ou de la MJC de la Croix des Oiseaux de Jean Hurstel⁹⁹⁴ qui organise des ateliers conduits par des écrivains et des acteurs avec des adolescents des quartiers.

2. « L'embellie »⁹⁹⁵ culturelle (1981-1992)

Un nouveau glissement de sens du concept de culture s'opère avec Jack Lang, dont l'habileté et le dynamisme, sous le président Mitterrand, permettent de doubler le budget du Ministère de la Culture et de la Communication dès 1982. Désormais, l'action

⁹⁸⁸ Selon la formule de Jacques RIGAUD, ancien directeur de cabinet sous Jacques Duhamel, ministre des Affaires culturelles de 1971 à 1973, et président de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon.

⁹⁸⁹ Notion apparue une dizaine d'années plus tôt au sein de l'association « Peuple et culture » et dans les travaux de Joffre Dumazedier.

⁹⁹⁰ A savoir les formes dites « minoritaires », « marginales » ou « populaires » telles que la BD, le rock, le cirque, la photographie, la mode, le design, l'architecture industrielle, la publicité ou la cuisine.

⁹⁹¹ Terme adopté par le Parti Socialiste qui est né du congrès d'Epinay en 1971.

⁹⁹² Qui transmet « l'exigence vilarienne, celle de présenter au plus large public possible un répertoire de qualité avec le souci d'une double rigueur tant éthique qu'esthétique », selon Bernard FAIVRE D'ARCIER, *Cahier* n° 111, mars 2011, p. 86.

⁹⁹³ Jean CAUNE, *La démocratisation culturelle à bout de souffle*, op. cit., p. 102.

⁹⁹⁴ Voir l'interview de Bernard TOURNOIS à propos de la MJC Croix des Oiseaux de Jean Hurstel, *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 87, juillet 2003, p. 24-26.

⁹⁹⁵ D'après le sous-titre de Robert ABIRACHED, *Le Théâtre et le Prince. I. L'embellie, 1981-1992*, Actes Sud, 2005.

culturelle s'exerce en faveur de la création artistique et valorise la culture dans son acception la plus large pour aboutir au « tout culturel »⁹⁹⁶.

2. 1. L'incitation à la création artistique

Dans les années 1980, les arts vivants connaissent un essor remarquable, grâce à la création de services tels que la Direction du Développement culturel (DDC), ou d'institutions nouvelles comme le Conseil National des Arts du Cirque en 1983. La « Fête de la musique » est lancée dès 1982, et le ministère promeut des initiatives festives exceptionnelles et souvent gratuites, dans les lieux consacrés mais aussi dans l'espace de la rue. Enfin, on constate un fort mouvement d'institutionnalisation pour la danse contemporaine, avec notamment la création d'une Délégation à la Danse au ministère de la Culture en 1987 et le choix d'une « année de la danse » en 1988. La création de centres chorégraphiques nationaux formalise une implantation en province et permet à une génération de chorégraphes de s'exprimer : Maguy Marin à Créteil, Dominique Bagouet à Montpellier, Régine Chopinot à La Rochelle, autant d'artistes qui ont été accueillis à la Maison Jean Vilar à l'occasion des Hivernales.

Les arts vivants eux-mêmes se sont enrichis mutuellement de leur spécificité, tendant vers une transversalité des pratiques : le théâtre s'est ressourcé en « puisant tour à tour dans les pratiques de la danse et de la marionnette, de la pantomime ou du cirque, tout en retrouvant dans sa propre histoire l'usage du masque, de l'acrobatie et de l'improvisation »⁹⁹⁷, tandis que la théâtralité gagne les autres arts de la représentation. La politique d'exposition de la Maison Jean Vilar valorise en effet l'expression du cirque, du mime et la marionnette.

2. 2. La légitimation économique des biens culturels et l'entrée dans l'ère du divertissement

Pour autant, la contradiction initiale entre la logique de développement culturel et celle de création artistique n'a jamais été vraiment résolue, même si l'objectif de la première « est bien, pourtant, de favoriser la seconde »⁹⁹⁸. L'action de Jack Lang en faveur des artistes obéit à une conception « vitaliste et entrepreneuriale de l'art »⁹⁹⁹ qui transforme du même coup le schéma de justification de la politique culturelle. Le slogan qu'il forge en 1982, dans son discours de Mexico, « culture et économie, même combat », assigne au soutien artistique une double vocation : résoudre la crise économique et lutter contre l'impérialisme culturel américain ; mais il souligne du même coup « les parentés entre art et industrie, art et économie, par le biais des thèmes de l'innovation et de la créativité »¹⁰⁰⁰. L'opposition entre la culture et le divertissement, défendue par le ministre Malraux en réaction contre l'attitude consummatrice, se dilue dans la soumission plus ou moins explicite au tourisme de masse et dans l'intervention de l'Etat à l'égard des industries dites culturelles.

⁹⁹⁶ On ne parle plus de « chefs-d'œuvre » mais de « la création de tous ».

⁹⁹⁷ Robert ABIRACHED, *Le Théâtre et le Prince I*, op. cit., p. 206. L'enseignement de Jacques Lecoq a lui-même puisé dans le mime, le mouvement, et l'art du clown, tandis que Béjart a conçu le théâtre total. Réciproquement, la danse se transforme, tandis que s'affirme progressivement, à partir de la marionnette, « une écriture dans l'espace avec figures et objets, ou le détournement des prouesses du cirque traditionnel vers une dramaturgie singulière ».

⁹⁹⁸ Robert ABIRACHED, *Le Théâtre et le Prince I*, op. cit., p. 75.

⁹⁹⁹ Selon la formule de Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 355.

¹⁰⁰⁰ Selon la formule de Philippe URFALINO, *La Terrasse*, op. cit., p. 62. La légitimation de l'action culturelle par l'objectif proclamé de la démocratisation culturelle (« culture et politique ») s'estompe au profit de considérations économiques qui sont la nouvelle justification de la constitution d'un budget d'envergure en faveur de la culture.

3. « Un système fatigué »¹⁰⁰¹ (1993-2005)

3. 1. La défense de l'exception culturelle

La défense d'un secteur industriel au nom de l'exception culturelle française, devient le fer de lance de la politique culturelle. De fait, lorsque Jacques Toubon devient ministre en 1993, la sanction infligée à la politique culturelle par la publication de l'enquête de 1990 sur les pratiques culturelles infléchit son discours en direction de la démocratisation et de la conquête du public, mais son action se réduit au taux d'autofinancement des institutions du spectacle vivant, laissant de côté l'éducation artistique qui demeure sous la tutelle du ministère de l'Education nationale. Les négociations du GATT et leur volet audiovisuel nourrissent finalement les arguments avancés par Jack Lang dans son discours de Mexico - « économie et culture, même combat » - et renforcent le déplacement opéré par le ministre socialiste de la culture.

3. 2. La « fracture sociale » et le « pacte républicain » (1995-2000)

Lorsque Philippe Douste-Blazy arrive rue de Valois de 1995 à 1997, Jacques Rigaud lui propose de conduire une mission pour une refondation culturelle, estimant qu'une « patrimonialisation excessive » a privilégié les enjeux de la conservation au détriment du service public. Le thème de la fracture sociale¹⁰⁰² réactive le schème de la puissance sociale des arts, qui deviennent du même coup un rempart contre la barbarie extérieure (la Yougoslavie) et intérieure (le FN). Mais la rigueur budgétaire qui condamne le 1% culturel, loin de rallier les artistes, provoque au contraire une levée de boucliers au sein des professionnels du spectacle.

Catherine Trautmann souhaite réintroduire la culture au cœur du « pacte républicain » et institue en 1998 les « chartes des missions de service public du spectacle vivant » ; mais en soumettant la contractualisation des concours à un engagement de service public, elle ne fait que raviver les polémiques autour de la définition d'une politique publique du théâtre. En 1999, la Ministre instaure avec les principales fédérations d'éducation populaire une charte destinée à conforter les pratiques artistiques amateurs, mettant fin à un divorce qui remonte aux années Malraux. Elle institue également un comité de vigilance face au danger populiste pour réaffirmer le rôle de l'Etat dans le maintien du pluralisme culturel à l'échelle locale, réagissant ainsi à l'ingérence du FN dans les bibliothèques municipales de Vitrolles, Marignane, et Orange.

3. 3. Les crises de la culture

La forte instabilité du Ministère de la Culture¹⁰⁰³, l'opacité du fonctionnement du système théâtral, et surtout la réforme du régime social des intermittents du spectacle

¹⁰⁰¹ Selon la formule de Robert ABIRACHED, *Le Théâtre et le Prince. II. Un système fatigué, 1993-2004*, Actes Sud, 2005.

¹⁰⁰² Depuis le milieu des années 1990, on ne parle plus de « public » au singulier mais de « publics » au pluriel.

¹⁰⁰³ Six ministres se succèdent entre 1994 et 2004.

annoncée depuis 1992 et ratifiée par la signature du « Protocole d'accord sur l'assurance chômage » le 26 juin 2003, font éclater une crise qui couvait depuis longtemps. Ironie de l'histoire – ou fruit d'une grande perspicacité –, les deux expositions réalisées par la Maison Jean Vilar cette année-là sur la mémoire du Festival et l'histoire de ses troubles coïncident avec l'annulation de ce dernier¹⁰⁰⁴. Cette double exposition sur les crises de la culture aurait pu rétrospectivement être complétée par une troisième, centrée cette fois autour de Jan Fabre, qui suscite de violentes polémiques à Avignon en 2005 et ravive la querelle de l'art contemporain, nourrie dès la fin des années 1990 par les choix artistiques de Jean-Jacques Aillagon¹⁰⁰⁵. « Avec Jan Fabre, le Festival ne s'est-il pas enfermé dans les limites d'un *moi je*, certes quelque peu sidérant par la multiplicité des talents et la boulimie de travail, mais apparemment moins soucieux de *l'Autre* ? »¹⁰⁰⁶. Pour autant, les discours et phénomènes d'effervescence autour des crises culturelles s'inscrivent dans un cycle récurrent ; tout se passe comme si « la culture en France servait d'abord à cela : des saillies et des polémiques pour diviser, quitte à se réconcilier sur une idée : que la culture est précisément un lieu où l'on se retrouve pour mieux se contredire », comme le montre Antoine de Baecque¹⁰⁰⁷.

4. Pour la « diversité culturelle » (2005-2007)

C'est la promotion de la « diversité culturelle » qui figure dès lors au cœur des politiques culturelles : en France, pour pacifier les banlieues suite aux émeutes de 2005 ; au sein de l'Union Européenne, pour renforcer les politiques d'inclusion sociale¹⁰⁰⁸ ; à l'échelle internationale pour défendre la reconnaissance et la richesse culturelle des régions et des nations contre l'hégémonie des marchés extérieurs, dans la conciliation entre les différentes revendications identitaires et communautaires¹⁰⁰⁹. Cette diversité culturelle, prioritaire dans les 21 propositions formulées par Jean-Jack Queyranne en 2007, doit, selon lui, être entérinée par une politique de soutien aux territoires où la diversité est particulièrement présente (banlieues et territoires d'Outre-Mer).

5. De « l'identité nationale » à « la culture pour chacun »

Déplaçant les enjeux de la démocratisation culturelle vers l'affirmation de l'identité nationale dont l'art et la culture seraient les principaux piliers, la politique

¹⁰⁰⁴ Voir *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 87, juillet 2003. L'exposition « La vie d'artiste : de la cigale à la fourmi » est consacrée à l'histoire du mouvement social et syndical des artistes interprètes de 1890 à 1960, date de la création du Syndicat Français des Acteurs présidé, en 1957, par Gérard Philipe. L'exposition « Avignon, un rêve que nous faisons tous » analyse l'histoire du Festival à travers ses crises.

¹⁰⁰⁵ Querelle qui « a amalgamé une critique de l'intervention de l'Etat et une contestation de la valeur de l'art contemporain », comme le souligne Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 402. Cette crise est d'autant plus vive que la définition de l'art n'obéit plus à des critères d'historicité qui consacraient la légitimité de l'œuvre d'art par sa pérennité. Le label « art contemporain » n'est plus chronologique : il est acquis par les choix successifs et interdépendants faits à l'intérieur de réseaux internationaux des grands musées, des marchés et des institutions : « l'extension dans l'espace se substitue à la distance dans le temps pour valider l'artiste », comme le montre Raymonde MOULIN, citée par P. URFALINO, *op. cit.*, p. 404.

¹⁰⁰⁶ Selon la formule de Jacques TEPHANY, dans l'édition du *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 96, octobre-décembre 2005. Les *Cahiers* 95 et 96 consacrent un dossier complet à l'analyse des violentes critiques et des conflits d'opinion et de sensibilité qui ont ébranlé le Festival cette année-là.

¹⁰⁰⁷ *Crises dans la culture française*, éd. Bayard, 2008, p. 10.

¹⁰⁰⁸ Le « Programme d'action communautaire de lutte contre l'exclusion sociale » renforce l'action culturelle en vue d'« améliorer l'estime de soi et l'identité », de « vaincre la discrimination », de « créer des possibilités d'emploi » dans des projets locaux comme les ateliers d'art dramatique », en s'appuyant sur « les bonnes pratiques existantes ». Cité dans *Démocratisation culturelle, l'intervention publique en débat*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰⁰⁹ Les Etats ratifient la Convention de l'UNESCO sur « la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles », le 21 octobre 2005.

culturelle s'est récemment fondée sur « cinq priorités qui, de la diversité culturelle à l'enseignement artistique et les quartiers, entendent résoudre le problème et dépasser notre "relativisme culturel" [sic] », selon la formule d'Anne Quentin¹⁰¹⁰.

L'énoncé de « la culture pour tous, la culture pour chacun »¹⁰¹¹, sibyllin autant que familier, et abondamment glosé, suscite une vive polémique. Le propos s'inspire en la détournant de la célèbre formule malrucienne, qui, comme l'a montré Philippe Urfalino, opposait à « la culture pour tous » du communisme « une appréhension ou une relation individuelle à une culture universelle ». Cette formule ne supposait pas qu'il devait exister des cultures singulières et ne justifiait pas un passage de la démocratisation à la libéralisation culturelle, mais signifiait que la culture pourrait devenir gratuite sans être obligatoire, au sens où « l'intervention volontariste de l'Etat ne contrevient ni à la liberté du public, ni à celle des artistes »¹⁰¹². Christian Ruby¹⁰¹³ y voit un artifice rhétorique qui, loin d'encourager à une forme de déprise de soi permettant de mieux considérer la relation à l'autre, masque au contraire « un renouvellement des processus d'assujettissement : le mérite, la famille, les « valeurs », "la" culture ». Bernard Stiegler y perçoit « un faux débat [...] qui ne peut servir qu'à justifier au nom de chacun l'abandon de l'aide à tous »¹⁰¹⁴. Selon Bernard Faivre d'Arcier, il s'agit de « laisser à chacun selon ses moyens (son niveau d'éducation, son sens critique vis-à-vis des nouveaux médias, son agilité à manier les nouvelles technologies et les réseaux sociaux) le soin de se construire individuellement ses références puisées au hasard de ses sollicitations et notamment celles des fournisseurs d'accès et des industries culturelles »¹⁰¹⁵.

Le secteur public de la culture serait-il en crise ? Philippe Poirrier montre que les réformes engagées depuis 2007 concourent au désengagement de l'Etat qui « transfère le fonctionnement de la vie culturelle aux collectivités locales tout en orchestrant la réduction de leurs ressources propres »¹⁰¹⁶. Bernard Faivre d'Arcier considère que « la culture pour chacun » devient « un critère d'évaluation pour juger de l'efficacité, de la pertinence et finalement de la légitimité de l'activité publique dans le domaine de la culture »¹⁰¹⁷. Selon, Jean Caune, « il semble que les pouvoirs publics ne voient plus dans l'art et dans la culture le lieu d'accomplissement d'un destin collectif, le moyen de construction de soi dans une relation à l'autre et dans un rapport d'appartenance à la Cité »¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁰ *La Scène, op. cit.*, p. 72.

¹⁰¹¹ http://images.telereama.fr/medias/2010/11/media_62274/le-glas-de-la-culture-pour-tous.M44659.pdf

¹⁰¹² Selon la formule de Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle, op. cit.*, p. 55.

¹⁰¹³ Enseignant en philosophie, cité dans *La Terrasse, op. cit.*, p. 8.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰¹⁵ Cité dans *Cahier* n°111, mars 2011, p. 86.

¹⁰¹⁶ *La Terrasse, op. cit.*, p. 7.

¹⁰¹⁷ Cité dans *Cahier* n°111, mars 2011, p. 86. Voir aussi dans *La Terrasse*, l'interview dans laquelle il évoque la tendance plus générale « d'une société marquée par la mondialisation, la peopolisation, l'affadissement de la Res Publica, la dégradation du service public, la soif de l'argent, la standardisation mondialisée des productions culturelles », ainsi que les stigmates d'« une époque où la bourgeoisie elle-même, les classes aisées, ont abandonné le terrain artistique et culturel au profit de l'obsession économique ».

¹⁰¹⁸ Propos rapportés dans *La Terrasse, op. cit.*, p. 22.

Annexe 15 : Table-ronde sur « la naissance des politiques culturelles » à la Maison Jean Vilar

Extrait du Cahier n° 55, juillet-septembre 1995.

Il devient alors photographe pour les gens du spectacle puis réalisateur de télévision.
Comment il était possible, à l'époque, de mener des spectacles populaires avec peu de moyens...

• Gabriel Garran
raconte la création du théâtre permanent en banlieue parisienne : **le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers**
le 13 juillet à 11 h

"Dans la ville où était né Fernis Tonnerre, où Germier, j'ai rencontré Jack Raine. Théâtres sans théâtre, entre une école désaffectée, le sous-sol d'une bibliothèque, les marteaux piqueurs d'un gymnase en construction, j'ai préface le legs d'Aubervilliers. En 1965, j'ai choisi les premiers affiliants du Théâtre de la Commune, Jean Daste, Antoine Vitez, Armand Gami, René Allio. Osant l'inaccoutumé, j'ai franchi le Rubicon en jouant trente fois, cinquante fois sur place Andorra de Max Frisch. Avec des premiers acteurs, et le millier qui allait suivre, enclavant côté à côté la quotidienneté alors singulière du théâtre en banlieue, commençait une aventure citoyenne et artistique..."
G. G.

Gabriel Garran est actuellement directeur du Théâtre international de langue française (TILF).

• Serge Pauthe
La Bataille de Chailot
le 15 juillet à 11 h

Jean Vilar, livrant de nombreux combats entre 1952 et 1955, impose à Chailot le théâtre de son temps.
Serge Pauthe dirige le Théâtre Midi Justice.

• Roger Kahane
Comment inventer une télévision citoyenne
le 17 juillet à 11 h

Membre en scène et scénariste théâtre, cinéma, télévision, membre du conseil d'administration de la Société des réalisateurs de films.

• Robert Abrached
Des Maisons de la culture aux Scènes nationales : une ambition déjouée ?
le 19 juillet à 11 h

"Il sera question de reconstituer la trajectoire des Maisons de la culture, inspirées à leur création par l'ambition d'inscrire la création artistique dans la Cité, et d'examiner la mise en contestation progressive de cette idée, jusqu'à son apparente défaite."
R. A.

Écrivain, universitaire, Robert Abrached a été Directeur du Théâtre et des Spectacles au Ministère de la Culture de septembre 1981 à octobre 1988. Il est actuellement professeur et Directeur du département des Arts du Spectacle à l'Université de Paris X - Nanterre et professeur au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique.

• Miguel Demuynek
Le Jeu dramatique, une pratique théâtrale subversive
le 20 juillet à 11 h

"Dans le courant d'une remise en question de la fonction du théâtre et du comédien, du rôle de l'éducation dans la société, - un parcours marqué par la volonté d'ouvrir le champ théâtral par le JEU -
Des auberges laïques de la jeunesse et du "Groupe 18 ans" à Charles Dullin, de Henri Laborde et des CEMEA au Théâtre de la Clairière, des rencontres de jeunes du Festival d'Avignon au prochain Congrès mondial "Théâtre et Education"..., des jalons posés pour une réflexion/action toujours actuelle."
M. D.

• Maurice Baquet
qu'on ne présente pas... racontera
1936 - Le Groupe Octobre ou les camarades de Jacques Prévert
le 20 juillet à 17 h

• André Benedetto
Le Marche de 1975
le 21 juillet à 11 h

"Il y a vingt ans, un jeune homme se mit à marcher à travers la ville."

• Paul-Louis Mignon
Associer une équipe, un public et un répertoire
le 21 juillet à 17 h

"L'ambition de réinscrire le théâtre dans la communauté des citoyens a traversé ce siècle.
Les principales initiatives depuis celle de Maurice Pottecher à Bussang, en 1895, ont été marquées par le souci de créer des conditions nouvelles de représentation, des rapports nouveaux entre les artistes et leurs spectateurs, d'établir entre eux une complicité active et de trouver dans une dramaturgie originale, dans ses sujets et dans son langage, le lien indispensable de compréhension qui favorise le débat des idées et permette de partager librement le plaisir du théâtre.
D'un animateur à l'autre, un relais a été pris, des expériences exemplaires ont été menées. Mais, un siècle après, le problème ne demeure-t-il pas entier ?"
P.-L. M.

Paul-Louis Mignon, critique dramatique, est directeur du Centre français du théâtre.

• Pascal Ory
Un siècle de théâtre citoyen : 1895-1995, et la suite...
le 22 juillet à 17 h

"L'expérience de Maurice Pottecher a cent ans. Même si elle a eu des précédents, elle a ouvert un siècle, très chargé, de théories et, surtout, de pratiques théâtrales ayant pour objet la réconciliation d'un art jugé "embourgeoisé" avec une société qui paraît de plus en plus se passer fort bien de lui.
Les vedettes de cette aventure s'appellent Daste, Vilar, Monnet, Garran, Gami, Mnouckine, et tant d'autres - des noms de troupes, en particulier -. Mais le héros véritable est le public, popularisé ou pas, proche ou inaccessible.
Après 68, cette préoccupation a été paradoxalement, frappée de ringardise, même si, dans la pratique, les initiatives n'ont jamais été aussi nombreuses. Divers signes semblent indiquer qu'elle revient aujourd'hui en force. Mais jusqu'où ?"
P. O.

Pascal Ory est professeur à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, directeur du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines.

Annexe 16 : Citations de Jean Vilar

Publiées dans les Cahiers n° 60, octobre-décembre 1996 et n°79, juillet-septembre 2001.

Il se démultiplie pour passer d'une chose à l'autre, d'une vie à l'autre. Parfois, il confond sa vie et son métier, et cette démultiplication se poursuit. De là, peut-être, découlent l'instabilité sentimentale, les changements d'orientation. Pécletisme des acteurs."

"Nous pourrions en parler une nuit entière. Pour l'acteur, une vie n'est pas suffisante."

Georges Wilson
(propos recueillis par Claude Carrey, Télérama, 4 mai 1969)

Exposition

Jean Vilar
"Le public d'abord le reste suit toujours"

Production Association Jean Vilar

"Il faudrait fermer le T.N.P. pendant six mois afin de s'occuper uniquement, de se préoccuper des associations populaires. Le public d'abord. Le reste suit toujours."

Jean Vilar
(Memento, Mai 1955)

"Le seul problème à mes yeux, indépendamment du prix des places et des horaires, c'est de dissiper la gêne qui paralyse le public ouvrier à l'entrée même du théâtre où l'on a pourtant choisi de lui présenter de grandes œuvres dramatiques, classiques et modernes. Lui montrer que c'est sans doute d'abord à lui que ces œuvres s'adressent - et d'abord parce qu'il est le plus grand nombre. Lui montrer aussi que le barrage dressé entre ces œuvres et lui par des décades de civilisation, depuis Napoléon III au moins, est artificiel et de peu de poids. Que ce but n'est pas encore été atteint, mais ne le sera jamais que moi. Après tout, si le théâtre n'est pas absolument prioritaire au T.N.P., c'est aussi parce que le théâtre n'est pas

... plus que la philosophie, la littérature, les sciences et le reste. Je ne vois pas pourquoi on exigerait du seul T.N.P. la réalisation d'un tel programme qui devrait concerner tout le monde, et en premier lieu tous les écrivains, les artistes, les universitaires, les hommes de science, les éducateurs. Pour ne pas parler des citoyens dont l'action quotidienne vise à modeler nos coutumes et nos lois. Cet effort-là sera indivisible, ou il ne paiera pas."

Jean Vilar
(Memorandum, 1960)

"Nous avons fait tout notre possible pour être utile aux autres et très particulièrement aux classes laborieuses, à notre contemporain. Parfois, par des moyens inattendus. Ainsi, on s'est moqué plaisamment de notre "veau froid", de la gratuité de certaines commodités ; on a souri dans les lieux artistiques, dans les tours d'ivoire, dans les salons, dans les loges enrhabannées. Et puis on les a, ici et là, adoptées. Nous en sommes heureux. Restent nos week-ends, l'accueil en musique, le spectacle à 20h15, l'analyse gratuite de l'œuvre, la suppression du pourboire, etc. ; que l'on ne dise pas que c'est une question de désintéressement."

Jean Vilar
(Conférence de presse TNF, 1962)

Memento des Amis du Théâtre T.N.P. recueillis par Michel J. Dubouché, 1955.

Que j'aime à voir le C.T.P. 1960. Bien de bonnes heures. J'espère que vous de toujours comme hier. Mais les heures s'écoulent, et nous ne les aurons plus que le temps de les revoir demain !

Jean Vilar



"J'ai aussi cherché - et peut-être trop - à être une requête nouvelle et une nouvelle recherche... mais j'ai bien conscience que les postures que nous posons, nous ont d'abord, servies la nécessité actuelle. Ce sont, entre autres : La Carrière et Cavalier, Pétit, Léger et Paul Féjos, Bouas et Pascal Malraux et bien d'autres."

(1952)

"Le Théâtre et la Botte"

"J'ai compris il y a sept ans une adaptation de La Convulsion à Marrakech. Je n'ai jamais eu la mention à Marrakech. Son arrivée m'était inconnue. J'ai hélas écrit à chaque fois que j'étais un chapitre. Fata, je continue. Bien heureusement, le dernier chapitre m'a laissé "sur de pieds". Le dernier chapitre, la conclusion consacrée à l'œuvre, restait tout mon travail scénique. Le vieux Gisors n'aurait plus été sur la scène qu'un fumier de pipe frotte."

(1965) "L'Indigence"

Réponse à un questionnaire

"J'ai toujours beaucoup fi. J'appartiens à une famille de "dévotionnaires de papiers imprimés du sténographe". Je la mets souvent dans deux ou trois drames par an. Puis, pendant deux, trois, quatre mois, je la de tout seul au théâtre. Tard, je vois en un moment. Les Voyeux de l'Albedberg

Pour être l'œuvre la plus émue de Marrakech."

Jean Vilar
(propos recueillis par Claude Morand Arts (16-21/12/1966)

"Avec un très grand espoir à la fin de l'Etat et Marrakech au Palais Royal, quel espoir en 1959 ! Même, et surtout, pour ceux à qui le 12 mai et le 16 mai ne plaisent guère. Malheureusement, et dès les premiers mois de la 1^{re} République précède la politique Chéron, je veux dire la royauté Froy."

(1965) ibid

"... Les hommes politiques de l'Occident, en raison même du pouvoir central et absolu du pouvoir politique des régimes socialistes sur les créateurs artistiques, ont, intention d'être utiles, été... ont bonne conscience. Ça se résume : "Voyez la bas et voyez chez nous. Choisissez. Nous sommes la liberté et nous la défendons. Malraux, André Malraux, je ne démentirai et se représenter pas plus la liberté absolue que je ne défends ou représente le vert ou la raison de mon village. Qui de vous des Tardifs et il faut le dire ! Ou ce sont des ignorants, et il faut que vous leur expliquiez gentiment le malin T. J. Bref, voici la question "Vous avez vécu pendant plus de dix ans au sein même des affaires politiques, à la droite de chef de l'Etat. Est-ce vous peut à exposer publiquement, c'est-à-dire en public devant le bureau, les conditions de la difficile entrée d'un créateur de son propre domaine, la création et pouvoir politique sous quelque régime que ce soit ?"

Certes, la détermination du pouvoir ou plus exactement l'absence de la socialiste d'un effort devant la création artistique, comme doit être supporté dans une société bourgeoise et l'inspiration la création, est un des administratifs et des autres, de à l'égard de cette même création. Mais est-ce concevable ? l'indigence ?

Avec mes bons sentiments de respect."

J. Vilar (1965)

■ Vidéotheque

En hommage à André Malraux, seront proposées les 3 émissions de Claude Santelli et Françoise Verrin.

André Malraux : La Légende de son Histoire (1971, INA, 2001) (voir calendrier)

L'homme et la révolution, la guerre, la vie et la mort, tels sont les thèmes sur lesquels, brochant une vaste fresque de notre siècle, Malraux revient sans cesse, au cours de la série d'émissions qui s'écouleront dans la semaine de L'Unité de Vilmorin à Vilmorin-le-Buisson.

Annexe 17 : La convention tripartite signée en 1977 entre l'Association Jean Vilar, la Bibliothèque Nationale et la Ville d'Avignon.

C O N V E N T I O N

- La Ville d'Avignon représentée par son Maire, M. Henri Duffaut, Chevalier de la Légion d'Honneur, Docteur en droit, Sénateur,
- L'Association pour une Fondation Jean Vilar, dont les statuts ont été déposés à la Préfecture de Vaucluse le 22 janvier 1972 (J.O. du 16.2.1972) et dont le siège est à la Mairie d'Avignon, représentée par son Président, M. Francis Raison et son Secrétaire, M. Paul Puaux,
- La Bibliothèque Nationale, établissement public de l'Etat à caractère administratif, dont le siège est à Paris 2e, 58 rue de Richelieu, relevant du Secrétariat d'Etat aux Universités, représentée par son Administrateur général, M. Georges Le Rider,

sont convenues de créer en Avignon, en hommage au premier directeur du Festival et du Théâtre National Populaire, une "MAISON JEAN VILAR".

1. La "MAISON JEAN VILAR" a pour mission :

- de regrouper et de mettre à la disposition du public, dans des conditions déterminées ci-après, tous documents d'archives, films, costumes, maquettes, programmes, affiches, livres, accessoires, etc... qui témoignent du travail accompli par Jean Vilar tant au T.N.P. qu'au Festival d'Avignon, comme au cours de l'ensemble de ses activités;
- de rassembler la documentation existante concernant la décentralisation artistique et culturelle, notamment en matière de théâtre, au développement de laquelle Jean VILAR, sa vie durant, s'est particulièrement attaché;
- d'une façon plus générale de mettre à la disposition des chercheurs, étudiants, enseignants et animateurs un fonds d'ouvrages et de documents spécialisés sur le théâtre;
- de recueillir la documentation provenant des troupes et théâtres permanents de la région et de leur fournir la documentation qui leur serait nécessaire.

2. Afin de réaliser la mise en place et d'assurer le bon fonctionnement de la "MAISON JEAN VILAR", la Municipalité d'Avignon met à la disposition de l'Association et de la Bibliothèque Nationale l'hôtel de Crochans, sis n°8 rue de Mons. L'Association y transférera l'ensemble des collections dont elle est actuellement détentrice, la charge du développement, de la mise en valeur et du traitement de ces collections étant assurée par le Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale.

96 R
FR

M

PP

.../...

3. A cette fin, la Bibliothèque Nationale s'engage à :

- affecter à la "MAISON JEAN VILAR", à partir de l'année qui suivra l'achèvement des travaux de l'hôtel de Crochans, une équipe permanente composée de trois personnes;
- prendre, dès la signature de la présente convention, les mesures nécessaires pour préparer le traitement technique et scientifique des collections;
- diriger la mise en place des collections dans les locaux de la "MAISON JEAN VILAR" et prendre toutes dispositions pour y assurer leur conservation et leur communication au public;
- compléter les collections déjà constituées par l'apport de documents ou livres concernant la carrière de Jean Vilar et la suite du T.N.P. sous d'autres directions, les festivals, la décentralisation;
- constituer, avec l'aide des théâtres et troupes régionaux, un fonds de documentation concernant les spectacles en Avignon;
- constituer un fonds d'ouvrages et de périodiques essentiels concernant les différents aspects du théâtre et des arts voisins;
- établir, en accord avec les deux autres parties, un règlement intérieur, destiné à assurer la sécurité des collections et le bon fonctionnement des différentes activités de la Maison;
- organiser des activités d'animation, étant précisé que ces activités seront décidées en accord entre les trois parties.

Ces engagements sont pris, étant entendu que :

- toutes les acquisitions effectuées à l'initiative de la Bibliothèque Nationale, à titre gratuit ou onéreux, resteront définitivement sa propriété au même titre que les documents faisant partie de son apport initial;
- en matière d'assurances, l'Etat étant son propre assureur, la Bibliothèque Nationale n'a pas à contracter d'assurance pour les collections dont elle est propriétaire ou dépositaire, cette obligation n'existant pour elle que dans le cas de prêts qui lui seraient temporairement consentis;
- en raison des responsabilités dont il aura la charge, le Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale disposera en dernier ressort du pouvoir de décision pour tout ce qui touche aux problèmes de sécurité et de conservation, en cas de divergences entre les trois parties en cause.

96 R
FR

M
PP

.../...

4. La Municipalité d'Avignon, pour sa part, s'engage :

A) en ce qui concerne les locaux à :

- prendre en charge l'aménagement et l'entretien de l'hôtel de Crochans;
- faire bénéficier l'Association pour une Fondation Jean Vilar et la Bibliothèque Nationale d'un droit d'occupation trentenaire des locaux, étant entendu qu'en cas de dissolution de l'Association, ce droit serait automatiquement poursuivi au bénéfice de la seule Bibliothèque Nationale;
- assurer l'hôtel de Crochans pour la part d'assurance qui revient au propriétaire.

B) en ce qui concerne le personnel à :

- affecter deux agents à temps plein et un agent à temps partiel pour le gardiennage, la maintenance et les tâches techniques liées aux activités de la Maison;
- apporter une aide occasionnelle pour des opérations de transport et de manutention.

Etant entendu que les agents attachés à la "MAISON JEAN VILAR" par la Municipalité d'Avignon seront, pour toutes les activités qui concernent les collections, placés sous l'autorité du Conservateur en chef du Département des Arts du Spectacle ou de son délégué.

Et étant mentionné que la Municipalité se réserve l'usage des deux salons d'apparat du premier étage pour y organiser des réceptions.

5. L'Association pour une Fondation Jean Vilar s'engage pour sa part

- à faire un dépôt définitif auprès du Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale des collections qu'elle a rassemblées et dont elle est actuellement propriétaire, étant observé par ailleurs qu'il ressort de ses statuts modifiés qu'en cas de dissolution de l'Association la propriété des collections serait transférée à la Bibliothèque Nationale, à charge expresse pour elle de les laisser groupées et à portée du public, en hommage à Jean Vilar;
- à participer - à l'aide des dons, subventions et concours qu'elle aura pu obtenir de personnes publiques ou privées et, sur la base d'une répartition décidée d'un commun accord chaque année, lors de l'établissement du budget de la "MAISON JEAN VILAR" - aux dépenses occasionnées par la mise en valeur et l'exploitation des collections et par la mise en oeuvre d'actions d'animation.
- à dédommager des frais de déplacement et de séjour (dans les conditions qui seront définies au budget prévisionnel de la première année) le personnel de la Bibliothèque Nationale appelé à intervenir sur place avant l'installation d'une équipe permanente.

Etant entendu que le Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale facilitera, dans une mesure compatible avec les impératifs de sécurité et de conservation, toute activité de diffusion engagée par l'Association qui requerrait l'utilisation de certains des éléments des collections.

16R M PP
FR

.../...

6. Le représentant de la Municipalité, les représentants de l'Association, le Conservateur en chef du Département des Arts du Spectacle, sont convenus de se réunir périodiquement, au moins deux fois par an, en particulier pour l'établissement du budget de la Maison et pour convenir des décisions concernant l'animation, ou encore, sur la demande d'un seul d'entre eux, afin d'examiner les problèmes posés par l'application de la dite Convention.

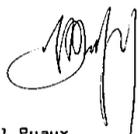
En ce qui concerne les prévisions budgétaires, elles devront être pour chaque année proposées par le Conservateur en chef du Département des Arts du Spectacle, avant le 30 juin qui précède l'exercice, la première demande budgétaire étant exceptionnellement présentée dans les trois mois qui suivront la signature du présent accord.

7. Les contractants font élection de domicile à l'Hôtel de Ville d'Avignon.

Toute contestation, qui s'élèverait entre les parties au sujet de l'exécution et de l'interprétation des clauses de la présente convention, sera jugée par le Tribunal Administratif de Marseille.

Fait en Avignon, le 12 DEC. 1977

Henri Duffaut
Maire de la Ville d'Avignon



Paul Puaux
Secrétaire de l'Association
pour une Fondation Jean Vilar



Francis Raison
Président de l'Association
pour une Fondation Jean Vilar



Georges Le Rider
Administrateur général
de la Bibliothèque Nationale



AVENANT A LA CONVENTION CONCERNANT LA MAISON JEAN VILAR

Pour tenir compte de la création dès 1980 de la Vidéothèque du théâtre et du spectacle à la Maison Jean Vilar, il est ajouté un avenant à la convention liant la Ville d'Avignon, l'Association pour une Fondation Jean Vilar et la Bibliothèque Nationale.

Les modifications sont les suivantes :

A) Ajouter à l'article 1 en 5eme alinéa :

- de constituer et faire fonctionner une Vidéothèque du théâtre et des autres arts du spectacle.

B) insérer à l'article 3 entre le 6eme et le 7eme alinéa les deux alinéas suivants :

- mettre à la disposition de la Vidéothèque pour des actions temporaires les acquisitions de films et de vidéogrammes du Département des Arts du Spectacle;
- assurer la responsabilité du stockage et de la communication au public des documents de la Vidéothèque, étant entendu que les accords juridiques auront été au préalable nettement définis et acceptés à l'occasion de chaque nouvelle transaction opérée au profit de la Vidéothèque par l'un ou l'autre cosignataire de la présente convention.

*Bibliothèque
ville
UR*

C) Insérer à l'article 4, paragraphe A, entre le 1er et le 2eme alinéa :

- en ce qui concerne la Vidéothèque, procéder aux aménagements et affecter les matériels nécessaires à son fonctionnement.

D) Ajouter à l'article 5 en 4eme alinéa :

- à procéder dans la limite des dons, subventions et concours obtenus, à l'achat de documents audiovisuels pour la Vidéothèque, ainsi qu'à participer aux frais d'entretien et de maintenance nécessaire.

Fait à Avignon le 26 JUIN 1983

Henri Duffaut
Maire de la Ville d'Avignon

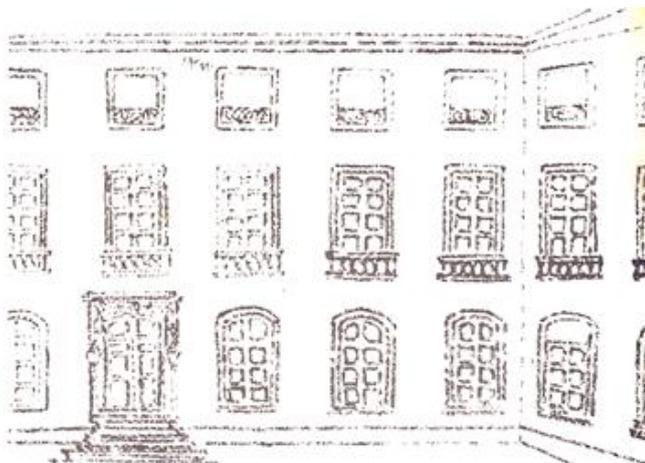
Francis Raison
Président de l'Association
pour une Fondation Jean Vilar

Paul Puaux
Secrétaire de l'Association
pour une Fondation Jean Vilar

Georges Le Rider
Administrateur général
de la Bibliothèque Nationale

Annexe 18 : Les éditoriaux des quatre premiers Cahiers de la Maison Jean Vilar

Cahiers de la maison Jean Vilar



N° 1 - Janvier - Février - Mars 1982

Le 21 décembre 1971, sept mois après la mort du fondateur du festival d'Avignon, de l'inoubliable directeur ou Théâtre national populaire de Chaillot, un groupe de ses amis et collaborateurs se réunissent à Paris pour constituer l'Association pour une fondation Jean Vilar ».

Six années passent ensuite, au cours desquelles, avec une minutie d'orfèvre et une obstination infatigable, Mally et Paul Puaux rassemblent, à la demande de l'Association, les maquettes de décors, les costumes de scène, les masques, les affiches, les bandes magnétiques, les carnets, notes, inventaires, pièces comptables, billets griffonnés en hâte au cours des répétitions ou dans la coulisse, impressions d'un soir jetées sur un cahier d'écolier, tous ces objets-témoins qui forment la trame quotidienne de ce que fut la vie de Jean Vilar, acteur, metteur en scène, mais aussi responsable d'un service public, animateur d'une aventure collective, homme de raison et de passion, tentant, à travers le théâtre, de frayer un chemin à d'autres hommes.

Le 22 décembre 1977, l'Association remet à la Collectivité ce précieux et à coup sûr irremplaçable patrimoine culturel, ainsi sauvé de la dispersion ou de l'anéantissement : pour l'y entreposer, la ville d'Avignon libère l'hôtel de Crochans ; la Bibliothèque Nationale accepte la responsabilité technique et scientifique de sa conservation. Toutes trois signent la convention créant la Maison Jean Vilar, ouverte au public le 18 juillet 1979.

Deux ans après, le 10 juillet 1981, l'exposition Jean Vilar est inaugurée. Ce sera l'occasion pour certains de ne voir dans cette série d'initiatives qu'un rituel du souvenir, sorte de cérémonial funèbre réservé à quelques adeptes et dont l'hôtel de Crochans serait le lieu de culte ou le musée.

Absurde et dérisoire contre-sens ! La Maison Jean Vilar — foyer culturel permanent — a été au contraire conçue et édifiée pour être au service de tous ces guetteurs de l'avenir qui scrutent la condition humaine au

travers de cet étrange et insondable miroir — à la fois fidèle et déformant — qu'est le théâtre.

Comme l'homme de science, l'homme de théâtre a besoin d'archives, de laboratoires, d'occasions de rencontres et de contacts ; comme tous les créateurs, il a besoin aussi d'un « climat » propice à sa recherche, de cet indéfinissable stimulant que constituent l'insolente architecture des palais, les déambulations nocturnes, les rencontres et les confrontations d'essuyeurs et d'oc intelligences. Aussi n'est-il pas indifférent qu'ait été réuni et que soit exploité en Avignon, altière cité de jadis, aujourd'hui viciée aux prestigieuses aires de jeu, l'ensemble de la documentation existante non seulement sur l'expérience poursuivie ici par Jean Vilar pendant près d'un quart de siècle, mais sur la décentralisation artistique et culturelle en matière de théâtre et de spectacles : installées en leur hôtel à deux pas de la Cour d'honneur, aux meilleures conditions d'accès et de commodité, bibliothèque et vidéothèque devraient secréter le levain du théâtre futur et, pour peu qu'on accepte enfin d'implanter dans la Cité des Papes un enseignement du théâtre, contribuer à préparer pour les comédiens et les troupes de demain un plus riche élixir et un pain moins amer.

Déjà, les interrogations et les questionneurs affluent de toutes les parties du monde. Le fil est tissé qui réunit autour de Jean Vilar espagnols et américains, canadiens et soviétiques, anglais et belges, chinois et japonais et même les troupes de la région, celles des provinces, celles de Paris... Encore faut-il que les annonces d'acquisitions nouvelles ou d'expositions qui se préparent, les listes des visiteurs reçus ou espérés soient transmises autrement que de bouche à oreille. C'est l'objet même de ce modeste bulletin, destiné à assurer l'information de tous nos amis connus et inconnus et à entretenir en permanence l'indispensable dialogue qui, contre vents et marées, se poursuit en Avignon entre l'histoire et la vie, entre le théâtre et les siens.

Francis Raison

Président de l'Association pour une Fondation Jean Vilar

L'Exposition Jean Vilar,

inaugurée le 10 juillet 1981 par M. l'Administrateur Général de la Bibliothèque Nationale, M. le Sénateur-Maire d'Avignon, et M. le Président de l'Association pour une Fondation Jean Vilar, puis par le Président de la République, M. François Mitterrand entouré de MM. Gaston Defferre, Jack Lang, Jack Ralite, Mmes Yvette Roudy, Georgina Dufoix, a reçu également MM. Michel Crépeau et André Henry.

De très nombreux visiteurs — plus de 11.000 personnes — ont passé de longs moments à retrouver — ou à découvrir — les témoignages d'une aventure exceptionnelle du théâtre du XX^e siècle.

Depuis la rentrée de septembre, de nombreux groupes avignonnais (associations, collèges, comités d'entreprise) et de la région, ont visité l'exposition, (photos, textes, montages de diapositives, costumes, accessoires) et ont profité des ressources de la vidéothèque pour mieux connaître l'œuvre de Jean Vilar.

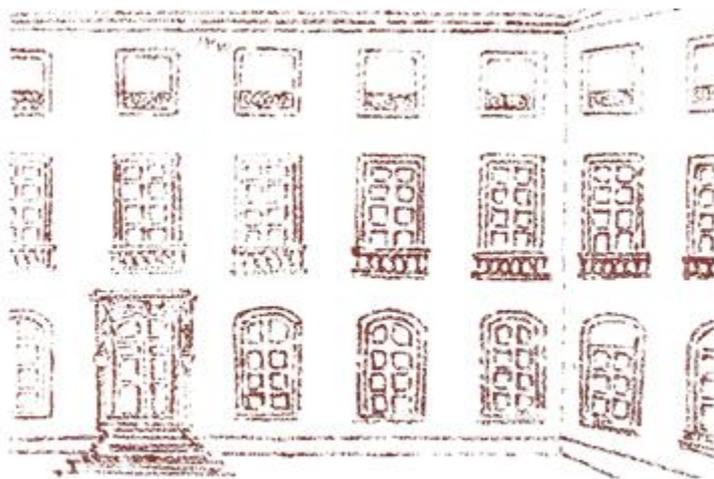
Un catalogue — dactylographié — de l'exposition, a été établi. Un exemplaire photocopié peut être adressé sur demande. (participation aux frais : 30 F + frais d'envoi : 12 F).



Jeanne Laurent rencontre F. Mitterrand (Photo Costa)

Une exposition itinérante sur Jean Vilar vient d'être terminée et commence à tourner en janvier. Composée de 16 panneaux recto-verso, elle retrace la vie et l'œuvre de Jean Vilar, à partir de photos, de textes et documents divers. Une fiche technique est disponible.

Cahiers de la maison Jean Vilar



N° 2 - Avril - Mai - Juin 1982

La Maison Jean Vilar et la Bibliothèque Nationale

La Maison Jean Vilar est quotidiennement vécue par son public, tout à la fois comme organisme de documentation, lieu d'exposition, lieu d'échanges ou salle de projection : elle se présente comme un centre de réflexion, de rencontres, de recherches et d'études pour tous ceux qui, professionnellement ou par goût, s'intéressent au théâtre, au spectacle. Bibliothèque - Musée - Médiathèque - Centre de documentation - Centre culturel : les termes sont isolément impropres à recouvrir aujourd'hui la diversité des documents et des préoccupations dans le domaine des spectacles.

La Société internationale des Bibliothèques-Musées des Arts du Spectacle, elle-même, n'a encore, en aucune langue, résolu ces problèmes de terminologie : les traits d'union demeurent le seul pis-aller. Une réalité s'impose pourtant : au cours des trente dernières années, l'approche du spectacle s'est profondément modifiée, diversifiée.

Le mouvement de diffusion auprès d'un large public, voulu par des animateurs, comme Jean Vilar, engendré par la décentralisation artistique et théâtrale, fortifié par la démocratisation de l'enseignement et s'inscrivant dans les mutations d'une société toute imprégnée par la fascination des médias, est sans doute un des principaux facteurs de cette évolution.

D'autres s'y ajoutent : éclatement des formes traditionnelles du spectacle, importance retrouvée de la valeur pédagogique du jeu dramatique et de la danse, apports des techniques théâtrales pour l'animation ou la psychothérapie, développement de l'enseignement universitaire sur un mode à la fois théorique et pratique, épanouissement de la recherche interdisciplinaire ou pluridisciplinaire, etc.

Au-delà ou en marge de la représentation, un appétit est né qui ne se contente pas d'anecdotes de coulisses et de reliques sacro-saintes.

La collecte, la conservation, le traitement des documents en matière de spectacles ont peu à peu acquis une dynamique appropriée. Patrimoine artistique, les collections sont, de ce fait, matière vivante et les organismes qui ont charge d'en assurer le regroupement et la gestion sont soumis inévitablement à jouer le rôle de "médiateurs" par rapport à la création, à l'enseignement, à la diffusion.

Sérieux, continuité, respect, ouverture, vitalité s'imposent dans ce rôle aux multiples facettes.

L'Association pour une Fondation Jean Vilar, consciente de l'importance du patrimoine qu'elle avait recueilli, soucieuse de favoriser le rayonnement de l'œuvre de Jean Vilar, en même temps que de permettre de nouvelles éclosions, fit appel, dans cette perspective, au Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale.

À la décentralisation théâtrale devait correspondre une décentralisation des études théoriques et pratiques : la richesse exceptionnelle de son Département des Arts du Spectacle devait entraîner la Bibliothèque Nationale à réaliser, elle-même, sa première décentralisation, à Avignon, la grande provinciale du théâtre, qui, par son Festival, par ses activités et ses équipements, s'est imposée comme le foyer de création et de diffusion dans le théâtre contemporain.

Dès l'origine, en collaboration avec l'Association et la Ville d'Avignon, nous avons travaillé à la conception et à l'organisation de la Maison Jean Vilar. Le précédent que constituait, à Paris, notre projet de Bibliothèque-musée nationale des Arts du Spectacle, nous a grandement aidés dans cette préparation.

La Maison Jean Vilar est, pour la France, une réalisation pilote.

Fonctionnant comme une extension régionale du Département des Arts du Spectacle, la M.J.V. (c'est ainsi que l'appellent couramment ses amis) vit en étroite osmose avec le centre parisien du Département : trois de ses collaborateurs y sont affectés de façon permanente, le substrat de ses collections anciennes ou contemporaines (quelque trois millions de documents) demeure en

filigrane, les collections du centre de documentation sont complétées au fur et à mesure des besoins ; le programme de micro-reproductions est établi en fonction des demandes ; les fiches des catalogues et les messages questions-réponses circulent par voie postale...

L'infrastructure de la Bibliothèque Nationale avec ses ateliers de restauration, de photographie, ses méthodes de traitement de documents scientifiquement éprouvées, ses principes de conservation ou de sauvegarde soutient et complète le travail du Département.

Il arrive aussi qu'un camion en provenance d'Avignon stationne devant le porche de la Bibliothèque Nationale pour y recueillir les éléments d'une exposition. Courant inverse, à Paris, les usagers s'informent sur les expositions itinérantes, les programmes de la vidéothèque, les archives Jean Vilar, le Festival, les manifestations avignonnaises...

Ces efforts de coordination entre les services du Département resteraient stériles, sans une harmonieuse coopération avec l'Association pour une Fondation Jean Vilar et avec la ville d'Avignon : fidèles aux engagements réciproques de leur accord, les trois partenaires, œuvrent en liaison constante avec les organismes culturels régionaux ou locaux, en tête desquels le Festival, qui procure, chaque année, des occasions renouvelées de manifestations de caractère exceptionnel.

Cécile Giteau

Directeur du Département
des Arts du Spectacle
de la Bibliothèque Nationale

Si vous souhaitez recevoir directement ce cahier,

Si vous avez des suggestions, des questions à formuler,

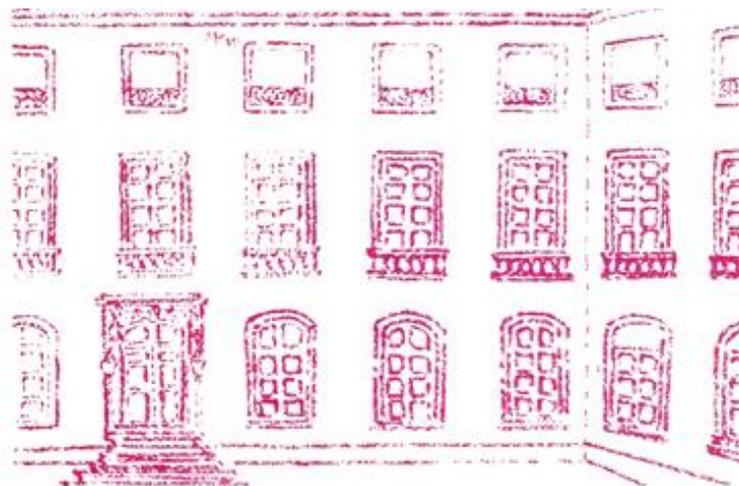
Si vous possédez des documents, des témoignages sur l'œuvre de Jean Vilar, au Festival d'Avignon, au T.N.P.,

écrivez-nous à la

MAISON JEAN VILAR

8, rue de Mons - 84000 AVIGNON

Cahiers de la maison Jean Vilar



N° 3 - Juillet - Août - Septembre 1982

La Maison Jean Vilar est entrée dans la vie culturelle de notre cité. Avec ce printemps 1982, elle a accueilli l'exposition Daniel Sorano dont la présentation de grande qualité a été appréciée comme le furent les hommages précédemment consacrés à Gérard Philippe et à Jean Vilar.

La présence de Léopold Sédar Senghor qui a inauguré le 23 avril 1982 cette exposition et la venue de François Mitterrand le 10 juillet 1981 attestent l'intérêt que les hommes d'Etat... et de culture — pour ne citer qu'eux — portent aux activités de notre jeune institution.

Pour beaucoup de visiteurs, les moins jeunes peut-être, il est émouvant de parcourir ces salles où sont judicieusement rassemblés les illustrations et les textes significatifs glanés dans l'œuvre et la vie de ces hommes de théâtre dont le souvenir reste lié à ce que certains appellent "le mythe d'Avignon".

Je crois cependant qu'il faut se garder de voir dans ces évocations le seul désir de ranimer ce mythe par une constante référence au passé. Il s'agit là bien au contraire de la volonté d'alimenter, avec le recul du temps et à la lumière de ces riches tranches de vie, une large réflexion pour une meilleure approche des préoccupations culturelles de notre temps.

La Maison Jean Vilar joue ainsi pleinement son rôle de trait d'union. Par cette rencontre avec les aspects souvent méconnus du profil de ces hommes aux sensibilités diverses, elle devient un trait d'union entre les générations. Instrument précieux de documentation, elle favorise aussi la création et l'innovation.

Selon la volonté même de ses créateurs, la trinité Association pour la Fondation Jean Vilar - Bibliothèque Nationale - Ville d'Avignon, elle constitue un trait d'union entre Paris et la région. A l'heure de la décentralisation, elle fournit un heureux exemple, me semble-t-il, de concertation et de décloisonnement entre les administrations, les organismes culturels, universitaires

et les associations. Elle a pris naturellement sa place dans l'ensemble des institutions culturelles de notre ville et de la région avec lesquelles elle est en relation de complémentarité : Festival, Théâtre, Orchestre Régional, Conseil Culturel, Compagnies et Associations théâtrales...

On comprend que l'originalité de l'organisme ait suscité l'intérêt du Ministère de la Culture favorable au projet de Centre national et régional de formation pour les métiers de l'action culturelle. Un chargé de mission doit être mis en place pour examiner le projet dès cet été.

L'audience de la Maison s'étend bien au-delà de notre hexagone puisqu'ont été noués des rapports fructueux avec le Canada, les U.S.A., la Suisse, la Belgique, les Pays-Bas, l'Union Soviétique, la Pologne, l'Espagne, l'Italie, l'Angleterre... Ce trait d'union international se traduit par l'échange de documents écrits et audio-visuels, l'accueil de chercheurs et étudiants. Cette forme d'activités qui s'entrecroisent est un des attraits, quelquefois insoupçonné, de ce foyer d'échanges.

Après la publication du livre de l'Américaine Philippa Wehle sur Jean Vilar, d'autres thèses et maîtrises s'élaborent dans le monde sur des thèmes pour lesquels la Maison Jean Vilar en France est sollicitée.

Il apparaît également que ce lieu de rencontres est très largement ouvert à toutes les classes sociologiques ou d'âge, lorsqu'on voit la diversité des actions, autant celles permanentes et régulièrement programmées en quelque sorte (Centre de documentation, vidéothèque...) que les animations accueillies comme les expositions et ce mois de la danse par exemple en février dernier, manifestation ayant trouvé des prolongements jusqu'à la Chartreuse de nos voisins de Villeneuve-lez-Avignon. De même on se réjouit de voir l'intérêt manifesté par la population scolaire qui fréquente la Maison. La sensibilisation des enfants souvent très jeunes peut jouer un rôle déterminant pour eux dans cette période décisive de leur éveil à l'environnement.

Ainsi s'affirme au fil des années la nouvelle identité de l'ancienne résidence archiépiscopale — sous

le régime concordataire — et contiguë à la Vico-Gérence dont elle faisait partie à l'époque, plus éloignée encore, des podestats de la république avignonnaise.

Mais je ne voudrais pas terminer ce propos sans souligner que toutes ces interventions à un tel niveau scientifique et technique revêtent un caractère d'autant plus méritoire si l'on songe qu'elles sont le fruit du travail d'une structure légère — quantitativement s'entend ; je devrais dire une équipe qui démontre quotidiennement sa compétence et son dévouement. Je tiens à la remercier ici très sincèrement. C'est grâce à elle que le pari, généreux je pense, des trois co-fondateurs de la Maison a pu être tenu. L'avenir confirmera, j'en suis persuadé, que l'entreprise méritait d'être tentée.

Henri Duffaut

Sénateur,
Maire de la Ville d'Avignon

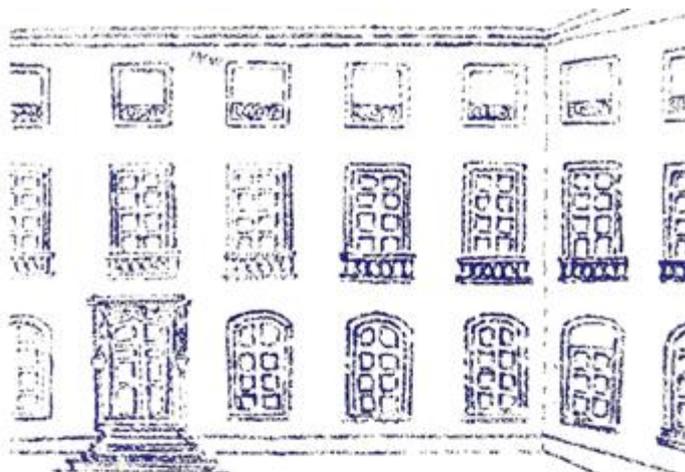
Exposition Daniel Sorano

L'exposition Daniel Sorano inaugurée le 23 avril par Léopold Sédar Senghor, en présence de MM. Duffaut, Sénateur-Maire d'Avignon, Gourdon, Administrateur Général de la Bibliothèque Nationale, Raisin, président de l'Association pour une Fondation Jean Vilar, a permis, pendant deux mois, de faire revivre le grand comédien qui fut, du Grenier de Toulouse au TNP, Scapin, Sganarelle, Arlequin, Figaro, Argan, Macbeth, Shylock, Othello, Cyrano de Bergerac parmi plus de 50 autres rôles au théâtre, à la télévision, au cinéma.



Daniel Sorano et Gérard Philippe
Noël 1954. Stage UFOLEA

Cahiers de la maison Jean Vilar



N° 4 - Octobre - Nov. - Déc. 1982

La Maison Jean Vilar au fil des saisons

Etre, au fil des saisons, un centre privilégié de rencontre, d'échange, d'animation, et de recherche pour tous les passionnés des arts du spectacle, tel est, depuis trois ans, l'objectif majeur de la Maison Jean Vilar.

Depuis juillet 1979, 15 expositions, dont 11 en dehors des mois de festivals, ont rassemblé 50.000 visiteurs. Le large éventail des sujets, une présentation volontiers diversifiée, ont permis de sensibiliser un public d'âge, de formation et de goûts variés : les expositions à thèmes, telles "Lorenzaccio", manifestation inaugurale, ou les "Feux d'artifice", ou encore "Sport et cinéma", "Théâtre d'ombres", "Costumes du T.N.P.", "Photographier le théâtre", ont alterné avec les hommages aux disparus, Gérard Philippe, Jean Vilar, Daniel Sorano chers au cœur d'Avignon, Joseph Delteil, Gilles Sandier ; ne sont pas oubliés, non plus, ceux qui, jour après jour, font l'histoire du spectacle, tels Roger Planchon ou Jozef Szajna, et bien d'autres à venir, au gré des circonstances.

L'approche du spectacle se définit principalement par la diversité de ses aspects, artistique, mais aussi littéraire, historique, sociologique, technique, etc. Mais le "spectacle", c'est, étymologiquement, ce que l'on regarde, indépendamment même de toute connaissance littéraire, historique, scientifique ou artistique. C'est dire la complexité du matériau à mettre en œuvre pour le cerner sous tous ses aspects ; c'est dire aussi la diversité des intérêts qu'il peut susciter, et, partant, la diversité du public concerné. Aujourd'hui, documents imprimés, textes, études, revues spécialisées, demeurent certes indispensables aux chercheurs ; mais on peut, on doit faire appel aux documents iconographiques, diapositives illustrant mises en scène et décors, aux documents sonores, enregistrements de pièces, de musique scénique, interviews, débats, aux documents audio-visuels, vidéogrammes et films,

et dans la mesure du possible aux éléments même de mise en scène, maquettes ou costumes.

"Ce que l'on regarde" : mais non comme un tableau, ou une œuvre plastique ; c'est devenu, aujourd'hui, presque un lieu commun que de le rappeler, le spectacle est "éphémère" et il peut paraître difficile, et vain, d'essayer d'en garder témoignage. Pourtant ceux-là même qui décrient à l'envi la valeur du document-témoignage, en sont, bien souvent, les utilisateurs.

La vidéothèque (1) ouverte en 1980 à la Maison Jean Vilar a déjà accueilli plus de 12.000 spectateurs, et les salles de projection se sont vite révélées trop exigües. Les 138 titres du fonds actuel propre à la Maison (plus de 150 h de projection) sont relayés chaque année, au moment du Festival, par une quinzaine de programmes, dont une majorité d'avant-premières, choisis avec la collaboration du Ministère de la culture (OCCAV) auprès des trois chaînes nationales de télévision. Par ailleurs, nombre d'expositions, et de manifestations culturelles, dans la maison ou la ville, donnent lieu, théâtre, danse, jazz ou mime, à des séances de films ou de vidéo en liaison avec leur thème.

A l'étage réservé à la documentation au sens plus traditionnel du terme, 6.000 volumes, textes dramatiques et études sur le spectacle, la plupart en accès direct, 70 collections de revues spécialisées (2), voisinent avec les microfiches reproduisant des textes devenus introuvables (3) ; en salle d'iconographie, 4.500 diapositives, témoignages de mises en scène, de décors, maquettes de costumes, et des expositions

(1) La vidéothèque est ouverte tous les jours, sur rendez-vous, gratuitement. La programmation est aux choix des utilisateurs. Téléphoner environ un semaine à l'avance.

(2) La Maison Jean Vilar est l'un des très rares centres spécialisés en France dans les Arts du spectacle qui pratique le dépouillement et le catalogage analytique des périodiques.

(3) Exécutées par la Bibliothèque nationale à partir de son plan de sauvegarde des documents, les microfiches fournies à la M.J.V. reproduisent, pour le plus grand part, des textes provinciaux et des revues de presse des anciens festivals d'Avignon. Il est possible d'obtenir des photocopies au format réel.

présentées par la Maison, peuvent être projetées sur écran individuel ou destiné à des groupes.

Mais les chiffres, si éloquentes scientifiques, ne traduisent qu'imparfaitement le caractère, l'essor, et la configuration particulière de la Maison Jean Vilar.

Autour du noyau primitivement implanté se sont peu à peu développés, comme une rose des sables, des activités multiples, touchant plus profondément, plus spécifiquement, gens de spectacle d'une part, chercheurs et enseignants d'autre part. L'habitude est prise : aucune compagnie de passage en Avignon ne manque de se rendre à notre invitation, visite amicale, entretien sur la tournée et les projets ; chaque année, les troupes de la région se réunissent à la Maison Jean Vilar : échange d'idées, de services, d'informations... Et déjà, plus de 400 organismes et associations de diffusion culturelle nous envoient régulièrement leurs programmes, affiches et revues.

Au hasard des journées et des lieux, se croisent à la M.J.V. gens du spectacle, adolescents accompagnés de leurs professeurs, venus découvrir les visages de ces acteurs mystérieux dont parlent leurs aînés, visiteurs attentifs à retrouver intacts les souvenirs de festivals anciens, ou au contraire à connaître les changements survenus : souvent, un universitaire emprunte tout simplement la salle d'iconographie pour y donner son cours, qui se trouve ainsi commodément illustré ; tandis qu'un conférencier du spectacle convoque directement — pourquoi pas ? — son auditoire en salle de projection.

Dans cette même salle, viendront demain d'autres spectateurs qui auront choisi eux-mêmes leur programme. Deux étages plus haut, rédacteurs de thèses ou de mémoires compulsent les volumes en libre accès, que feuilletent, plus décontractés, les simples amateurs ; journalistes et critiques dramatiques se penchent sur les recueils de presse soigneusement tenus à jour. Dans le hall, où toute une documentation régionale est mise à leur disposition, les visiteurs soucieux d'être informés se pressent autour de l'hôtesse, qui renseigne, aiguille, note les rendez-vous, tout en contrôlant de surcroît la régie vidéo des 2 salles. Parfois

aussi, sur la "petite calade" de la cour, stationne une camionnette venue chercher, ou rapporter, une exposition itinérante (4).

Mais multiplicité ne signifie pas "à peu près". Pour être efficace, la multiplicité exige, au contraire, une grande rigueur d'exécution. Destinée à être l'un des pôles d'attraction de la décentralisation culturelle dans le domaine qui lui est propre, la Maison Jean Vilar doit pouvoir répondre à une demande hautement spécialisée : ses liens organiques avec le Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale, le réseau tissé avec centres dramatiques et compagnies théâtrales, avec enseignants, critiques et chercheurs, lui permettent de recueillir et de transmettre, jour après jour, les éléments de l'histoire et de l'esthétique du spectacle : ainsi s'est établi, au bénéfice de chacun, un courant d'échanges réciproques, et des demandes de coopération affluent de la France entière et de l'étranger.

Monique Cornand
Directeur de la Maison
Jean Vilar

(4) Actuellement, la M.J.V. dispose de 2 expositions itinérantes : « Jean Vilar » et « Gérard Philipe ». Une troisième, « Daniel Sorano », est en préparation.

L'été à la Maison Jean Vilar

Comme chaque année, juillet et août ont particulièrement animé la Maison Jean Vilar : du hall où se pressaient, autour de la librairie, les amateurs de livres, affiches, catalogues ou iconographie du spectacle et où les salles de projection se révélaient, chaque jour davantage, trop exigües, ce qui obligeait force spectateurs à rester debout, jusqu'au 2^e étage où l'on se bousculait au Centre de documentation autour des articles de presse consacrés au Festival, autour des textes du programme, en passant par les salles d'expositions que le Festival nous avait, cette année, empruntées pour présenter "Photographier le théâtre". Sept photographes français et étrangers y témoignaient et y témoignent encore jusqu'au 10 octobre (*) du travail quotidien de metteurs en scène, de troupes, d'acteurs. Documents ou œuvres d'art ? L'éternelle question a été beaucoup agitée devant les magnifiques réalisations dont certaines atteignaient 3 mètres de large sur 2 mètres de haut. Ce n'était d'ailleurs là qu'une partie du "programme photo" dispersé à travers la cité, notamment à la Salle de Théologie du Palais des Papes, à l'église des Célestins, et jusque sur les murs aveugles de la ville que, dès la nuit tombée, des projecteurs de diapositives couvraient d'images.

Inaugurée le 23 juillet, une autre exposition, toute différente, plus modeste et plus intime, rassemblait photographies, articles, citations, écrits, en hommage à Gilles Sandier, l'écrivain, professeur, critique dramatique disparu cette année.

Prélude à la sortie posthume de son ouvrage "Théâtre en crise (des années 70 à 82)", une rencontre réunissait, le 30 juillet, gens de théâtre, spectateurs, témoins, familiers, parmi lesquels Ariane Mnouchkine, Jean Audureau, Pierre Sallat, Alfred Simon, Jean-Jacques Lerrant, Jeanne Laurent, Paul Puaux, André Benedetto, Christiane Groud, André Acquart, René Scherer, qui évoquaient l'homme et le critique, fervent de théâtre populaire.

Puis André Benedetto entraînait tous les participants vers le jardin où, dans une mise en scène très sobre, il évoquait le disparu à travers un texte d'une intense beauté, lu avec la complicité d'Odile Cointepas et de Georges Bigot, du Théâtre du Soleil.

C'est dans ce même jardin que, le 21 juillet, le prix Georges Lerminier avait été remis à Georges Lavaudant pour son spectacle "les Géants de la montagne" de Pirandello, en présence de Madame Lerminier et de Monsieur Robert Abrisched, Directeur du Théâtre au Ministère de la Culture.

Enfin, deux séances de signature permettaient de réunir les amis et

sympathisants de Philippa Wehle, auteur de "Théâtre populaire selon Jean Vilar", et de Jeanne Laurent, auteur de "Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981".

Pour la deuxième année consécutive la Délégation à l'Audiovisuel du Ministère de la Culture et les trois chaînes de télévision ont présenté au public de la vidéothèque de la Maison Jean Vilar et du Festival dix-sept émissions importantes sur le théâtre et la danse, avant-premières ou grandes reprises. Les projections ont été complétées par des débats passionnants pour les spectateurs, et des réalisateurs : Pierre Badel, Marco Bluwal, Jean-Michel Boussaguet, Jean Favaret, Bernard Sobel. Cette opération "Télévision sur scène" menée en collaboration avec le C.I.R.C.A. de Villeneuve-les-Avignon s'est terminée par 2 journées non-ces où le public pouvait voir, ou revoir, à sa demande, les œuvres qu'il souhaitait. L'Office Culturel pour la Communication Audiovisuelle (OCCAV) a remis également, à cette occasion, à la Maison Jean Vilar deux enregistrements de pièces contemporaines réalisés cette année par ses soins, dans le cadre d'une

Frédéric Lemaître dans le rôle de Robert Macaire de "L'Auberge des Adrets"

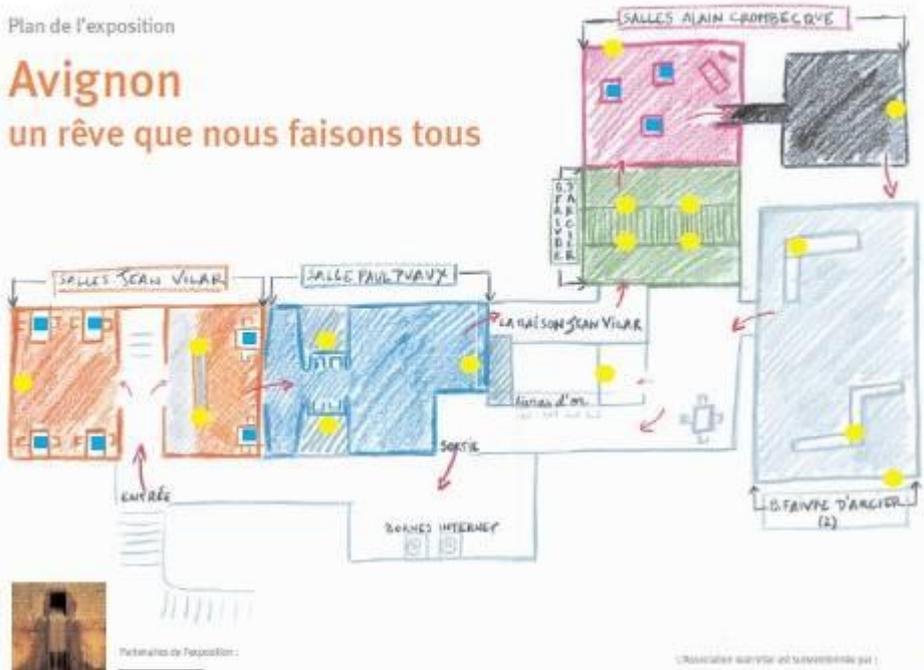


Annexe 19 : « Avignon, un rêve que nous faisons tous »

Extraits du *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 87, juillet 2003

Plan de l'exposition

Avignon un rêve que nous faisons tous



Partenaires de l'exposition :

Association Avignonnaise de l'Université de la Ville

Promenade dans l'exposition

1947-1951

Née en 1947 d'une exposition d'art contemporain présentée par René Char, la semaine d'art dramatique s'inscrit dans l'histoire des arts, sur les lieux mêmes de sa splendeur possible... et oubliée.

Entre précarité et expérimentation, les premières années conjuguent les efforts de l'équipe initiale et de la Ville au sein du Comité de la semaine d'art dramatique, association loi 1901, recevant les subventions du Conseil municipal et du Conseil général.

1951 : étape décisive avec l'arrivée de Gérard Philipe, le succès public des spectacles présentés et la nouvelle de la nomination de Jean Vilar à la tête du théâtre du Palais de Chaillot. Le TNP.

1952-1965

Le Festival d'Avignon s'installe au TNP, un homme, une troupe, un lieu : la Cour d'honneur du Palais des papes.

15 juillet 1953 : dans des conditions qui provoquent les chocs artistiques, Jean Vilar présente sa démission au Comité. Il y a rejoint au cours de l'été 53 des interventions sur le renouvellement de son contrat au TNP et sur les subventions qui lui sont accordées.

À la suite d'une pétition en faveur de son retour et d'une intervention du maire Édouard Daladier, Jean Vilar reprend la responsabilité artistique, financière et organisationnelle du festival ainsi que la mise au sommeil du Comité (juillet 1954). Le régime de la cession municipale favorise à une gestion directe des subventions et des recettes.

Septembre 1953 : Jean Vilar qui n'a pas demandé le renouvellement de son contrat au TNP arrive au terme de son contrat. Il quitte donc Chaillot mais conserve la direction du festival dont l'organisation 1954 et 1955 est assurée par Georges Wilson, son successeur à la tête du TNP. À l'instar de Vilar, il présente trois spectacles dans la Cour d'honneur.

C'est à cette époque que Vilar amène une réflexion sur l'avenir du festival et détache les Rencontres d'Avignon sur le développement culturel (1964), l'école et la culture (1965).

Il obtient de la Ville la prise en charge de la gestion technique et financière du festival sous la forme d'une régie municipale directe tout en préservant sa liberté artistique.

1966-1971

1966, XX^e Festival d'Avignon, Jean Vilar à la tête de l'œuvre. Le Maire Robert et Roger Planchon à présenter leur travail à l'été du Théâtre. C'est un nouveau départ : trois compagnies, six spectacles et quatre semaines de festival.

1967 : « Le TNP ne sera pas au Festival d'Avignon ». Après la danse, la musique et le cinéma font une entrée remarquée.

L'ouverture du Centre des Carmes annonce celle du Centre des Châteaux de la Ville et celle de la chapelle des Minimes blancs pour l'été 1971.

Nouveau dispositif dans la Cour d'honneur et début de partenariat avec l'ORTF (théâtre Culture à partir de 1972). Apparition de spectacles en marge du festival.

1968 : La contestation s'épargne pas le Festival. À cause des grèves, la programmation est réduite aux Ballets du XX^e siècle, au Living Theatre et aux Rencontres cinématographiques.

28 mai 1971 : mort brutale de Jean Vilar à 54 ans.

1972-1979

« On ne succède pas à Jean Vilar ».

Dès juillet 1971, Paul Paus a pris la relève avec le volonté de continuer le Festival Jean Vilar. Avignon prend la mesure des rôles imposables les années précédentes et devant, pendant un mois d'été, une maison de la culture à ciel ouvert : expositions, concerts, augmentation du nombre des spectacles, des représentations et des lieux alternatifs, essai de mise en scène de la Cour d'honneur de l'ancienne rue Angoulême.

La programmation s'élargit aux artistes étrangers. Le "Café" s'ouvre comme une cour de culture. Mouskéloup et ses équipes occupent l'espace public.

1974 : Le Centre international de recherche, de création et d'animation (CIRCA) fonde l'année précédente, organise les 1^{ers} Rencontres de la Chartreuse.

L'organisation du festival s'appuie sur un conseil chargé de l'action culturelle de la ville hors festival. Festival et Conseil culturel sont réunis dans l'édifice de Crochans, récente acquisition de la municipalité, en attendant l'ouverture de la Maison Jean Vilar. Au lendemain de son inauguration, en juillet 1975, Paul Paus démissionne du festival pour s'y consacrer et "laisser la place à de nouvelles imaginations".

1980-1984

Septembre 1979 : Bernard Favre d'Ancier, élu par la Ville et par l'État transforme la structure du festival en Association de gestion soumise d'un budget propre précédé par le Maire d'Avignon. Son mandat de directeur, renouvelable, est de trois ans. Les moyens financiers augmentent, les mécènes sont sollicités, la nouvelle affiche du festival symbolise le changement. La programmation intègre la nouveauté : la danse-théâtre, l'audio-visual et les manifestations à caractère spectaculaire, théâtre de rue, fête d'artifice ou d'art de rue. Des thématiques naissent : le « Vair » et l'artificiel, l'année de l'été prévu pour 1983, une réflexion s'ancre autour des familles d'artistes : l'archipel l'autant par exemple.

1981 : La gauche au pouvoir se donne rendez-vous à Avignon.

1982 : Nouveau dispositif dans la Cour d'honneur, espace d'Avignon public est.

1984 : Des incertitudes liées à la volonté de financement des familles conduisent Bernard Favre d'Ancier, dont le mandat a pourtant été renouvelé, à démissionner et début de festival. Il part en posant des questions relatives à la création, aux publics, à la taille de la manifestation, à la part réservée au théâtre et à l'international.

Michel Guy, directeur du festival d'automne à Paris et conseiller de l'équipe municipale de l'époque trouve immédiatement un successeur : Alain Crombecqve.

1985-1992

Double signature pour la programmation 1985 qui réveille un lieu magique : la Cour de pierre de l'entreprise Cahet à 20 km d'Avignon.

Le festival, en bon ordre de marche, prend un régime de stabilité au profit d'une dimension festive, nocturne et champêtre.

Poètes et auteurs sont invités sur scène, servis, entre autres, par les intertextes mythiques de Vilar et avec le concours de la SACD.

Après des expositions dans la grande chapelle du Palais des papes, brassage des cultures de l'axe Nord-Sud.

1987 : Le Centre Acanthos, transfert du festival d'été en Provence, ouvre les portes de la création musicale contemporaine.

1989 : l'augmentation de la part du mécénat d'entreprise dans le financement du festival succède quelques années.

La Ville impose un changement dans l'équipe de direction. Le festival doit faire face à une succession d'entraies et de tensions qui le déboussent de sa vocation.

1991 : Après le décès de Michel Guy, Alain Crombecqve, pressenti pour lui succéder, termine son mandat dans le tourment provoqué par la remise en cause du statut des intermittents du spectacle.

1993-2003

C'est Bernard Favre d'Ancier, Directeur du FNDR et des Sociétés au Ministère de la Culture depuis 1989 qui reprend finalement les rênes du festival. Il revient avec l'idée de construire autour du festival et dans les lieux réservés de l'espace St Louis, un programme fédérateur des besoins de la profession entre mécènes, agences d'information, formation et société de production : le Centre National du Théâtre.

Au-delà de la problématique de la création dans la Cour d'honneur, de l'équilibre global de la programmation et face à l'éclatement des publics, les responsables du festival se cherchent une rationalité : idées d'art, jeune génération de metteurs en scène, invitations de danses étrangères, programmes européens, déboussés du FNDR en gestion avec l'Adams, les lieux de théâtre et les lectures initiées par La Chartreuse, Centre national des Écritures dramatiques depuis 1993. Le festival réserve également une part citoyenne en se faisant l'écho des conflits de l'ex-Nougues, du Rwanda, de l'Algérie, ou par des hommages aux personnalités politiques comme Vilar incarné en 2002.

Juillet 2002 : Le nouveau ministre de la Culture ne souhaite pas prolonger le mandat de Bernard Favre d'Ancier au-delà de 2003 et le 1^{er} appel à de nouvelles compétences. Elles se défont dans les propositions de Vincent Bazubrier et Hélène Archambault, tous deux membres de l'actuelle équipe de direction. La tradition est ainsi assurée.



Maria-Claude Sitaro

Annexe 20 : L'accueil des groupes à la Maison Jean Vilar

Depuis son origine, la Maison Jean Vilar accueille divers groupes de publics dont on peut d'ores et déjà esquisser à grands traits la composition :

- des groupes de scolaires
- des groupes d'étudiants
- la jeunesse des centres aérés
- des groupes de passage, français ou étrangers¹⁰¹⁹
- des groupes d'élus, de personnalités politiques et de responsables culturels de passage
- des associations culturelles¹⁰²⁰
- des professionnels du spectacle¹⁰²¹
- des associations et organismes socio-culturels
- des centres ou organismes de formation¹⁰²²
- des journalistes et réalisateurs d'émission sur Avignon et le Festival.

Outre la visite guidée de la Maison Jean Vilar, des vidéos peuvent être projetées et des interventions (sur Jean Vilar et l'histoire du Festival) sont régulièrement proposées. Des enquêtes ont été réalisées en 2000 et 2001 pour les profils des groupes scolaires et étudiants, ainsi que pour les catégories socio-professionnelles des groupes, dont figurent ici quelques éléments d'analyse.

1. Les scolaires

La Maison Jean Vilar accueille tous les établissements scolaires, du primaire et du secondaire, des établissements d'enseignement général, mais aussi des lycées professionnels et techniques qui sont très représentés (section couture, textile, arts appliqués ou élèves en préparation au Brevet des Métiers du Spectacle, option costumiers et habilleurs), et enfin des classes artistiques en section théâtre ou patrimoine. Les groupes scolaires viennent d'Avignon et de la région (Vaucluse, Bouches-du-Rhône), mais aussi de l'ensemble de la France.

2. Les étudiants

Ils viennent de l'Ecole des Beaux-Arts d'Avignon, de l'Université d'Avignon, de l'Ecole d'art, du CELA, de l'Institut américain, du Conservatoire d'art dramatique et du Conservatoire de danse d'Avignon, mais aussi des Universités de Nice, d'Aix, de Grenoble ou encore de Belgique. Parfois des jumelages sont mis en place, comme ce fut le cas en 1995 entre le Centre régional des Œuvres Universitaires et Scolaires et le Studentenwerk de Tübingen. C'est l'Université d'Avignon qui est particulièrement représentée actuellement, du fait d'un partenariat renforcé depuis 2004 avec la Maison Jean Vilar. A partir de 2007, des groupes d'étudiants de l'UFR Stratégie et

¹⁰¹⁹ A titre d'exemple, plusieurs groupes de Japonais, jeunes et adultes, sont venus en 1999, à l'occasion d'une journée sur Gérard Philipe, voir des costumes et des vidéos.

¹⁰²⁰ Les Amis du Théâtre Lyrique par exemple.

¹⁰²¹ Par exemple, Avignon Public Off.

¹⁰²² En majorité l'ISTS, la Chambre de Commerce, et le CRDP. La Maison accueille ponctuellement des groupes de l'IUFM, du CNFPT et de la formation internationale du Ministère des Affaires Etrangères.

développement culturel viennent deux matinées par semaine suivre, à la Maison Jean Vilar, un enseignement prodigué par un professeur ou des intervenants extérieurs.

3. Les associations socio-culturelles

Entre 1979 et 2011, la Maison Jean Vilar a reçu un grand nombre d'associations, dont l'intensité de la fréquentation, pour chacune d'elles, est variable : régulière, ponctuelle ou inexistante selon les années. Sur une trentaine d'années on peut mentionner au moins un contact avec l'ensemble des association suivantes¹⁰²³ :

- des associations d'éducation populaire telles que les CEMEA, l'APRECA et Travail et Culture, la FOL, Foi et Culture, et l'association Beaux Repères.
- des organisations socio-culturelles telles que FONSECA en direction des personnes âgées ou le COSSLMA (comité des œuvres sociales du personnel de la Ville d'Avignon).
- des organismes visant à la réinsertion sociale, tels que SOS Amitié, l'Association « La Fenêtre », l'Association « La Passerelle », le Centre de lutte contre l'alcoolisme Guillaume Broutet, le Centre social de l'Isle-sur-Sorgue, l'Association Starting-Block du Pontet.
- des Centres de loisirs municipaux et associations de quartiers, notamment ceux de Monclar¹⁰²⁴, mais aussi le Centre de loisirs d'Aramon, la Maison des jeunes et de l'éducation permanente de Sorgues, la MJC Croix des Oiseaux, la Maison pour Tous des Continents.
- des structures médico-sociales telles que l'Atelier « Peau d'âme » du CHS de Montfavet, ou la Clinique Belle-Rive de Villeneuve.
- les associations « Accueil des Villes de France » (AVF) d'Avignon, du Pontet et de Cavaillon font également partie de ses partenaires.

En 2010 deux partenariats ont été établis avec l'Association « Culture du Cœur » dans le domaine social pour l'accueil gratuit de personnes en difficulté, d'une part, et avec la « Compagnie du I » pour la création d'un spectacle dans le cadre d'un programme « Envie d'Agir » initié par le Haut Commissariat à la Jeunesse, d'autre part.

4. Les enquêtes sur les publics : 2000 et 2001

Tableau 1 : Fréquentation des groupes scolaires et universitaires, 2000.

Sections scolaires	Age	Avignon	Vaucluse	PACA	Autres régions	nombre total de personnes
Universités	Adultes	564	0	136	0	700
lycées	16-20 ans	940	46	27	153	1166
collèges	11-15 ans	429	147	141	69	786
primaires	6/10 ans	75	109	21	0	205
maternelles/crèches	2/5 ans	10	34	0	0	44
TOTAL		2018	336	325	222	2901

¹⁰²³ Voir notamment les rapports d'activités 1980-1981, 1982-1983, 1984-1985, 1995,1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002. L'accueil des CEMEA, d'APRECA, de FONSECA, de « Foi et Culture » est régulier.

¹⁰²⁴ Club pré-adolescent de Monclar, Maison Théâtre enfants de Monclar, Maison pour tous du quartier Monclar.

Tableau 2 : Répartition des groupes par catégorie socioprofessionnelle, 2000.

CSP	Nombre de personnes	Nombre de séances
Parascolaire, formation	628	104
Culture : divers	987	39
Culture spécifique (syndicat, éducation populaire)	217	13
Santé (CHS)	25	4
TOTAL	1857	160

Le premier tableau de l'enquête de 2000 porte sur l'ensemble des groupes scolaires, de la maternelle à l'université, reçus à la Maison Jean Vilar. La majorité d'Avignonnais est évidente : sur les 2901 personnes, 2018 sont originaires d'Avignon ; sur les 134 séances dispensées, 102 ont concerné les établissements d'Avignon, le dernier tiers étant à répartir entre le Vaucluse, la région PACA et les autres régions. L'analyse montre que les deux tiers des élèves reçus sont majeurs, alors que du collège à la maternelle ils ne représentent que le tiers, ce qui peut s'expliquer en partie par la composition régulière de groupes de 80 personnes par séance pour l'Université d'Avignon. L'enquête conclut à la nécessité de poursuivre un travail pour toucher de nouveaux publics, même si l'amélioration des outils techniques et pédagogiques implique de nouveaux moyens, surtout en personnel.

Le second tableau, relatif à la répartition socio-professionnelle des groupes montre que la Maison Jean Vilar est en majorité fréquentée par une majorité de groupes parascolaires et en formation, ce qui peut s'expliquer par la fréquentation de groupes réguliers comme l'Institut de Filmographie et le CELA, ayant chacun une programmation annuelle. L'association Beaux Repères¹⁰²⁵ propose des ateliers réguliers utilisant le support vidéo en direction de petits groupes d'étrangers apprenant le français qui sont en résidence sur Avignon. En ce qui concerne la catégorie « Culture : divers », l'association la plus représentative par le nombre est celle des ATL (Amis du Théâtre lyrique d'Avignon) alors que les autres associations ne viennent qu'une fois. Quant au public des champs « Culture Spécifique » et « Santé », il ne vient que ponctuellement, même si la Maison Jean Vilar est partenaire d'un grand nombre d'associations.

Enfin, une dernière enquête, réalisée en 2001, définit les profils des groupes utilisateurs de la bibliothèque et de la vidéothèque : lycéens, étudiants, élèves du conservatoire d'art dramatique, de l'Ecole d'art, des compagnies de la région, et chercheurs. Elle fait apparaître une forte proportion d'élèves et d'étudiants entre 15 et 25 ans (187 groupes pour 2088 personnes) avec une très large majorité d'Avignonnais (166 groupes), de toutes origines sociales - personnes qui non seulement utilisent les ressources de la Maison Jean Vilar mais qui demandent aussi des renseignements très divers et requièrent de la part du personnel un travail d'accueil, d'information, « d'aiguillage » dans la vie culturelle et locale en particulier.

Ces analyses ont permis de mettre à jour la nécessité de développer les projets pédagogiques, effort qui a été entrepris tout au long de la décennie.

5) Le développement d'ateliers pédagogiques réguliers

¹⁰²⁵ Qui a dû cesser ses activités en 2002, voir le rapport d'activités 2002.

C'est à partir de l'été 2004, que la Maison Jean Vilar met en place de façon régulière des ateliers pédagogiques en théâtre et arts plastiques pour les 8-12 ans des quartiers, conduits par Agnès Lévy-M, artiste-peintre et décoratrice, « dans l'espoir d'une ouverture, même modeste, de la Maison à des populations éloignées ou dites défavorisées »¹⁰²⁶. En parallèle se développe le projet de réaliser avec le SCEREN un DVD sur le Festival, qui donnerait la parole aux enfants et aux adolescents¹⁰²⁷. Le partenariat inauguré avec la plasticienne Agnès Lévy-M en collaboration avec le DSU (Développement Social Urbain) de la Ville se poursuit alors à la rentrée puis pendant les vacances scolaires à l'occasion de stages thématiques, réunissant 8 à 15 participants¹⁰²⁸. En 2007, l'atelier pour enfants (jeu dramatique et arts plastiques) animé par Agnès Lévy-M devient hebdomadaire : chaque mercredi il est régulièrement fréquenté par une douzaine d'enfants dont la moitié est issue des quartiers défavorisés. Malheureusement, en l'absence d'un financement nécessaire, l'activité montée en commun avec le DSU de la Ville d'Avignon n'a pas été reprise à la rentrée d'automne 2007.

En 2008, trois stagiaires travaillent sur le développement du service éducatif à la Maison Jean Vilar, en direction de l'école primaire aussi bien que du collège et du lycée, et accueillent beaucoup de scolaires tout en renforçant le partenariat avec les enseignants ; le développement du site Internet dans le domaine éducatif est également étudié. Malgré l'absence d'une personne chargée du secteur éducatif, l'accueil des enfants se poursuit en 2009 pour satisfaire les demandes au sujet des vidéos, des collections et de l'histoire du théâtre et du Festival. En 2010, l'accueil des enfants devient payant : « constatant la politique des autres établissements dans ce domaine et eu égard au travail conséquent que demande l'accueil d'une classe sur un sujet choisi (préparation + séance), il a été décidé de proposer aux enseignants des ateliers pédagogiques autour de thèmes propres à la Maison Jean Vilar et à sa mission (Vilar, naissance ou histoire du festival, les affiches, les costumes) au tarif de 70 euros la séance »¹⁰²⁹. Dans le même esprit les scolaires ont été accueillis à l'exposition Tchekhov au prix normal d'entrée, moyennant une visite de deux heures avec visite-conférence et projection spécifique : « cette formule a donné d'excellents résultats, et une large promotion auprès des établissements a même permis d'augmenter la fréquentation de ce public ».

¹⁰²⁶ Voir le rapport d'activités 2003.

¹⁰²⁷ *Le Festival d'Avignon, une école du spectateur*, Association Jean Vilar et SCÉRÉN. Marseille : CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille, 2006.

¹⁰²⁸ Voir le rapport d'activités 2006.

¹⁰²⁹ Voir le rapport d'activités 2010, ainsi que pour la citation suivante.

Annexe 21 : Tableau de fréquentation des publics à la MJV

Année	Nombre total de visiteurs	Bibliothèque	Vidéotheque	Animations	Expositions
1986	18 000	6500		11500	
1987	18 000	1500	5904	10596	
1988	23 000	1700	7000	14300	
1989	20 000	2100	7600	10 300	
1990	20 000	2300	7959	9741	
1992	20 508	1885	9123	9500	
1993	21 242	1957	6494	2119	10672
1994	13 524	1500	4875	1524	5625
1995	13 070	1524	3615	1143	6788
1996	20281	2191	4977	2874	10239
1997	19446	2378	4384	1017	10978
2000	20 404	1944	5883	3572	9005
2001	15 237	1790	4645	3507	5295
2002	16 131	2098	5393	3229	5411
2003	17 709	2576	5531	4009	5593
2004	19 332	2730	4604	2764	9234
2006	21 843	1965	4504	3257	12 117
2007	26 345	1577	4309	8507	11 952
2008	22 374	1756	5793	5586	9599
2009	27 357	1540	4999	5255	15 563
2010	24 012	1046	3284	5132	14 450

Nous n'indiquons que les années pour lesquelles nous disposons du compte total de visiteurs. L'ensemble reflète assez bien le succès de l'activité de la Maison Jean Vilar sur trente-deux années de fonctionnement.

Annexe 22 : Le « Fonds Jean Vilar » et le « Fonds Jean Rouvet »

1. La constitution de deux fonds, autonomes et complémentaires

C'est en 2006 que l'équipe de la bibliothèque débute l'inventaire et le classement de ce double fonds qu'elle achèvera en 2010, en s'accordant au choix retenu par l'Association Jean Vilar, qui privilégie la structuration chronologique des fonds, même s'il « s'éloigne quelque peu des modalités habituellement préconisées dans le traitement des collections théâtrales »¹⁰³⁰.

Sont alors constitués deux fonds séparés, puisque la méthode d'archivage Rouvet, préexistante à son passage au T.N.P., assure la continuité de ses archives. Néanmoins, les deux inventaires sont complémentaires pour la période du T.N.P.-Jean Vilar de 1951 à 1959, du fait de la coexistence des archives personnelles de Jean Vilar et de celles de Jean Rouvet. Plus précisément, ils s'organisent en fonction des critères de recoupement ou de distinction suivants : ils se recoupent au moment de la présentation du *Cid*, en juillet 1951, à la Lorelei où Jean Rouvet animait un camp de jeunes gens, et sont totalement imbriqués pour la période du T.N.P. de façon à éviter les redondances. En revanche le fonds Rouvet inclut les saisons et tournées du T.N.P. de 1951 à 1959 (leur gestion administrative notamment), tandis que celles qui sont postérieures à 1959 figurent dans le fonds Jean Vilar. Quant aux spectacles, ils sont classés dans le fonds Vilar.

Ensuite, les éléments relatifs à la vie privée ont été regroupés au début dans la partie biographique, tandis que les grandes étapes des deux carrières adoptent un découpage similaire en fonction des rubriques suivantes : généralités ou administration, œuvres, fonctions ou activités, saisons, spectacles.

Le fonds du Festival, quant à lui, est scindé en trois parties : il est intégré dans les saisons et tournées du T.N.P. de 1952 à 1963 (fonds Rouvet) et traité séparément de 1947 à 1951, puis de 1964 à 1971, dans le fonds Jean Vilar. Les dons de Georges Amoyel et de Chrystel d'Ornhjelm ont été inventoriés à la fin du chapitre consacré aux débuts du Festival (1947-1951). Les spectacles présentés à Avignon du temps du T.N.P. sont intégrés à la liste générale de spectacles du T.N.P. dans le fonds Vilar, avec la mention du lieu et de la date de création. Pour la période qui court de 1966 à 1979, « le Festival, géré par la municipalité et le Conseil culturel, constitue ses propres documents administratifs et comptables » ; ces archives, présentes dans la Maison Jean Vilar mais distinctes du fonds Jean Vilar, ne sont pas encore inventoriées¹⁰³¹.

Pour autant, il subsiste certains documents, notes, brouillons et fragments de textes de Jean Vilar dont la datation demeure incertaine. Le classement des archives de Jean Vilar est d'autant plus complexe que lui-même, dans les premières années du T.N.P., sélectionne ses notes pour constituer l'ouvrage *De la tradition théâtrale* paru en 1955. Il réécrit son journal en vue d'une publication qui ne paraîtra à titre posthume qu'en 1981, sous le titre : *Mémento du 29 novembre 1952 au premier septembre 1955*. Enfin, d'autres projets l'ont conduit à remanier ses notes, notamment pour rédiger *Chronique romanesque* à la fin de sa vie. Il retravaille également des œuvres

¹⁰³⁰ L'ensemble de cette étude s'inspire largement de l'article de Marie-Claude BILLARD, *Cahier de la Maison Jean Vilar* n°111, mars 2011, p. 62-64.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 62.

dramatiques écrites dans les années 1940 : *Dans le plus beau pays du monde* devenu *Des personnes inutiles*, et *Antigone* devenu *La Nuit tombe*.

2. Le Fonds Jean Vilar¹⁰³²

2. 1. Éléments de biographie : 1912-1951

Outre le manuscrit du *Mémento*, aujourd'hui édité chez Gallimard (1981) et le dossier préparant la rédaction de *Chronique romanesque* (Grasset, 1971), on trouve des archives personnelles courant de la période de 1933 (lorsque Jean Vilar était pion au Collège Sainte-Barbe¹⁰³³) jusqu'à la saison 1950-1951.

2. 2. Premières œuvres : 1936-1943

On y découvre que Jean Vilar se rêvait en écrivain, comment en témoignent les manuscrits de ses premières œuvres composées entre 1936 et 1943 : des adaptations d'œuvres antiques¹⁰³⁴ mais aussi des adaptations scéniques de textes de Nerval, de Jules Renard, de Cervantès ou de Lope de Vega, et surtout le projet inabouti de mettre en scène la *Condition humaine* de Malraux¹⁰³⁵. Une quinzaine d'œuvres dramatiques composées par Jean Vilar y sont rassemblées. Figurent également des « Notes sur le théâtre » datées de 1936 ou 1937, qui expriment une critique sévère du théâtre mercantile ainsi qu'une quête d'un renouveau artistique au service d'un nouveau public.

2. 3. Premières expériences théâtrales : 1939-1943

Beaucoup de documents concernent ses premières expériences de comédien au sein de « l'Équipe » puis de « Jeune France » et « la Roulotte ».

2. 4. Lancement d'une carrière : 1943-1951

Y figurent les documents témoins de son expérience de directeur de troupe dans « la Compagnie des Sept », ainsi que des archives sur *la Danse de mort* de Strindberg, des contrats, des projets, des notes de mise en scène, et des photographies de films. On y trouve les préambules manuscrits aux conférences données par Sartre, Camus ou Maulnier à l'invitation de Jean Vilar. D'autres documents éclairent les relations de Jean Vilar avec la profession et montrent que dès son entrée dans la carrière dramatique, et particulièrement entre 1947 et 1951, il est très sollicité. On trouve bien sûr dans cette série la lettre du 17 avril 1950 adressée à Jeanne Laurent dans laquelle Jean Vilar postule pour la direction du Théâtre de l'Odéon et formule de nombreux projets inspirés

¹⁰³² L'ensemble de cette analyse s'inspire des articles de Rodolphe FOUANO et de Marie-Claude BILLARD dans le *Cahier* n°111, mars 2011.

¹⁰³³ On y trouve par exemple la photocopie de sa carte d'étudiant, ses papiers militaires, sa comptabilité, sa correspondance administrative, ses cahiers d'étude du latin, du grec, de la littérature anglaise. Y figurent également la correspondance avec son père boutiquier à Sète, ainsi que des notes et pensées suite à la mort de Lucien, son frère qui était de 8 ans son cadet. Voir Rodolphe FOUANO, *Cahier de la Maison Jean Vilar* n° 111, mars 2011, p.35.

¹⁰³⁴ *Hécube* d'après Euripide, *Les travaux et les jours* d'après Hésiode, *Le Prix des Ânes* d'après Plaute. Autant d'informations signalées par Rodolphe FOUANO dans le *Cahier de la Maison Jean Vilar* n°111, mars 2011, p.35.

¹⁰³⁵ Un important manuscrit autographe raturé, ainsi que deux lettres d'André Malraux, datées du 22 février 1946 et du 13 mai 1947, attestent de certaines réticences quant à ce projet.

de son expérience du Festival d'Avignon, puis la lettre du 20 août 1951 dans laquelle il accepte la direction du T.N.P. Surtout, dès les années 1940, Vilar exprime son attente du « poète dramatique » qui lui permettrait de renouveler le théâtre. On remarque également son désir de transmission à travers l'élaboration d'un projet pédagogique conçu dès la fondation de la « Compagnie des Sept » et approfondi lorsqu'il rencontre Jean-Marie Conty, créateur en 1946 de l'EPJD (Education par le Jeu dramatique) ; ce projet d'enseignement inclut aussi bien les cours d'interprétation et l'activité physique que la culture générale. L'attention qu'il porte à la jeunesse se concrétise tout particulièrement, comme on le sait, au Festival d'Avignon et pendant la période du T.N.P.

2. 5. Festival d'Avignon : 1947-1951

Cette section inclut le don de Georges Amoyel et le dépôt du fonds d'Ornhjelm.

2. 6. Direction du T.N.P. : 1951-1963

La série comprend des notes de mise en scène, des notes de service, des programmes, des brochures-textes, des affiches, les relations avec le public, le cahier des charges, les archives administratives. Y figure également une abondante correspondance avec les comédiens : Maria Casarès, Silvia Monfort, Christiane Minazzoli, Gérard Philipe, Daniel Sorano, Georges Wilson, Michel Bouquet, Jean-Pierre Darras, Charles Denner, Alain Cuny, Michel Piccoli, Roger Mollien, Jean-Paul Moulinot. Le fonds comprend également la correspondance avec Arthur Adamov, Albert Camus, Jean Giono (auprès duquel Jean Vilar sollicite en vain des œuvres dramatiques) et Eugène Ionesco. Les échanges avec Sartre, fondés à l'origine sur une estime réciproque, tournent au conflit, comme on l'a vu, à partir d'une querelle sur la signification de théâtre « populaire ». La correspondance avec les auteurs contemporains illustre également les relations de Jean Vilar avec Jean Anouilh, et témoigne d'une rencontre manquée avec Beckett et Cocteau. Enfin le fonds conserve les échanges épistolaires entre Jean Vilar et Maurice Béjart, Roland Barthes, Jean-Louis Barrault, Maurice Clavel, René Char, Armand Gatti, Jules Supervielle, Jean Paulhan, Léon Gischia, Pierre Boulez et Claude Roy¹⁰³⁶.

2. 7. Festival d'Avignon : 1964-1971

2. 8. Autres réalisations : 1963-1971

Y figurent des documents relatifs à son activité de pédagogue à Buenos Aires, aussi bien qu'à ses conférences, ses récitals, ses enregistrements visuels et sonores, ses apparitions cinématographiques, sans oublier une vaste correspondance de coupures de presse. Une sous-section regroupe également les documents relatifs à la période qui fait suite au T.N.P. : les tournées en Italie, en Israël, en Afrique, en Egypte, en Suisse, en URSS ; les pièces *Le Banquier sans visage*, *le Dossier Oppenheimer* et *la Nuit et le moment* à l'Athénée ; les mises en scène lyriques à la Fenice de Venise, à la Scala de Milan, et le

¹⁰³⁶ Il est impossible ici de mentionner l'ensemble des correspondants de Jean Vilar. On pourrait, sans viser à l'exhaustivité, évoquer aussi des échanges très brefs avec Maurice Blanchot, Georges Braque, Gaston Bachelard, Bertolt Brecht, Peter Brook, Roger Caillois, Alexandre Calder, Jean Giono, Julien Gracq, Henri Pichette, Georges Pompidou, Raymond Queneau, Alain Resnais, Jean Vauthier, Joan Miró... Voir l'article de Rodolphe FOUANO dans le *Cahier* n°111, mars 2011, p. 35-61.

Triomphe de l'amour au Festival du Marais. On y trouve encore le dossier de préparation de réforme de l'Opéra de Paris, ainsi que le témoignage d'une entrevue avec le Général De Gaulle et enfin la lettre de démission adressée à Malraux.

3. Plan de classement du Fonds Jean Vilar : cote 4-JV

1. Eléments de biographie.

- 1.1 Généalogie
- 1.2 Etienne Vilar, Catherine Biron
- 1.3 Lucien Vilar
- 1.4 Pierre Fournier
- 1.5 Jean Vilar
- 1.6 Antoine Di Rosa
- 1.7 Jean Darquet

2. Premières œuvres 1936-1943

- 2.1 Adaptations théâtrales
- 2.2 Textes dramatiques
- 2.3 Romans et nouvelles
- 2.4 Notes sur le théâtre
- 2.5 Divers

3. Premières expériences théâtrales 1939-1943

- 3.1 L'Equipe
- 3.2 Jeune France
- 3.3 La Roulotte

4. Lancement d'une carrière : 1943-1951

- 4.1 La Compagnie des sept
- 4.2 Profession
- 4.3 Correspondance
- 4.4 Notes, carnets quotidiens, agendas, carnets d'adresses
- 4.5 Textes et réflexions sur le théâtre
- 4.6 Articles, éditions
- 4.7 Conférences
- 4.8 Divers
- 4.9 Projets spectacles
- 4.10 Autres projets
- 4.11 Radios, disques

- 4.12 Cinéma
- 4.13 Théâtre

5. Festival d'Avignon 1947-1951

- 5.1 Festival 1947
- 5.2 Festival 1948
- 5.3 Festival 1949
- 5.4 Festival 1950
- 5.5 Festival 1951
- 5.6 Divers
- 5.7 Don Georges Amoyel : **4-GA**
- 5.8 Dépôt Chrystel d'Ornhjelm : **4-CDO**

6. Direction du TNP 1951-1963

- 6.1 Généralités
- 6.2 Notes, textes, interventions
- 6.3 Saisons 1959-63
- 6.4 Spectacles 1951-1963

7. Festival d'Avignon 1964-1971

- 7.1 Festival 1964
- 7.2 Festival 1965
- 7.3 Festival 1966
- 7.4 Festival 1967
- 7.5 Festival 1968
- 7.6 Festival 1969
- 7.7 Festival 1970
- 7.8 Festival 1971

8. Autres réalisations 1963-1971

- 8.1 Généralités
- 8.2 Notes, textes, interventions
- 8.3 Disques, radio/TV, cinéma, récitals, lectures ...
- 8.4 Spectacles

4. Plan de classement du Fonds Jean Rouvet : cote 4-JR

1. Généralités

- 1.1. Eléments de biographie
- 1.2. Correspondance
- 1.3. Profession

2. Instructeur d'Art dramatique Ministère de la Jeunesse et des Sports 1946-51

- 2.1. Généralités
- 2.2. Centre d'éducation populaire de Romagne, 1948
- 2.3. Centre d'éducation populaire d'Houlegate, 1949
- 2.4. Centre d'éducation populaire de Phalempin, 1950
- 2.5. Rencontre de la jeunesse européenne à la Lorelei, 1951
- 2.6. Concours de théâtre

3. Administrateur du TNP, 1951-1959

- 3.1. Généralités TNP
- 3.2. Administration
- 3.3. Saisons et tournées

4. Jean Vilar et le TNP après 1959

- 4.1. Saisons 1959-1963
- 4.2. TNP Wilson
- 4.3. Correspondance avec Jean Vilar
- 4.4. Presse et documentation sur Jean Vilar et Gérard Philipe
- 4.5. Correspondance avec Paul Puaux
- 4.6. Fondation Jean Vilar

5. Carrière 1959-1966

- 5.1. Association Loisirs, Discothèque de France
- 5.2. Ministère des Affaires culturelles
- 5.3. Centre national de diffusion culturelle
- 5.4. Gaîté lyrique
- 5.5. Collège d'échanges contemporains Saint Maximin La Sainte Beaume

6. Conseil culturel 1966-1986

- 6.1. Croisières Paquet
- 6.2. Bureau d'études scénographiques Camille Demangeat
- 6.3. Théâtre municipal de Paris
- 6.4. Chateaufallon
- 6.5. Sigma, Bordeaux
- 6.6. Compagnie du Cothurne, Lyon
- 6.7. Théâtre de la Commune, Aubervilliers
- 6.8. Maison des Arts et loisirs, Le Creusot
- 6.9. Parc national des Cévennes
- 6.10. Théâtre Gérard Philipe, Saint Denis
- 6.11. Centre lyrique populaire de France
- 6.12. Nouveau théâtre national de Marseille
- 6.13. Parc national de Port Cros

7. Enseignement

- 7.1. Centre d'études théâtrales de Louvain La neuve
- 7.2. Université de Vincennes Paris VIII

Annexe 23 : Collection du T.N.P.- direction Jean Vilar au département des Arts du Spectacle ¹⁰³⁷

Cote 4-COL-71

1. Importance matérielle

34 boîtes, 7 albums de photographies, formats divers, comprenant des documents classés par spectacle, des archives liées à la vie du théâtre et du bâtiment, ainsi que des documents multi-supports : coupures de presse, photographies, programmes...

2. Modalités d'entrée

Elle constitue un sous-ensemble d'une collection plus vaste du Palais de Chaillot, allant des années 1920 aux années 1990, sous les directions successives de Firmin Gémier (1920-1933), Paul Abram (1938-1941), Pierre Aldebert (1941-1951), Jean Vilar (1951-1963), Georges Wilson (1963-1972), Jack Lang (1972-1974), André-Louis Périnetti (1974-1981), Antoine Vitez (1981-1988).

3. Conditions d'accès : libre

¹⁰³⁷ Nous avons seulement indiqué les principales rubriques d'un inventaire qui est trop exhaustif pour être reproduit dans son intégralité.

http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000003824&qid=sdx_q48

4. Présentation du contenu

1 Généralités

- 1.1 Documentation sur le TNP
 - 1.1.1 Dossiers de presse généraux
- 1.2 Histoire du TNP
 - 1.2.1 Les statuts de l'établissement depuis 1920
 - 1.2.2 Programmation de Paul Abram à André Perinetti
 - 1.2.3 Préparation d'une exposition sur l'histoire du TNP
 - 1.2.4 Documentation rassemblée par Jacques Roulet sur l'histoire des Théâtres populaires
 - 1.2.5 Le TNP, film de Georges Franju, 1956

2 Administration

- 2.1 Bâtiment
 - 2.1.1 La sonorisation de la salle du Palais de Chaillot
 - 2.1.2 Accident du 27 mars 1960
- 2.2 Direction : Jean Vilar
 - 2.2.1 Correspondance
 - 2.2.2 Textes, conférences et discours de Jean Vilar de 1951 à 1962
 - 2.2.3 Notes de service de Jean Rouvet à Jean Vilar, 1951
- 2.3 Administration du TNP
 - 2.3.1 Bilans des spectacles
 - 2.3.2 Rapports sur la fréquentation des salles
 - 2.3.3 Autres bilans
 - 2.3.4 Rapports annuels
 - 2.3.5 Budget
 - 2.3.6 Activité au Théâtre Récamier, 1959-1961
 - 2.3.7 Projet d'achat d'un cirque
- 2.4 Le personnel du TNP
 - 2.4.1 Situation administrative du personnel
 - 2.4.2 Documents concernant les personnels (bulletins vierges)
 - 2.4.3 Conventions collectives

3 Dossiers biographiques des membres de la troupe

- 3.1 Le personnel technique du TNP
 - 3.1.1 Notices biographiques. Fiche sur les techniciens nécessaires aux spectacles
 - 3.1.2 Photographies (Agnès Varda, Clémançon, Images de Paris, J.-P. Leloir, Photo Birgit)
 - 3.1.3 Saveron, Pierre
- 3.2 Le personnel administratif
 - Curtis, Jean
 - Debeauvais, Sonia
 - Fresnac, Lucien
 - Rouvet, Jean
- 3.3 Le personnel artistique
 - 3.3.1 Les décorateurs
 - 3.3.2 Musicien
 - 3.3.3 Comédiens

3.4 L'ATP (Amis du Théâtre populaire) et la revue BREF

- 3.5 Le public du TNP
 - 3.5.1 Enquêtes
 - 3.5.2 Documents adressés à des publics spécifiques
 - 3.5.3 Documents adressés au public, en général

4 Programmation du TNP et des troupes accueillies au Palais de Chaillot

- 4.1 Programmation générale du Palais de Chaillot d'avril 1952 à juin 1963 (TNP et troupes invitées)
 - 4.1.1 Chronologie
 - 4.1.2 Documents complémentaires
- 4.2 Troupe du TNP
 - 4.2.1 Programmation générale par année
 - 4.2.2 Spectacles du TNP
- 4.3 Troupes ou spectacles invités au Palais de Chaillot
 - 4.3.1 Matinées poétiques
 - 4.3.2 Ballets
 - 4.3.3 Opéras
 - 4.3.4 Concerts

Annexe 24 : Fonds du T.N.P.-Jean Vilar aux Archives Nationales (Paris)

Section des Archives privées, cote 295AP¹⁰³⁸

1) Importance matérielle

690 cartons, rouleaux de plans et calques (295AP/1 à 295AP/687) soit 160 mètres linéaires.

2) Modalités d'entrée

295AP/1 à 295AP/686 : dépôt, 10 mai 1966

295AP/687 : don du Centre des Archives du Monde du Travail, 9 août 2006

3) Conditions d'accès

L'accès se fait sur autorisation, sauf 295AP/687, pour lequel il n'y a pas de restriction juridique à la consultation, qui se fait selon les modalités matérielles en vigueur aux Archives nationales.

4) Présentation du contenu

Secrétariat général : administration intérieure, presse, publicité, information, invitations, procès.

295AP/221 à 295AP/ 227, 295AP/244 à 295AP/248, 295AP/276 à 295AP/280, 295AP/298 à 295AP/299, 295AP/427, 295AP/436, 295AP/438 à 295AP/443, 295AP/460, 295AP/551, 295AP/573 à 295AP/574

Spectacles : calendrier, tournées, galas, nuits TNP, saisons Chaillot, Avignon.

295AP/39, 295AP/130, 295AP/228 à 295AP/243, 295AP/312, 295AP/323 à 295AP/401, 295AP/409 à 295AP/425, 295AP/437, 295AP/461 à 295AP/464, 295AP/550, 295AP/619 à 295AP/656, 295AP/664 à 295AP/669, 295AP/670 à 295AP/ 676

Pièces : manuscrits de pièces jouées et non jouées, dossiers de mise en scène, presse, programmes, imprimés.

295AP/148 à 295AP/155, 295AP/184 à 295AP/187, 295AP/289 à 295AP/297, 295AP/426, 295AP/444 à 295AP/458, 295AP/578 à 295AP/607

Régie : régie générale, musique, éclairage.

¹⁰³⁸ http://daf.archivesdefrance.culture.gouv.fr/sdx-222-daf-bora-ap/ap/fiche.xsp?id=DAFANCH00AP_295AP

295AP/131 à 295AP/147, 295AP/156 à 295AP/158, 295AP/215 à 295AP/220, 295AP/657 à 295AP/663, 295AP/677 à 295AP/683

Spectateurs : statistiques, questionnaires.

295AP/249 à 295AP/271, 295AP/300 à 295AP/307, 295AP/313 et 295AP/314,
295AP/316 à 295AP/322, 295AP/428 à 295AP/ 431

Edition : brochures, affiches, photographies.

295AP/162 à 295AP/183, 295AP/308 à 295AP/311, 295AP/315, 295AP/432 à 295AP/433,
295AP/435, 295AP/684

Correspondance.

295AP/402 à 295AP/408, 295AP/495 à 295AP/532, 295AP/538 à 295AP/543

Personnel : dossiers de personnel, de comédiens.

295AP/39, 295AP/465 à 295AP/494, 295AP/547, 295AP/556 à 295AP/568, 295AP/570 à
295AP/573, 295AP/575, 295AP/577

Comptabilité.

295AP/40 à 295AP/129, 295AP/188 à 295AP/214, 295AP/272 à 295AP/275, 295AP/281 à
295AP/288, 295AP/533 à 295AP/537, 295AP/548 à 295AP/549, 295AP/552 à 295AP/555,
295AP/569, 295AP/576, 295AP/608 à 295AP/618

Press-book.

295AP/1 à 295AP/38

Ecrits sur le TNP.

295AP/433 à 295AP/434

Typons du TNP.

295AP/685 à 295AP/686

Bref, journal du TNP, n°55 (avril 1962) et 69 (octobre 1963).1962-1963

295AP/687

Annexe 25 : L'accroissement des fonds patrimoniaux à la Maison Jean Vilar

1. Les collections relatives au T.N.P. (1951-1963) et au Festival d'Avignon (1947-1971)

Le fonds s'accroît considérablement en 1985, grâce au don par Marcel Jacno, le graphiste et affichiste du T.N.P. et du Festival jusque 1979, de maquettes d'affiches pour le T.N.P.¹⁰³⁹, fonds que son neveu, Pierre Juresco, enrichit par de très nombreuses affiches en 2002. En outre, le dessinateur Luc Vincent remet à l'Association Jean Vilar, en 1985-1986, une quinzaine de caricatures de Jean Vilar au T.N.P. parues dans la presse de l'époque. En 1986, le fonds s'accroît de quelques photos découvertes dans l'*Illustration* concernant *Richard II*, *Tobie et Sara*, *La Terrasse de midi* joués au Festival en 1947. En 1987, ce sont des affiches des premières années du Festival (1948 en particulier) qui viennent rejoindre le fonds. En 1989, les Archives nationales déposent à la Maison Jean Vilar l'ensemble des affiches, tracts et programmes du T.N.P. de 1951 à 1963 ainsi que les documents relatifs aux premières années du Festival (1947-1950), le tout soigneusement compilé dans des recueils annuels : tous ces éléments doublent en partie les collections existantes, mais les complètent aussi pour les années 1959-1963 ; le dépôt contient aussi une centaine de photos sur le T.N.P., ainsi que 14 dessins originaux de Pierre Thébaud qui sont des portraits d'acteurs et de techniciens du T.N.P. sans oublier les clichés d'imprimerie de *Bref*.

En 1990, un don de photos de Robert Doisneau sur Jean Vilar enrichit la collection. En 1991, une spectatrice du Doubs remet à la Maison Jean Vilar un dossier personnel important de souvenirs du T.N.P. : coupures de presse, photos, tracts. De fait, l'Association Jean Vilar reçoit parfois des programmes, des brochures du T.N.P., voire des billets de théâtre de spectateurs, anonymes ou non, du T.N.P.-Jean Vilar ou des débuts du Festival d'Avignon - pour lesquels elle témoigne de sa reconnaissance dans les *Cahiers*¹⁰⁴⁰.

Enfin, c'est tout particulièrement l'année 2002 qui s'avère prolifique pour la constitution du fonds : les documents de Denis Bablet concernant Jean Vilar sont remis à l'Association Jean Vilar par Jaquie Bablet. Puis Paul Garnier, membre des ATP de Paris dans les années 1950, fait don de la brochure du T.N.P. et de la collection « Les Grands dramaturges », tandis que Françoise Puybasset offre sa collection complète des numéros du journal *Bref*. Le peintre Guy Colonier donne un grand portrait original de Maria Casarès. Les frères Saquet, qui ont équipé en électricité les lieux du Festival pendant 40 ans, offrent à l'Association Jean Vilar le jeu d'orgue de Jean Vilar. Le don posthume de Jean Clairjois, qui fut un spectateur passionné du théâtre des années trente et d'après-guerre et organisa les tournées du T.N.P. alors qu'il était en poste en Amérique latine, avant de devenir membre de l'Association Jean Vilar, vient enrichir le fonds d'un ensemble d'archives comportant des livres, des programmes, des

¹⁰³⁹ Voir le *Cahier* n° 14, avril-juin 1985. Les maquettes qu'il a confiées à l'Association Jean Vilar constituent une collection précieuse, composée non seulement des trois clefs d'Avignon et des trois tampons du T.N.P., mais aussi des dessins de Soubise, de Saint-Malo, de Bel-Helluin, de Beaumesnil, de Rouen, de la Tour Eiffel, et des orgues de Chaillot, et encore des affiches constituées pour chaque pièce du T.N.P.

¹⁰⁴⁰ « Ces dons témoignent de l'attachement rare du public à une aventure théâtrale dont il sent qu'il l'a partagée en partenaire essentiel », voir le *Cahier* n° 81, janvier-mars 2002.

périodiques, et des documents sur les tournées théâtrales. Enfin, un dernier don vient compléter les collections de la Maison Jean Vilar : le livre d'or de l'Auberge de France, hôtel-restaurant devenu mythique, offert par la famille Struby-Tassan, intimement liée à l'histoire d'Avignon depuis 1947.

2. Les dons Abadi, Lerminier et Cournand

En 1984-1985, grâce au **don de Moussa et Odette Abadi**¹⁰⁴¹, la Maison acquiert près de 3000 programmes et dossiers d'articles et d'études sur de nombreux auteurs, ainsi qu'un fichier de plus de 15 000 fiches sur toutes les créations, reprises dramatiques, sur la carrière des auteurs, sans oublier la programmation des théâtres parisiens.

Le fonds Lerminier¹⁰⁴² remis à la même période par Lucie Lerminier, lègue à la Maison Jean Vilar les dossiers de préparation des « Lundis dramatiques », fonds complété en 1985-1986 par le don des scripts des « Lundis dramatiques » de l'Alliance française de 1946-1947 à 1960. Madame Lerminier joint à ce fonds une documentation sur la décentralisation dramatique : dépliants, revues, programmes sur les troupes de province, les festivals, les centres dramatiques.

Quant à **Gilberte Cournand**, libraire et critique chorégraphique, elle donne en 1984-1985 les recueils de quatre années de la revue *La Rampe* (1930-1934) qui traite du théâtre, de la danse, du music-hall et des autres arts du spectacle, ainsi qu'une édition rare d'œuvres dramatiques du XVIII^e siècle (Regnard, Lesage, Destouches, Marivaux...) ¹⁰⁴³.

D'autres dons viennent compléter ces fonds patrimoniaux en 2002 : **Hélène Douine**, adhérente de l'Association Jean Vilar, remet des archives de son frère Jacques Veil co-fondateur avec Roland Barthes du Groupe Théâtral Antique de la Sorbonne en 1936 ¹⁰⁴⁴.

3. La mémoire du Festival (de 1971 à nos jours)

Outre les acquisitions, de nombreux documents et archives sont donnés à la bibliothèque : le fonds s'accroît considérablement grâce au don par Paul Fructus, photographe avignonnais, de négatifs et photos réalisées entre 1974 et 1979. D'autres documents et archives sont offerts à la bibliothèque en 2002 par Madame Paradass-Cluchier : catalogues d'expositions et divers documents sur le Festival d'Avignon.

¹⁰⁴¹ Acteur, metteur en scène, homme de radio, Moussa Abadi était un journaliste dramatique.

¹⁰⁴² Disparu en 1978, Georges Lerminier, critique de la presse écrite, historien, conférencier, auteur de théâtre, créa en novembre 1947 les « Lundis dramatiques », rencontres publiques à l'Alliance française avec des metteurs en scène, des auteurs, des comédiens et des critiques autour d'œuvres, de thèmes et de disciplines du spectacle liés à la création vivante. Charles Dullin, Gaston Baty, Louis Jouvet, Roger Blin, Jean-Louis Barrault, André Barsacq, Jean Vilar, Jean-Marie Serreau, Marcel Marceau, Jacques Audibert, Arthur Adamov, Henri Pichette, Michel Vinaver furent de ses invités. Entre 1947 et 1959, 208 lundis furent organisés (et enregistrés à partir de 1956). Le travail de préparation de ces entretiens, ainsi que le compte-rendu de 150 d'entre eux, constituent des dossiers très riches. En parallèle, Georges Lerminier rassemblait une documentation sur les auteurs et œuvres classiques et contemporains, avec les critiques de ses collègues, des études de fonds de revue et de livres. Lui-même est l'auteur de nombreux articles de presse. Voir le *Cahier* n° 14, avril-juin 1985.

¹⁰⁴³ L'édition est ornée de portraits en pied colorés par M. Geoffroy, Sociétaire de la Comédie-Française, avec une notice de Jules Janin, de l'Académie française, Paris, Laplace, Sanchez et Cie, 1872.

¹⁰⁴⁴ Voir *Cahier* n° 81, janvier-mars 2002.

4. La documentation des spectacles de la région PACA

Dès 1980, la bibliothèque reçoit la documentation de la région au fil de l'année, y compris les festivals voisins : Aix, Orange, Carpentras, Vaison, Valréas, Arles. En 1983 Monique Cornand évoque l'exhaustivité atteinte par la bibliothèque : « Prévus à l'origine pour constituer une documentation unique sur la région, elle a pris une telle ampleur qu'elle couvre à présent la France entière et déborde sur l'étranger »¹⁰⁴⁵ - ce qui n'est plus vrai aujourd'hui. En 1985, ce sont plus de 500 organismes qui lui envoient des informations : compagnies théâtrales, Maisons de la culture, Centres culturels, Centres de documentation, auxquels elle envoie en échange ses publications. En 1988, par manque de personnel, de temps et d'espace de stockage, la bibliothèque est obligée de restreindre la documentation volante relative à la décentralisation culturelle et théâtrale aux activités de la région PACA et Languedoc-Roussillon, le reste étant rapatrié sur le service équivalent du département des Arts du Spectacle de la BN¹⁰⁴⁶. En 1991, le fonds se compose d'un millier de tracts et affiches relatifs à la décentralisation et à la vie culturelle régionale et de 5000 coupures de presse découpées dans la presse locale. En 2008, un don est effectué par l'ARCADE Aix-en-Provence, concernant la documentation régionale sur le spectacle vivant reçue depuis 2000¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴⁵ *Cahier* n° 6 : avril-juin 1983.

¹⁰⁴⁶ Ce constat est encore valable en 2003, comme en témoigne Marie-Claude BILLARD : « Conserver toutes les archives artistiques des créations en région est un objectif réalisable moyennant quelques moyens supplémentaires et une extension des magasins », la numérisation ne pouvant combler la vocation de « préserver ses collections originales toujours préférées aux reproductions au moment des expositions », *Cahier* n° 89, janvier-mars 2004, p. 7.

¹⁰⁴⁷ Voir le rapport d'activités 2008.

Annexe 26 : Les missions documentaires de la MJV

1. Les recherches sur place et à distance effectuées par la bibliothèque

Année	nombre de dossiers envoyés	nombre de demandes de recherches satisfaites
1989	30	
1990	40	
1992	50	
1994	120	
1995		200
1997		180
1998		150
1999		150
2000		150
2001		200
2002		159
2003	100	350 réponses à distance
2004	100	200 réponses à distances
2005		86 recherches à distance
2006		122 recherches à distance

Nous n'indiquons que les années pour lesquelles nous disposons de renseignements précis. L'ensemble donne un bon échantillonnage de l'activité documentaire de la Maison Jean Vilar sur trente-deux années de fonctionnement.

2. Traitement, dépouillement et signalement des fonds documentaires de la bibliothèque

En plus du catalogage des ouvrages et du dépouillement des périodiques, l'équipe de la bibliothèque a effectué dès 1979 une analyse pointue de l'ensemble du fonds documentaire (volumes, périodiques et revue de presse) afin de constituer un fichier par

sujets en réponse à la demande des chercheurs spécialisés et des professionnels du spectacle pendant le Festival : « Théâtre », « Danse », « Musique », « Théâtre Musical », « Cinéma », « Biographies », « Animation culturelle ». Or un seul ouvrage ou une seule revue pouvait exiger 30 à 60 fiches « sujets », ce qui constituait une charge intellectuelle très lourde pour un personnel en sous-effectif¹⁰⁴⁸ et qui se rajoutait à la charge matérielle¹⁰⁴⁹. Le dépouillement des revues et des livres permettait cependant d'établir des bibliographies exhaustives et d'être un centre de ressources documentaire de premier plan sur le théâtre français contemporain.

En 1984, le catalogue des périodiques de la bibliothèque a été envoyé comme monnaie d'échange à des organismes (universités ou instituts, compagnies, Maisons de la culture), tandis qu'en 1986, toute la documentation envoyée par les théâtres et organismes à caractère culturel est stockée selon un classement géographique. En 1987, un fichier géographique pour les programmes du don Abadi et un fichier des auteurs pour les dossiers de coupures de presse ont été réalisés, ce qui a permis aux lecteurs de s'orienter plus facilement dans les collections. C'est en 1988 que débute le tri et l'archivage des affiches reçues à la Maison Jean Vilar¹⁰⁵⁰.

3. Les bibliographies constituées par la bibliothèque

La bibliothèque établit des bibliographies en relation avec certaines thématiques abordées au Festival : par exemple une bibliographie est constituée sur les robots au théâtre, en 2007, en relation avec le spectacle que Gildas Milin préparait à la Chartreuse. En 2011, une bibliographie et des dossiers thématiques (livres, revues, photos, presse, programmes) sont élaborés à propos de la danse au Festival d'Avignon, à l'occasion de l'installation vidéo « De Maurice [Béjart] à Boris [Charmatz] », présentée par la Maison Jean Vilar et par des auteurs et artistes associés du Festival.

Elle établit également des bibliographies et dossiers documentaires en résonance avec sa programmation culturelle. Par exemple, en 2009, une bibliographie est constituée dans le droit-fil de l'exposition « Craig et la marionnette », avec les textes théoriques de Craig, dont certains sont illustrés de ses gravures, ainsi qu'une sélection d'ouvrages et de revues sur la marionnette réunis pour être facilement consultés. Toujours en 2009, à l'occasion de l'hommage à Gérard Philipe, les biographies du comédien, les numéros de *Paris-Match* ou *Cinémonde* qui lui sont consacrés, et les albums, réalisés à partir des nombreuses photographies du Fonds Jean Vilar, sont disposés sur une grande table pour y être librement feuilletés. En 2010, l'exposition « le mystère Tchekhov » s'accompagne d'une notice très riche de Marie-Claude Billard dans le *Cahier* n° 110, comportant non seulement une bibliographie mais aussi l'historique des traductions, des critiques dramatiques, et des productions théâtrales et cinématographiques relatives à Tchekhov.

¹⁰⁴⁸ Par exemple, le rapport d'activités de 1982-1983 signale qu'il n'y a que deux personnes pour faire front aux exigences des chercheurs, des travaux scientifiques, des travaux techniques.

¹⁰⁴⁹ Par exemple en 1981-82, 11 collections de périodiques, soit 4500 articles, ont été dépouillées ; en 1983-84, le fichier contient plus de 16 000 notices.

¹⁰⁵⁰ Selon quatre catégories : Avignon (classement par lieu) ; région (classement géographique) ; Festival depuis 1947 (classement chronologique) ; Festival Off (classement chronologique).

4. Les recherches effectuées par l'ensemble de l'équipe de la Maison Jean Vilar¹⁰⁵¹

Ce rôle documentaire est d'abord sollicité par les chercheurs, qui ont, grâce à l'aide de la Maison Jean Vilar, publié des ouvrages très signalés. Par exemple, l'équipe de la Maison a effectué de nombreuses recherches iconographiques pour l'ouvrage d'Antoine de Baecque, *Avignon le royaume du théâtre* (éd. Découvertes-Gallimard, 1996) et pour l'album *Avignon, 50 Festivals* (éd. Actes Sud, 1996). D'autres recherches ont accompagné Marion Denizot lors de la préparation de sa thèse sur Jeanne Laurent (1996). Des photographies ont été prêtées en 1997 au Comité d'Histoire du Ministère de la Culture pour illustrer l'ouvrage sur les *Colloques d'Avignon (1964-1970)*. Des recherches documentaires sur le Festival ont accompagné l'édition du livre *L'Assise du théâtre (pour une étude du spectateur)* par Marie-Madeleine Mervant-Roux (CNRS). Des recherches ont également été menées sur Gérard Philipe pour le *Dictionnaire du mouvement ouvrier*.

L'année 2003, tout particulièrement, s'est avérée fertile en publications, à partir de la documentation fournie entre 1999 et 2002 :

- le portfolio André Gide fourni par l'ADPF du Ministère des Affaires Etrangères sur les mises en scène d'*Œdipe* par Jean Vilar ;
- les Actes du Colloque de l'Université d'Avignon en 1999 : « Théâtre et mémoire » (éd. Ophrys) ;
- *Portraits de femmes en Vaucluse de l'Antiquité au XXème siècle*, livre publié par le club Azertyuiop et les Archives municipales d'Avignon, avec des articles sur Maria Casarès, Jeanne Laurent, Germaine Montero, Yvonne Zervos ;
- *Avignon, le public réinventé* par Emmanuel Ethis, Université d'Avignon (La Documentation française) ;
- *Théâtres et enfance, l'émergence d'un répertoire*, sous la direction de Jean-Claude Lallias dans la collection « Théâtre aujourd'hui » n° 9 (éd. CNDP 2003) ;
- ainsi que des catalogues d'exposition sur *La Ultima Tertullia (Alberti/Picasso)* par la ville de Valence (Espagne) ; *R/B : Roland Barthes* par le Centre Pompidou et les éditions du Seuil ; *Le Palais des Papes, monument de l'histoire* par la Ville d'Avignon.

Enfin, l'année 2007 est également très riche en publications pour lesquelles la Maison Jean Vilar a apporté son aide documentaire : *Avignon, vue du pont*, de Bernard Faivre d'Arcier ; *Histoire du Festival d'Avignon*, d'Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque ; *Feuilleton d'Avignon* de Bruno Tackels ; et *Les grandes heures du T.N.P.*, coffret de 5 CD et 1 DVD produit par Rym Musique pour lesquels la Maison Jean Vilar a apporté conseils scientifiques et éditoriaux¹⁰⁵².

Ensuite, la Maison Jean Vilar renseigne et effectue des recherches pour des spectacles : par exemple, en 1996, elle conseille André Benedetto pour son spectacle *Le Mystère Vilar*, ainsi que Pierre Pradinas pour le spectacle *Ah le grand homme* par la compagnie Tintamarre, ou encore *La Lettre à Jean* par le théâtre du Sphinx. En 2000, elle fournit de la documentation pour le spectacle de Philippe Caubère à la carrière de Boulbon. La même année, à la demande d'Arlette Téphany, à l'usage d'un forum sur le comédien à Saint-Etienne, elle procure le texte écrit par Jean Vilar pour le 10^{ème} anniversaire de la mort de Gérard Philipe. En 2006, elle co-produit le spectacle *L'énigme Vilar* d'Olivier Py, Roland Monod ayant rassemblé pour l'occasion un florilège des écrits de Jean Vilar.

¹⁰⁵¹ Voir les rapports d'activités des années 1996, 1997, 2003, 2006, 2007.

¹⁰⁵² En 1997, la Maison Jean Vilar a contribué à la réalisation, par Jacques Hiver, d'un coffret de trois CD des musiques de scène pour le TNP (Editions Milan).

L'équipe de la Maison Jean Vilar informe également les journalistes : en 1996, par exemple, elle effectue des recherches pour Radio-France Vaucluse (*Mémoires des festivaliers avignonnais*) et pour France-Culture (*La Vie recomposée de Jean Vilar*).

Elle participe enfin par ses recherches à la réalisation de films, tels que *Cour d'honneur et champs de bataille* de Faivre d'Arcier, Michel Viotte (prod. Compagnie des Indes, 2006, diffusé sur Arte), qui doit beaucoup aux recherches documentaires effectuées par les auteurs auprès de la bibliothèque. On peut également mentionner le film *Avignon 1947, la minute de vérité*, d'Eric Fayolle, impulsé en 1991 par Maurice Coussonneau, puis complété par des témoignages de Jeanne Moreau, Michel Bouquet, enregistrés à la Maison Jean Vilar en 1996.

5. La participation de la Maison Jean Vilar à des émissions radiophoniques et audio-visuelles

En 1987, elle a participé à un jeu radiophonique « Vilar vivant » organisé par la FOL et Radio-France Vaucluse, et dans lequel étaient posées, pendant cinq semaines, des questions quotidiennes sur Jean Vilar et le Festival. En 1991, elle participe à l'émission de FR3 *La Marche du siècle*. Sa nuit Jean Vilar en mai 1991 est couverte par France-Culture. En 1996, pour les 50 ans du Festival, de nombreuses TV françaises et étrangères (Paris-Première, NHK-Japon, ainsi que des chaînes de télévision allemande, russe, italienne, espagnole, norvégienne et slovène) sont venues filmer les expositions, tandis que Paul et Melly Puaux ont été interviewés dans plusieurs émissions de « La 5 ». En 1999 et en 2000, la Maison Jean Vilar a été interviewée à de nombreuses reprises, au sujet de Paul Puaux et de la publication du livre qui lui rend hommage, par France Culture avec Philippe Avron en 1999, mais aussi par France Inter, et par Radio-Suisse Romande à Genève. En 2002, un reportage est tourné sur la Maison Jean Vilar dans le cadre d'une émission sur Avignon (émission Ubik-F5).

Annexe 27 : L'accroissement des fonds documentaires de la bibliothèque.

Année	Volumes	Périodiques	Microfiches	Tapuscrits et manuscrits "Théâtrales"
1979-1980	500			
1980-1981	800		50	
1981-1982	500			
1982-1983	350		530	
1983-1984	750		80	
1984-1985	1273	300 collections	54	
1985-1986	1075	80 titres	470	
1986 ¹⁰⁵³	1476		102	
1987	1316	1319 numéros de revues		250
1988	1029	908 numéros de revues		12
1989	982	476 numéros de revues + 11 nouveaux titres		18
1990				26
1991	820	450 numéros de revues		20
1992	730	350 numéros de revues		
1993		1000		
1994	600	400 numéros de revues		
1995	600			
1996		1200		
1997		1250		
1998		980		
1999		1500		
2000		1000		
2001		1730		
2002		1234		
2003	740	6 nouveaux titres		80 tapuscrits
2004	733	5 nouveaux titres		
2009	500	30 abonnements de revue		
2010	668	68 revues reçues régulièrement dont 26 abonnements		40 tapuscrits

Nous n'indiquons que les années pour lesquelles nous disposons de renseignements précis. L'ensemble donne un bon échantillonnage de l'accroissement des fonds documentaires de la Maison Jean Vilar sur trente-deux années de fonctionnement.

¹⁰⁵³ Les chiffres recourent ceux du rapport précédent, entre janvier et mars 1986.

Annexe 28 : Tableau récapitulatif de la documentation sur le Festival et sur le Off

Année	Acquisition de photos sur le Festival	Acquisition de programmes, dossiers, affiches sur le Festival	Constitution de dossiers de presse In/Off
1982-1983			71
1984-1985	500	3000	62 sur le Festival 1984 + 15 dossiers sur les Festivals de 1966 à 1979
1985-1986	250	120	120 (In et Off)
1986		148	114 (49 In + 65 Off)
1987	550	156	118 (46 In+72 Off)
1988	74	263	
1989	115	140 affiches + 300 tracts du Off	75 (In)
1990			
1991	100 (In)	500 (Off)	169 (In et Off)
1992		1000	50
1993		1000	1000 coupures de presse rassemblées en recueils factices
1994		1000	50
1995	100 (In) + 2000 photos sur les festivals précédents	1500 (Off)	50
1996	300 (In)	2000 (Off)	40
1997	110 (In)	1800 (Off)	49
1998	200 (In)	1800 (Off)	36
1999	200 (In)	2000 (Off)	47
2000	400 (In)	2000 (Off)	
2001	250 (In)	2000 (Off)	
2002	400 (In)	3000 (Off)	
2003	406	2840 programmes et 196 affiches	232 (presse et dossiers documentaires)
2004	369	2520 programmes et 240 affiches	180 (presse et dossiers documentaires)
2009	200	2000 programmes et affiches	150 (presse et dossiers documentaires)
2010	126 tirages photos et 9371 photos numériques	1525 programmes et 484 affiches	149 (presse et dossiers documentaires)

Annexe 29 : La constitution du fonds audiovisuel à la MJV

1. Tableau d'accroissement des fonds

Année	Diapositives acquises ou réalisées	Vidéos acquises pour la vidéothèque
1979-1980	3000	
1980-1981	200	73 titres
1981-1982		45 titres
1982-1983		34 titres
1983-1984	557	20 titres
1984-1985	450	
1985-1986	1015	40 titres
1987	277	38 titres
1988	1253	51 titres
1989	239	47 titres
1990		42 titres
1991		44 titres
1992		48 titres
1993		76 titres
1994		40 titres
1995		57 titres
1996		46 titres
1997		56 titres
1998		58 titres
1999		20 titres
2000		30 titres
2001		104 titres
2002		14 titres
2003		58 titres
2004		5 titres
2005		
2006		
2007		
2008		
2009		40 DVD
2010		83 DVD et VHS

2. Historique de l'accroissement du fonds audiovisuel

2. 1. Les diapositives

En 1983-1984, des tirages de séries diapositives¹⁰⁵⁴ sont constitués à l'usage des groupes (stagiaires du Festival, scolaires) pour faciliter la consultation des documents¹⁰⁵⁵. Huit diapo-livres (ou plaquettes accompagnées de diapositives), édités par le CNRS, la Documentation française, le CNDP ou l'OFRATEM (Office Français des Techniques Modernes d'Education) entrent également dans le fonds. La Maison Jean Vilar possède ainsi dès 1984-1985 un fonds de 5250 diapos, pour lequel chaque exemplaire est doublé, la diapositive mère étant uniquement destinée à la conservation. En 1985-1986, 790 diapositives concernant le Festival Off de 1985, Charles Dullin, les Arts du Spectacle en Inde et en Afrique, ou encore André Acquart, enrichissent les fonds de la bibliothèque, ainsi que 900 photos et diapositives pour *le Tartuffe* mis en scène par Roger Planchon. En 1988, la bibliothèque réalise l'indexation matière (avec 1200 entrées) d'une partie du fonds de diapositives et constitue 40 carrousels sur différents sujets (cirque, commedia dell'arte, théâtre soviétique des années 20, carnaval de Venise). En 1992, l'état de collection recense plusieurs milliers de diapositives sur le costume, le décor, le lieu théâtral, le Festival, Jean Vilar et les expositions sur les arts du spectacle.

2. 2. La phonothèque

Entre 1982 et 1984, la Maison Jean Vilar reçoit du département des Arts du Spectacle (BN) 36 cassettes d'émissions de Radio-France et acquiert 6 heures d'émissions sur Jacques Copeau et 4 heures sur Jean Vilar, auprès de l'INA¹⁰⁵⁶, ainsi que des copies cassettes de 39 titres (dont des pièces et des lectures par Jean Vilar, Gérard Philipe, Daniel Sorano, Charles Dullin, Louis Jouvet) auprès de la Phonothèque nationale¹⁰⁵⁷. De surcroît, les enregistrements de 31 spectacles présentés au T.N.P. de 1951 à 1963, ainsi que de 100 h de matinées poétiques, dialogues avec le public, conférences, sont transférés sur cassettes à partir des bandes sonores originales de Pierre Saveron, l'ancien éclairagiste du T.N.P.¹⁰⁵⁸. La Maison Jean Vilar acquiert également auprès de l'INA des entretiens de Jean Vilar avec Moussa Abadi (3 h), Agnès Varda (2h 40), ainsi que la série « Fécondité du Vieux-Colombier » avec Jacques Copeau (6 h)¹⁰⁵⁹, tandis que sa bibliothèque acquiert à la même période 11 cassettes relatives au théâtre (*Lorenzaccio*, *Le Cid*, *Antigone*, *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*), ainsi qu'à la musique (Haendel) et à la danse traditionnelle (« Danses occitanes en Provence »)¹⁰⁶⁰.

D'autre part, la Maison Jean Vilar constitue également la mémoire sonore de ses activités : entre 1983 et 1985, elle procède à l'enregistrement de six commentaires

¹⁰⁵⁴ Voir les rapports d'activités correspondant aux années mentionnées.

¹⁰⁵⁵ Par exemple, en 1984-1985 sont réalisées des séries documentaires sur « L'espace théâtral contemporain » pour les stagiaires du Festival et « Le théâtre de Victor Hugo et ses mises en scène depuis le 19^e siècle » pour les enseignants. Voir le rapport d'activités correspondant.

¹⁰⁵⁶ Voir le rapport d'activités 1982-1983.

¹⁰⁵⁷ Voir le rapport d'activités 1983-1984.

¹⁰⁵⁸ Voir le rapport d'activités 1983-1984.

¹⁰⁵⁹ Voir le rapport d'activités 1983-1984.

¹⁰⁶⁰ Voir le rapport d'activités 1983-1984.

d'expositions (sur Vilar, Gérard Philipe, Théâtre d'ombres, Feux d'artifices, Rameau) et de 14 débats et entretiens au Festival et à la Maison du théâtre¹⁰⁶¹, sans oublier les rencontres autour de Charles Dullin pendant le Festival 1985, ainsi que les conférences de Tara Michaël sur la danse indienne¹⁰⁶².

Entre 1990 et 2002, la bibliothèque continue d'enrichir son fonds sonore avec, en 1990, un don de bandes d'actualité de la cinémathèque Pathé concernant Jean Vilar (en relation avec l'exposition de 1991)¹⁰⁶³. Surtout, en 1996, avec l'accord de Maurice Jarre et le soutien de Melly et Paul Puaux, un disque audio est constitué par les techniciens de Radio France Vaucluse à partir des archives sonores des trente-cinq musiques originales composées au cours des douze années de créations théâtrales au T.N.P. (1951-1963), les bandes magnétiques originales de tous les spectacles étant trop fragiles pour être exposées¹⁰⁶⁴. Il s'agit ensuite de reconnaître les quelque 500 extraits de ce puzzle afin de les replacer dans leur chronologie, puis de préparer la maquette des 3 CD qui paraissent l'année suivante¹⁰⁶⁵. Enfin, en 2002, le don du fonds Germaine Montero permet à la Maison Jean Vilar d'acquérir des partitions, cassettes son et vidéos¹⁰⁶⁶. Tandis que les archives d'Edmond de Linières¹⁰⁶⁷ sur Charles Dullin rejoignent les fonds de la Maison Jean Vilar, une copie vidéo du film restauré *Maldone* - réalisé en 1927 par Jean Grémillon et produit par Charles Dullin qui y tient le rôle principal - est remise à l'Association.

2. 3. La vidéothèque

Dès 1980-1981, le fonds initial est constitué de 73 titres représentant une centaine d'heures de projections dont 75 achetées à l'INA, ainsi que 6 heures de télévision canadienne¹⁰⁶⁸. La vidéothèque bénéficie d'un don d'archives de l'Office National de Diffusion Artistique, et acquiert grâce au département des Arts du Spectacle (BN) 9 cassettes des spectacles de marionnettes fournis par le Centre Georges Pompidou. Elle possède également divers films sur Jean Vilar, le T.N.P. et le Festival d'Avignon, tournés par les collaborateurs de Jean Vilar : Georges Wilson, Pierre Saveron et Maurice Coussonneau.

En 1982-1983, l'Association Jean Vilar loue des cassettes et des films (auprès des ambassades des USA, Suède, Pays-Bas et Belgique) pour projeter 23 heures d'émissions de danse, tandis qu'une salle est réservée par le Ministère de la Culture pendant le Festival pour la diffusion de 14 émissions choisies auprès des chaînes nationales, dont 9 en avant-première¹⁰⁶⁹.

Entre 1982 et 1984, le fonds s'est encore accru, passant de 73 titres en 1980 (100 heures de projection) à 172 (243 heures de projection) en trois ans. Le fonds s'enrichit aussi bien d'acquisitions auprès de l'INA, de l'OCCAV, de l'Opéra de Paris, de LVC Productions-Paris, de RM productions (GB) et de la chaîne ABC (USA), que du don des spectacles de la compagnie Alain Germain¹⁰⁷⁰. Surtout, à partir de 1983, une convention de dépôt est conclue entre le PREA et la Bibliothèque Nationale, si bien que le PREA

¹⁰⁶¹ Voir le rapport d'activités 1983-1984.

¹⁰⁶² Voir le rapport d'activités 1985-1986.

¹⁰⁶³ Voir le rapport d'activités 1990.

¹⁰⁶⁴ Voir le *Cahier* n° 59, juillet-septembre 1996.

¹⁰⁶⁵ Voir le *Cahier* n° 63, juillet-septembre 1997.

¹⁰⁶⁶ Voir le rapport d'activités 2002.

¹⁰⁶⁷ Ami et exécuteur testamentaire de Charles Dullin, il est le président-fondateur de l'Association Charles Dullin. Voir le *Cahier* n° 81, janvier-mars 2002, et le rapport d'activités 2001.

¹⁰⁶⁸ Voir les rapports d'activités 1980-1981 et 1983-1984.

¹⁰⁶⁹ Voir le rapport d'activités 1982-1983.

¹⁰⁷⁰ Voir le rapport d'activités 1982-1983.

dépose à la Maison Jean Vilar les archives du cinéma expérimental à Avignon, en échange de la mise à disposition d'une salle pour des séances de projection.

L'acquisition de nouveaux titres stagne¹⁰⁷¹ entre 1984 et 1986, faute de crédits, mais les subventions allouées en 1987 ainsi que l'accord passé avec ARCANAL permettent de poursuivre les acquisitions et de maintenir un rythme régulier d'accroissement¹⁰⁷². Un supplément au catalogue, édité en 1985, permet d'identifier les distributeurs, de faire des recherches par thème et des sélections d'extraits.

En 1988, une convention établie avec Canal A, le réseau câblé d'Avignon, permet de récupérer à titre d'archives les enregistrements que les équipes de réalisation ont effectués pour le Festival 1988, soit 200 heures d'émissions¹⁰⁷³. En 1989, l'acquisition de nouveaux titres provient essentiellement de dépôts et de dons d'émissions ou spectacles sur bande vidéo par des réalisateurs, compagnies ou dépôts de production d'ARCANAL, et ce pour des raisons financières. Pour autant, le catalogue de 400 titres témoigne d'un certain succès¹⁰⁷⁴.

En 1991, outre l'achat de 44 nouveaux titres, la Maison Jean Vilar acquiert de la part de FR3 Marseille deux lots de « rush » qui ont servi à la réalisation en 1989 des deux émissions « Méridiennes » consacrées à Jean Vilar et au Festival d'Avignon, ainsi que des archives de l'INA qui ont servi à la réalisation du film de Marcel Teulade : *Vilar, aventure et passion* (1991). En 1991, lors de l'Année Jean Vilar, l'Association prête des vidéos au Théâtre Jean Vilar de Suresnes, à la Médiathèque de Sète, au Centre Georges Pompidou¹⁰⁷⁵.

Les 56 nouveaux titres acquis en 1997 résultent en partie de la collaboration de l'unité spectacles de la Sept/ARTE¹⁰⁷⁶. Quant à l'accroissement exceptionnel de 2001, soit 104 nouveaux titres, qui permet d'atteindre les 1029 titres, il s'explique par le fait qu'un corpus de 87 titres (en majorité sur la danse) proposé par le CNC a pu être intégré à la vidéothèque pour un budget limité aux frais de recopie des cassettes¹⁰⁷⁷.

Aujourd'hui, si la Maison Jean Vilar reçoit les captations de spectacles du In et attend celles du Off, sa vidéothèque est concurrencée par la constitution de fonds audiovisuels solidement établis à la médiathèque Ceccano, à l'Université d'Avignon, par l'Inathèque, ainsi que par la diffusion des ressources sur Internet.

¹⁰⁷¹ A l'exception du don de l'émission « Oleg Popov, profession clown » par les réalisateurs Giancarlo Bertelli et Gianni Padlina, ainsi que des 4 émissions de l'OCCAV : voir le rapport d'activités 1984-1985 et le *Cahier* n° 13, janvier-mars 1985.

¹⁰⁷² Voir le rapport d'activités 1987.

¹⁰⁷³ Voir le rapport d'activités 1988.

¹⁰⁷⁴ Voir le rapport d'activités 1989.

¹⁰⁷⁵ Voir le rapport d'activités 1991.

¹⁰⁷⁶ Voir le rapport d'activités 1997.

¹⁰⁷⁷ Voir le rapport d'activités 2001.

Annexe 30 : Expositions présentées et accueillies par la MJV

	EXPOSITIONS REALISEES PAR LA MJV	EXPOSITIONS REALISEE PAR LA MJV EN COPRODUCTION	EXPOSITIONS ACCUEILLIES PAR LA MJV
1979	« Gérard Philipe »	« Lorenzaccio » (BN / MJV)	« Etoiles à midi, lumières à la nuit »
1980	« Costumes du TNP-Jean Vilar »		« Théâtre d'ombres » (BN/Kwok On ¹⁰⁷⁸) « Feux d'artifice » (BN/Kwok On) « Josef Szajna »
1981	« Mario Prassinis » « Jean Vilar »		« Sport et cinéma » « Peuple du Cèdre »
1982	« Joseph Delteil ou la vraie vie » « Daniel Sorano » « Jean-Joseph Mouret » « Photographier le théâtre » « Hommage à Gilles Sandier »		« Aventure : expo Planchon » Hivernales : « Photos de danse de Guy Delahaye » « Les théâtres du Boulevard du Crime » (Carré Silvia Monfort)
1983	« Plaisirs de l'Opéra »	« Le Film du cinéma » (BN / MJV)	Hivernales : - « Maurice Béjart vu par Roger Pic » ; - « Marta Renzi vue par Robert Flynt » « Mac Laren et le cinéma d'animation » « l'édition régionale des origines à nos jours » « Jean-Philippe Rameau ou la raison du cœur »
1984	« Jean Vilar » (reprise) Hivernales : « Brésil en Carnaval » de Jean-Charles Pinheira « La Quinzaine hongroise : Bartók et Kodály » « Jean Vilar et les peintres »	« L'art du Mithilia » avec le Conseil Culturel	

¹⁰⁷⁸ De manière générale, les expositions sur les pays d'extrême-Orient ont pu être réalisées de 1977 à 1995 grâce à un accord entre la Bibliothèque Nationale et le musée Kwok On (Arts et traditions populaires d'Asie) créé à Paris par Jacques Pimpaneau en 1971.

1985	«Victor Hugo au TNP » « Picasso » «André Acquart »	« Bals publics, bals populaire » (BN / MJV) « Les arts du spectacle en Inde » (BN/ Kwok On/ MJV)	Hivernales : « Photographies de spectacle » de Claude Gafner
1986	« Danses, masques et musique d'Afrique » ¹⁰⁷⁹ « Sculptures, musiques et danses d'Afrique » « Les peintres et le théâtre en Union soviétique »	« Ephéméris » de Claude Gafner avec le Festival	« Images de Molière » « Fêtes et spectacles à Naples de 1500 à nos jours »
1987	« Naissance d'un Festival » « Le cabaret de l'Ecluse »	« Louis Jovet et la scénographie » (BN / MJV)	Hivernales : « Danse et sport » « Marionnettes et théâtre en Tchécoslovaquie » « Tricentenaire de la mort de Lully »
1988	« Mario Prassinis et le théâtre »	« Le cirque et ses artistes » ¹⁰⁸⁰ (MJV/BN)	« Le cirque en voyage » « Histoire des clowns » « Carnaval de Venise », photos de Gilbert Barles Hivernales : « Danse et sport II » Exposition photos de Guy Delahaye
1989	« Le Mariage de Figaro au TNP » « La Mort de Danton » « Il y a trente ans...Gérard » « Marcel Jacno »	« Zizi Jeanmaire » avec les Hivernales	« Le Piccolo Teatro » « La révolution des auteurs 1777-1793 »
1990	« Il y a trente ans...Gérard »	« Théâtres » de Jean-Denis Malclès avec la BHVP	Hivernales : - photographies de Toni Catany - photographies de Cathy Peylan « Alexandre Trauner – 50 ans de cinéma » « Pierre-Aimé Touchard » « Parcours Delteil »
1991	« Jean Vilar au présent » ¹⁰⁸¹		Hivernales : - « Autour de Bagouet » - Exposition photos de Christian Ganet « Parcours Delteil » « Portraits de Mozart » « Maurice Pottecher »

¹⁰⁷⁹ A partir d'objets et de photos prêtés par Espace Nord-Sud, le Musée des Arts africains et océaniques, la Maison des cultures du monde, et des collectionneurs de la région.

¹⁰⁸⁰ Avec le département des Arts du Spectacle, le Musée National de Monaco, le Centre international de mécanique d'Art en Suisse, le Musée Calvet, Annie Fratellini, Emilien Bouglione.

¹⁰⁸¹ Entièrement financée par le Ministère de la Culture et la Ville d'Avignon.

1992	« Des arts populaires aux arts du spectacle en Chine » ¹⁰⁸²		Hivernales : « Textes-Danses », photos de Guy Delahaye « Mémoire des autres », photos de Roger Pic
1993		Hivernales : « Identification hors chorégraphie », photos de Raymond Escomel, avec le Théâtre de Privas et les Hivernales « Georges Pitoëff » (MJV / BN)	« L'art sacré de la danse » « Voyage de la Dame au Chariot ... »
1994	« Les grands acteurs du cinéma burlesque muet » « Commedia dell'arte » « La route des musées »	« Mime et pantomime » (MJV/BN)	Hivernales : - « Hostinato Rigore » - installation vidéo des chorégraphes Nicole et Norbert Corsino
1995	« 40 saisons des ATP d'Avignon » « Théâtre citoyen »	« Ecritures chorégraphiques » avec les Hivernales	« Firmin Gémier, fondateur du TNP » Hivernales « Reprises ! Reprises ! » « Le temps de Jean Dasté », photos d'Ito Josué
1996	« Théâtre citoyen » (prolongation) « Les photos-journalistes avignonnais, témoins du Festival » « 1947-Naissance d'un Festival »		Photos de Sam Levin, « Portraits d'acteurs » Hivernales : « Quoi de neuf ? », photos de Cathy Peylan
1997	Hommage à Maria Casarès « Costumes en Festival » « L'art en coulisses - les métiers du costume »		Hivernales : « ça déborde ! »
1998	« Familles de scènes en liberté – Théâtre citoyen 2 ^{ème} époque » ¹⁰⁸³	« Photographies de Roger Pic, témoin des mises en scène en France de B. Brecht » (BN / MJV)	Hivernales : « Couleurs de danse », photos de Cathy Peylan « Trio pour une exposition » Exposition de l'OCCE Vaucluse « Hors scènes », photos d'Eric Nadalin (Parcours de l'Art) « Le vrai Boris » avec la Fondation Boris Vian

¹⁰⁸² Avec les photos de Wu Gang, les collections du musée Kwok On, l'AFAA, le Printemps des comédiens de Montpellier, l'Association du Peuple Chinois pour l'Amitié avec l'étranger.

¹⁰⁸³ En collaboration avec 22 prêteurs institutionnels ou privés.

1999	<p>« Familles de scènes en liberté – Théâtre citoyen 2^{ème} époque »</p> <p>« La Maison Jean Vilar a 20 ans »</p> <p>« Gérard Philipe, 40 ans après »</p> <p>« Jean Vilar »</p>	<p>« Hommage à Charles Dullin » avec les collections d'E. de Linières</p>	<p>Hivernales :</p> <ul style="list-style-type: none"> - « 1848- l'esclavage aboli » - « La libération par les rythmes du jazz »
2000	<p>« Gérard Philipe, 40 ans après »</p> <p>« Hommage à Jacques Lecoq »</p> <p>Hivernales : « Trans Europe Danse 2000 »</p> <p>« Jeunes scénographies... »</p>	<p>« Régie de spectacles » avec l'ISTS</p>	<p>« Voyage dans le théâtre français du XVI^o au XVIII^o siècle » (3 expositions)</p>
2001	<p>« Le public d'abord »</p> <p>« Du plateau de théâtre au plateau de TV » (avec les collections de l'INA)</p> <p>Hivernales : photos de Patricia Arminjon</p> <p>« Georges Wilson : travail de troupe 1950-2000 » (MJV / BnF)</p>		<p>« Loges d'acteurs » : photos de François Darras</p>
2002	<p>« Le théâtre de Hugo ou la sublimation des sens » (dans le cadre du « Printemps des Musées »)</p> <p>« 1952 – TNP an I »</p>	<p>« Platonov 1956-2002 » (MJV / BnF)</p>	<p>Hivernales :</p> <ul style="list-style-type: none"> - photos de Jean-François Cholley ; - installation vidéo des chorégraphes Nicole et Norbert Corsino <p>« Porte ouverte sur le Festival 2002 » (photos de Guy Delahaye)</p>
2003	<p>« Mystères et découvertes – paniers et accessoires de théâtre »</p>	<p>« Avignon, un rêve que nous faisons tous » avec le Festival, l'INA, la Ville et la BnF</p> <p>« Porte ouverte sur le Festival 2003 », photos de Jean-Pierre Campomar, avec la ville d'Avignon</p>	<p>« La vie d'artiste : de la cigale à la fourmi »</p> <p>Hivernales : photos et vidéos de Maguy Marin</p>
2004	<p>« Jean Vilar familial », avec les photos de Suzanne Fournier</p>	<p>Hivernales : « Fêtes baroque », avec Béatrice Massin</p> <p>« Thomas Ostermeier » en coproduction avec le Festival, la Schaubüne et l'INA</p> <p>« Vilar, connais pas » avec le Festival et l'INA</p>	
2005		<p>« Jan Fabre » avec le Festival</p>	
2006	<p>« Métamorphoses du public »</p> <p>« Mémoire de scène : Jean Vilar, la mise en scène et les peintres »</p> <p>Hivernales : « Le bal des icônes »</p>	<p>« Samuel Beckett » avec la Maison Samuel Beckett de Roussillon</p>	<p>« Parcours de l'art » (vidéastes et plasticiens)</p>

2007	Hivernales : « Et vous trouvez ça drôle ? » « 60 ans, 60 portraits »	« Dedans dehors » avec Frédéric Fisbach et le Festival	« Parcours de l'art » (vidéastes et plasticiens)
2008	« Vilar, Béjart, le Bazar - Eclats de juillet- Avignon 68 »	Hivernales : « Danse en apesanteur » avec les photos de Denis Darzacq « Béjart en Avignon : 1966-1969 » avec le Festival	Festival Cité Nez de clown (exposition de peinture) « Parcours de l'art » (vidéastes et plasticiens)
2009	« Gérard Philipe, 50 ans après »	« Craig et la marionnette » avec le département des ASP et THEMAA	Hivernales : « Danses étranges » Exposition sur la marionnette par Coatimundi et Théâtre de Papier « Parcours de l'art » (vidéastes et plasticiens)
2010	« Richard II pour mémoire »	« Le Mystère Tchekhov » ¹⁰⁸⁴	Hivernales : - « Danses étranges » - « Danses noires, blanche Amérique »
2011	Exposition permanente sur Jean Vilar (costumes) « De Maurice à Boris » (avec le soutien de nombreux partenaires)		

Nous avons choisi de présenter ici l'ensemble des expositions réalisées et accueillies à la Maison Jean Vilar sur une période de 32 ans. Il convient bien entendu de distinguer les expositions de type artisanal, constituées essentiellement d'accrochages, des expositions préparées de longue main. Toutefois la présentation de ces manifestations dans leur totalité permet d'illustrer l'insertion de la Maison Jean Vilar dans la vie culturelle locale et régionale.

¹⁰⁸⁴ Avec Culturesfrance, le musée Bakhrouchine, le Musée littéraire, le Musée du théâtre d'Art de Moscou et le Musée de Mélikhovo.

Annexe 31 : Exemples de catalogues réalisés ou co-réalisés par la MJV

Exposition	Réalisation du catalogue/ de la publication
Lorenzaccio (1979)	Monique Cornand avec la participation de Melly Puaux
Feux d'artifice (1980)	Monique Cornand et Paul Chardoune (BN ASP), avec la collaboration de Pierre-Alain Hubert, Patrick Cros (MJV), Frédérique Debril (MJV) pour la présentation du catalogue
Jean-Joseph Mouret (1982)	BN
Bals publics, bals populaires (1985)	Monique Cornand
Louis Jouvet (1987)	Marie-Françoise Christout (BN ASP)
Georges Pitoëff (1993)	Marie-Claude Billard
Théâtre Citoyen (1995)	Melly Puaux, en collaboration avec Pascal Ory
Familles de scène en liberté (1998)	Melly Puaux, en collaboration avec Emmanuelle Loyer
Georges Wilson, travail de troupe (2001)	Melly Puaux en collaboration avec Noëlle Guibert

Annexe 32 : La valorisation des collections patrimoniales de la Maison Jean Vilar

La Maison Jean Vilar présente régulièrement des expositions consacrées à la valorisation des costumes et maquettes du T.N.P. et accompagnées d'affiches et de documents audiovisuels, ainsi que de conférences et de récitals, voire d'un mini-spectacle vivant. La structuration des salles est entièrement repensée pour chaque exposition. Les hommages aux disparus alternent avec des expositions à thème qui entrent en résonance avec les commémorations locales et nationales, dans le souci de faire dialoguer le passé et le présent.

1. La mémoire du T.N.P. et du Festival sous la direction de Jean Vilar

C'est l'hommage initial à Gérard Philipe qui inaugure, en 1979, les expositions patrimoniales de la Maison Jean Vilar. En 1989, « Il y a trente ans, Gérard » évoque l'homme engagé et le camarade aussi bien que le comédien et, en 1999, « Gérard Philipe, 40 ans après » témoigne de ce que sa légende demeure vivace dans la mémoire des spectateurs français aussi bien qu'étrangers. En 2009, l'exposition « Gérard Philipe 50 ans après » donne lieu à « une semaine pour Gérard Philipe »¹⁰⁸⁵ organisée en partenariat avec la Ville d'Avignon et l'Opéra-Théâtre.

Dès 1981, la grande exposition sur Jean Vilar présente, outre les costumes, maquettes, textes et photos, des films et documents sonores, et attire 11 000 visiteurs. L'exposition « Jean Vilar et les peintres » inaugure le Festival 1984, avec les maquettes et costumes de décors, toiles et sculptures de onze artistes collaborateurs de Jean Vilar, certains d'entre eux étant présentés, d'autres représentés le jour de l'ouverture. En 1991, la Maison Jean Vilar expose « Jean Vilar au présent », autour du thème de la création, au Centre Pompidou, avant de l'installer, renouvelée et enrichie dans ses propres murs. En 2002, l'exposition « 1952 : T.N.P. an I » retrace les huit créations réalisées par Jean Vilar, depuis les premières représentations à Suresnes jusqu'à l'installation au Palais de Chaillot libéré par l'ONU. En 2004, ce sont les photographies de Suzanne Fournier, sœur d'Andrée Vilar et disciple d'Agnès Varda, qui sont présentées dans l'exposition « Jean Vilar familial ». Depuis juillet 2011, et à l'occasion du quarantième anniversaire de la disparition de Jean Vilar, la Maison offre une exposition permanente des costumes des interprètes mythiques du T.N.P.¹⁰⁸⁶, ainsi que leurs maquettes dessinées par les peintres-décorateurs pour rappeler que la Maison est bien celle de Jean Vilar¹⁰⁸⁷. Cette commémoration s'est accompagnée d'un *Récital rêvé* de Jean Vilar par Roland Monod

¹⁰⁸⁵ La présentation de costumes, de photos et de divers panneaux fut augmentée d'une salle sur les relations de Gérard Philipe avec le Festival, le T.N.P. et Jean Vilar. Enfin, le spectacle *En scène dans un quart d'heure* fut joué dans plusieurs salons de la Maison Jean Vilar, et décliné par Philippe Avron, Henri Moati et Arlette Téphany.

¹⁰⁸⁶ Jean Vilar, Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Maria Casarès, Daniel Sorano, Philippe Noiret, Georges Wilson, Charles Denner...

¹⁰⁸⁷ Ces fonds patrimoniaux sont présentés en alternance sur une galerie en mezzanine, tandis que la scénographie unit la musique de Maurice Jarre et le graphisme de Marcel Jacno pour redonner vie à l'univers vilarien. La correspondance, les photographies, vidéos, affiches, des cartels précisant la chronologie, éclairent l'engagement de Jean Vilar : favoriser l'accès du plus grand nombre aux œuvres classiques et contemporaines majeures. Voir le *Cahier* n°111-bis, juillet 2011.

qui a interprété et fait revivre et partager au public les auteurs préférés de Jean Vilar (Chamfort, Jules Renard...), ainsi que les textes écrits par son épouse¹⁰⁸⁸. Surtout, une animation spectaculaire, acrobatique et participative a fédéré les témoins, les artistes et les festivaliers autour des « 24 heures pour Vilar », du 11 au 12 juillet 2011 : cette manifestation avait lieu au sol, sur les murs (projections) mais aussi en plein ciel.

D'autres compagnons du T.N.P. et du Festival font également l'objet d'hommages : Daniel Sorano dont l'exposition fut préfacée et inaugurée en 1982 par Léopold Sedar Senghor, Marcel Jacno en 1989, Maria Casarès en 1997, sans oublier Maurice Béjart en 2008.

2. Les expositions liées aux commémorations nationales

L'anniversaire du centenaire de la mort de Victor Hugo en 1985 ouvre une série d'expositions en résonance avec les commémorations nationales : « Victor Hugo au T.N.P. » présente les maquettes de Léon Gischia, les costumes réalisés par Alyette Samazeuilh, et des photos d'Agnès Varda. En 2002, à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Victor Hugo, « Le Théâtre de Hugo ou la sublimation des sens » ravive la mémoire visuelle et sonore du T.N.P.-Jean Vilar ainsi que celle de mises en scène plus récentes au Festival (*Lucrece Borgia*).

D'autres commémorations nationales guident la politique d'exposition de la Maison Jean Vilar. En 1989, à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française, elle expose les collections de *La mort de Danton* de Büchner et présente également « Le Mariage de Figaro au T.N.P. » en relation avec l'exposition de la SACD, « Révolution des auteurs (1777-1793) »¹⁰⁸⁹.

Les commémorations de la naissance du Festival animent bien entendu la politique d'exposition de la Maison Jean Vilar, qui réalise en 1987, pour les 40 ans du Festival, « Naissance d'un festival » (Avignon 1947-1951), manifestation à l'occasion de laquelle 40 fenêtres sont peintes sur les murs d'Avignon. En 1996, l'exposition « 1947-Naissance d'un Festival » illustre la préparation de la Semaine d'art inaugurale de septembre 1947 en présentant des photos, costumes, maquettes de costumes, articles de presse, programmes, affiches, et documents divers¹⁰⁹⁰. En 1997, ce sont 120 costumes et maquettes des créations de Jean Vilar à Avignon qui sont exposés pour « Costumes en festivals » : cette manifestation s'accompagne d'une rencontre avec des artisans du costume, notamment avec Geneviève Sevin-Doering qui réalisa beaucoup de costumes pr le TNP-Wilson¹⁰⁹¹. En parallèle, l'exposition « l'Art en coulisses » est présentée à la Maison Jean Vilar cette année-là, à l'occasion de la création du projet CNCS. En 2008, pour la commémoration des 40 ans de mai 68, la Maison Jean Vilar présente l'exposition « Vilar, Béjart, Salazar, Eclats de juillet-Avignon 68 »¹⁰⁹².

¹⁰⁸⁸ Voir la publication de certains de ces textes dans le *Cahier* n° 109, janvier 2010.

¹⁰⁸⁹ Beaumarchais étant le fondateur de ce qui deviendra la SACD.

¹⁰⁹⁰ A cette occasion, le tout premier jeu d'orgue, très artisanal, a été reconstitué avec l'aide d'André Saquet.

¹⁰⁹¹ *Cahier* n° 64, octobre-décembre 1997.

¹⁰⁹² Pour raviver la mémoire des visiteurs, souvent surpris par la violence du Festival de 1968, différents documents sont diffusés pour inciter à la réflexion et au débat : vidéos, murs d'affiches, mur d'images, mur de coupures de presse, murs de manuscrits inédits rendant la parole à Vilar, murs de « libre expression » abandonnés à « l'inspiration des graffitomanes », installation du plasticien Calandre. Voir le *Cahier* n° 105, juillet 2008.

3. Les expositions à thème

En 1998, l'exposition « Familles de scènes en liberté »¹⁰⁹³ prolonge et complète celle de 1995, « Théâtre citoyen », consacrée aux pionniers de la décentralisation et à leurs disciples, de Maurice Pottecher à Ariane Mnouchkine. Le Théâtre de l'Unité réalise dans la cour de la Maison Jean Vilar une installation sculpturale d'éléments de décors de ses différents spectacles, tandis que le public peut rencontrer André Acquart et Jacques Noël.

En 2003, « Mystères et découvertes » illustre une thématique proposée au niveau national par le Ministère de la Culture pour le Printemps des Musées et offre une formule d'exposition inédite : le public est convié à s'aventurer dans un grenier pour découvrir des costumes, maquettes et accessoires ; cette mise en espace familière rencontre un vif succès.

En 2010, « Richard II pour mémoire » entre en résonance avec la programmation par le Festival d'Avignon de *La Tragédie du roi Richard II* par Jean-Baptiste Sastre dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes et opère un retour sur la première mise en scène française proposée par Jean Vilar lors de l'ouverture du premier Festival dans cette même Cour.

4. Les expositions co-produites avec la BnF et les autres bibliothèques d'arts vivants

Au cours de ses 32 années d'existence, la Maison Jean Vilar a souvent co-produit des expositions avec la BnF, ainsi qu'avec d'autres bibliothèques et établissements dédiés aux arts vivants.

4. 1. Les expositions co-produites avec la Bibliothèque Nationale

Outre sa contribution au fonctionnement de la bibliothèque de la Maison Jean Vilar, le département des Arts du Spectacle de la BN a beaucoup participé à la production des manifestations des premières années, à l'instar de l'exposition « Lorenzaccio : mises en scène d'hier et d'aujourd'hui » à l'ouverture de la Maison en 1979¹⁰⁹⁴.

Les collections parisiennes du département des Arts du spectacle (BN) sont en effet régulièrement mises à contribution : en 1985, « Bals publics, bals populaires » (à l'occasion de « Février pour la Danse ») illustre grâce aux documents de la BN, l'histoire des bals depuis le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours, dont la mise en espace connaît un grand succès¹⁰⁹⁵.

En 1987, l'exposition « Louis Jovet et la scénographie »¹⁰⁹⁶ est réalisée par le département des Arts du Spectacle (BN) à partir des collections Jovet et Copeau, et

¹⁰⁹³ L'exposition et le livre qui l'accompagne, rédigé par Emmanuelle Loyer et illustré d'un dessin original de Jean-Pierre Desclozeaux, adoptent une démarche généalogique : la figure du tronc et des branches permet d'illustrer cette ambition particulièrement appropriée pour le spectacle vivant ; un tableau généalogique lumineux sert d'introduction à l'exposition. Voir le rapport d'activités de 1998.

¹⁰⁹⁴ Réalisée par Monique Cornand, avec l'apport des ressources de l'Association Jean Vilar.

¹⁰⁹⁵ Dans un décor de fête agrémenté par des lampions, de grands mannequins en grillage aux vêtements empesés semblaient danser sur les airs du « bal » d'Ettore Scola.

¹⁰⁹⁶ Cette exposition donne lieu à l'édition d'un catalogue reprenant la préface de Louis Jovet pour le traité de Sabbattini sur la fabrication des « scènes et machines de théâtre » publié en 1942 par les éditions Ides et Calendes. Une journée de rencontre sur

montée par l'atelier de la Maison Jean Vilar, avec une collaboration de l'Ecole de la rue Blanche à Paris pour reconstituer les maquettes de *Knock*, *Malborough s'en va-t-en guerre* et *La Folle de Chaillot*.

En 1992, la Maison Jean Vilar accueille l'exposition « Mémoire des autres », consacrée au photographe Roger Pic et présentée par le département des Arts du Spectacle (BN), tandis qu'en 1993, la Bibliothèque Nationale et la Maison Jean Vilar co-produisent l'exposition « Georges Pitoëff : esquisses et projets de décors pour la scène » à partir des collections du département des Arts du Spectacle.

Pour le centenaire de la naissance de Bertolt Brecht en 1998, l'exposition « photographies de Roger Pic, témoin de mises en scène en France de Bertolt Brecht » rassemble les collections du département des Arts du Spectacle de la BnF où Roger Pic les a déposées¹⁰⁹⁷ ; de plus, l'exposition est complétée par la présentation, pour la première fois, de la charrette de *Mère Courage* dans la mise en scène de Jean Vilar créée en 1951 à Suresnes par le T.N.P., ainsi que par le costume dessiné par Edouard Pignon et porté par le rôle-titre Germaine Montero.

A l'occasion de la mise en scène par Eric Lacascade de *Platonov* dans la Cour d'Honneur, l'exposition « Platonov (1956-2002) », réalisée par l'Association Jean Vilar et la BnF, présente les costumes, photos et maquettes des douze mises en scène françaises de la pièce de Tchekhov, accompagnés d'enregistrements sonores de *Ce fou de Platonov* mis en scène par Jean Vilar, et de *Platonov* mis en scène par Georges Lavaudant.

En 2009, l'exposition « Craig et la marionnette », réalisée par l'Association Jean Vilar en coproduction avec la BnF et l'Association nationale des Théâtres de marionnettes (THEMAA), connaît un franc succès auprès du grand public (6000 entrées dont 1000 scolaires). Le double commissariat partagé entre la BnF, Patrick Lebœuf et l'association THEMAA conjugue une approche patrimoniale (par la sélection du fonds Edward Gordon Craig conservé à la BnF) et contemporaine par un ensemble de marionnettes créées par des artistes et rehaussées par une scénographie originale.

4. 2. Les expositions co-produites avec la BnF et les autres établissements d'arts du spectacle

De nombreuses expositions ont été réalisées en partenariat avec la Maison Jean Vilar, la BnF et d'autres institutions dédiées aux arts vivants. En 1985, l'exposition « Plaisirs de l'Opéra », préparée par la Maison Jean Vilar en liaison avec le Théâtre national de l'Opéra de Paris, les départements des Arts du Spectacle et de la Musique de la Bibliothèque Nationale, attire 5000 visiteurs et est demandée par la Pologne.

En 1986, c'est une exposition itinérante de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, « Images de Molière » que la Maison Jean Vilar accueille en ses murs en y adjoignant plusieurs costumes du T.N.P.

En 1990, l'exposition « Théâtres » du peintre et décorateur Jean-Denis Maclès présente une centaine de documents originaux : maquettes planes, maquettes construites, affiches provenant des collections de l'artiste, de celles de la Bibliothèque Nationale, et de la Comédie-Française, en fonction d'un choix effectué par le département des Arts du spectacle à partir de l'exposition présentée à Paris par la BHVP.

le thème « Louis Jouvet dans le travail » est organisée avec le Comité pour le centenaire de Louis Jouvet et les témoins de son œuvre. Des visites quotidiennes ont lieu en collaboration avec la direction départementale de la Jeunesse et des Sports.

¹⁰⁹⁷ Soit une trentaine de photos grand format sur le Berliner Ensemble lors de ses tournées à Paris au Théâtre des Nations avec Hélène Weigel dans *Mère Courage*, mais aussi *Le Cercle craie caucasien* et *La Vie de Galilée* ; y figurent également les photos des mises en scène de Planchon (*Le Brave Soldat Schweyk*), de Georges Wilson (*Mahagonny*) et d'Antoine Bourseiller (*Dans la Jungle des villes*).

L'exposition « Georges Wilson : Travail de troupe (1950-2000) » rassemble quant à elle les photos, affiches, costumes, maquettes témoignant des trois grandes périodes de son parcours : outre les documents fournis par Georges Wilson, les collections de l'Association Jean Vilar illustrent le T.N.P.-Vilar, celles de la BnF présentent la période du Palais de Chaillot, et enfin la BHVP fournit les documents des dernières décennies vouées au théâtre privé.

Enfin, en 2010, l'exposition « Le mystère Tchekhov », organisée dans le cadre de l'année France-Russie 2010 met l'accent sur la complexité d'Anton Tchekhov, de l'âme russe et de ses symboliques paysages.

5. Les ventes de l'exposition « Jean Vilar »

Année	nombre d'expositions vendues
1993	18
1994	6
1995	6
1996	13
1997	4
1998	3
2001	3
2002	3
TOTAL	56

Cette formule d'exposition, en partenariat technique avec le laboratoire photo de l'INA, propose 30 affiches résumant la vie et l'œuvre de Jean Vilar (photos, spectacles, portraits, citations, documents divers) en deux formats (petit et grand). 56 expositions « Jean Vilar » sont ainsi vendues entre 1993 et 2002.

6. Les expositions itinérantes

Les versions itinérantes des expositions « Gérard Philipe » (renouvelée en 1989 et en 1999), « Jean Vilar » (renouvelée en 1991) « Daniel Sorano » et « Lorenzaccio » sont réalisées entre 1981 et 1984, suivies de « Plaisirs de l'opéra », « Commedia dell'arte » puis « Bals publics, bals populaires » et « Platonov » entre 1985 et 2003.

	Gérard Philipe	Jean Vilar	Daniel Sorano	Lorenzaccio	Plaisirs de l'Opéra	Bals publics, bals populaires	Commedia dell'arte	Gérard Philipe comédien	Gérard Philipe au T.N.P.	Nouvelle exposition Jean Vilar	Nouvelle exposition Gérard Philipe	Platonov
1980-1981	1											
1982-1983	5	6										
1983-1984	5	4	2	1								
1984-1985	7	8	1		3							
1985-1986		2	1									
1986	2	3	1		1							
1987	3	4		1	1							
1988	2	2			1	4	1					
1989	6	1		1		2						
1990	2	4			2	1	1					
1991		7	1		2	1	4	2	4			
1992		6	2		1	3	4	1	2			
1993			1				1		1			
1994			1			1		4	2	1		
1997						2	1	2	2			
1999						1		2	2			
2000						1				1	3	
2002			1							1	3	
2003										1		1
2004										4		
2007										2	1	
2008										3	1	
2009										1		
2010										1		

Annexe 33 : Les Cahiers de la MJV (nouvelle formule)

1. Des dossiers documentaires sur le(s) Festival(s)

En 2003, l'exposition « Avignon, un rêve que nous faisons tous » a fait l'objet d'un numéro spécial de 32 pages, composé d'un entretien avec les personnalités qui ont marqué l'histoire de la direction d'Avignon (il s'est distribué à près de 3000 exemplaires).

Ensuite, en 2004, le numéro spécial accompagnant l'exposition de l'été joint un tableau synoptique sur les politiques culturelles en France aux entretiens réalisés et transcrits par Rodolphe Fouano, Patrick Guinand et Xavier Froment avec les directeurs des grands festivals européens (Vienne, Edimbourg, Aix-en-Provence, Paris/Quartiers d'été, Charleville-Mézières, Chalon-sur-Saone et Rencontres d'ARIA en Corse).

En 2006, le *Cahier* n° 98 comporte un dossier très important sur le Festival international d'Edimbourg et le Fringe, du fait de la naissance conjointe du Festival d'Edimbourg et du Festival d'Avignon ; ce dossier a été élaboré à partir des rencontres organisées et traduites par Stéphanie Gachet, assistante de la Maison Jean Vilar, à l'occasion de la rédaction de son mémoire *Etude comparative du Festival d'Avignon et du Festival d'Edimbourg* ; les entretiens et transcriptions définitives ont été réalisés par Jacques Téphany.

Le *Cahier* n° 102, à l'occasion des 60 ans du Festival en 2007, constitue un dossier complet sur les origines du Festival avec des interviews des anciens comédiens du T.N.P.

Le *Cahier* n° 105 propose une rétrospective sur le Festival d'Avignon en 1968, et réactualise la mémoire de ces événements en y joignant des interviews des témoins de l'époque : Gérard Gélas, Lucien Attoun et André Benedetto, entre autres, tandis que le *Cahier* n° 104, élaboré en hommage à Béjart, contient des documents introuvables, à savoir des entretiens avec Maurice Béjart et Pierre Boulez, accordés à l'Association Jean Vilar lors de l'hommage à Jean Vilar rendu dans les *Cahiers de l'Herne* (1995).

2. Des catalogues d'exposition

Le *Cahier* n° 99 bis est entièrement consacré à Josef Nadj, artiste associé du Festival en 2006, dont la Maison Jean Vilar a présenté une exposition.

Le *Cahier* n° 108 dédié à Gérard Philipe constitue une sorte de catalogue de l'exposition réalisée pour le cinquantième anniversaire de sa mort.

En 2009, la commémoration avignonnaise autour de Mallarmé, « Mallarmé, le bel aujourd'hui », aboutit au *Cahier* n° 107, publié en partenariat avec le musée Angladon, qui propose une étude exhaustive intitulée « Mallarmé notre contemporain ».

En juillet 2010, le *Cahier* n° 110 consacre 96 pages de documents biographiques, de témoignages, d'extraits choisis et d'études diverses formant un complément indispensable à l'exposition « Le Mystère Tchekhov ».

Enfin, le *Cahier* n° 111 offre un dossier exhaustif sur le fonds Jean Vilar, tout en consacrant des pages aux différentes étapes de l'histoire de la Maison Jean Vilar.

Annexe 34 : Questionnaire adressé au CNCS

1) Conventions et partenaires

En quels termes s'établit la convention entre le CNCS, la BnF, l'Opéra National de Paris et la Comédie-Française ? Comment ce partenariat s'organise-t-il :

- pour la conservation des costumes ?
- pour le signalement des collections ?
- pour la numérisation des fonds patrimoniaux ?

Avec quels autres partenaires le CNCS travaille-t-il ? Pour quels services ou missions ?

Quels liens s'établissent entre les artistes et l'institution ?

2) Les collections

Sur les quelque 10 000 costumes conservés par le CNCS, quelle est la part respective des costumes émanant :

- de l'Opéra de Paris ?
- de la BnF ?
- de la Comédie-Française ?
- d'autres théâtres ou institutions culturelles (opéra, danse, etc.) ?

Est-il difficile de concilier les missions de conservation des collections et de médiation auprès des publics ?

3) Communication

Par quelles voies le CNCS valorise-t-il ses fonds patrimoniaux et son action culturelle ?

- campagne d'affichage
- insertion de communiqués dans la presse
- publications
- site internet
- webrevue
- réseaux sociaux

4) Essai de typologie des publics (2009-2011)

Avez-vous réalisé récemment une enquête auprès des publics ? A quelle fréquence menez-vous des enquêtes auprès des publics ? Pourriez-vous joindre un exemplaire-type de ce questionnaire ?

Si oui, quelles méthodes de prospection avez-vous utilisées ?

- Formulaire papier
- Formulaire en ligne
- Entretien individualisé
- Entretien téléphonique
- Autre

Si oui, quelle méthodologie d'enquête avez-vous utilisée ? Quels critères avez-vous privilégiés ?

- Typologie
- Enquête quantitative
- Enquête qualitative

- Autre

Si non, à quand remonte votre dernière enquête ? Pourriez-vous joindre un exemplaire-type de ce questionnaire ?

- Quelles méthodes de prospection avez-vous utilisées?
- Quelle méthodologie d'enquête avez-vous utilisée ?
- Quels critères avez-vous privilégiés ?

Quelle est la répartition des visiteurs du CNCS par CSP ?

- Préscolaires
- Scolaires
- Etudiants
- Sans profession
- Demandeurs d'emploi
- Employés
- Ouvriers
- Agriculteur
- Artisans
- Commerçants
- Cadres moyens
- Cadres supérieurs
- Professions libérales
- Retraités

Quelle est la répartition des visiteurs du CNCS par tranche d'âge ?

- 0-10 ans
- 11-13 ans
- 14-17 ans
- 18-25 ans
- 26-45 ans
- 46-60 ans
- 60-74 ans
- 75 ans et plus

Quelle est la répartition des visiteurs du CNCS par origine géographique ?

- public régional
- public parisien
- public international
- autre

Quelle est la répartition des visiteurs du CNCS par secteur culturel ?

- Professionnels des bibliothèques : municipales ? universitaires ? patrimoniales ?
- Professionnels du spectacle : théâtre ? opéra ? danse ?
- Artistes non professionnels
- Conservateurs ou agents du patrimoine
- Recherche et enseignement
- Amateurs d'arts vivants

Quelle est la répartition des visiteurs enseignants par filière ?

- enseignement primaire ?
- enseignement secondaire ?
- enseignement technique ?
- enseignement professionnel ?
- enseignement supérieur ?

Quelle est la répartition des visiteurs du CNCS pour les groupes scolaires ?

	Nombre total de scolaires	Nombre total d'établissements concernés	Etablissements de la région	Etablissements parisiens	Autres établissements nationaux
Enseignement primaire			%	%	%
Enseignement secondaire général			%	%	%
Enseignement professionnel			%	%	%
Enseignement technique			%	%	%
Enseignement supérieur			%	%	%

Quelle est la répartition des visiteurs du CNCS pour les professionnels du spectacle ?

	Nombre total de professionnels	Nombre total de structures concernées	Structures régionales	Structures parisiennes	Autres structures nationales	Structures internationales
Directeur d'une structure fixe de spectacles vivants						
Représentant d'une structure fixe de spectacles vivants						
Journaliste						
Producteur						
Diffuseur						
Artiste						
Artisan du spectacle						
Autre						

Le public du CNCS est-il majoritairement spécialisé ou amateur ?

La diversité des publics peut-elle présenter des contraintes ?

5) Enquête sur la satisfaction des publics

Avez-vous réalisé récemment une enquête de satisfaction auprès des publics ? A quelle fréquence menez-vous des enquêtes de satisfaction auprès des publics ? Pourriez-vous joindre un exemplaire-type de ce questionnaire ?

[Se reporter aux questions de la section 4)]

De quels autres moyens dispose-t-on pour évaluer les usages, attentes, ressenti du public ?

- Livre d'or ?
- Cahier de suggestions ?

Comment les publics ont-ils eu connaissance du CNCS ?

- par la presse régionale ?
- par la presse nationale ?
- par les publications du CNCS ?
- par la communication sur Internet (site du CNCS, Facebook, lettre d'information...) ?
- par la diffusion de plaquettes d'information dans les institutions culturelles (bibliothèques, musées, théâtres, opéras...) ?
- par le bouche à oreille ?

Quelles motivations animent les publics du CNCS ? Quelles activités sont les plus prisées ?

- Expositions
- Visites guidées
- Visites patrimoniales du Quartier Villars
- Conférences
- Evénements du CNCS (fêtes, animations médiévales ...)

- Projections de films à l'auditorium
- Concerts
- Rencontres d'artisans et d'artistes
- Déjeuner
- Boutique
- Ateliers thématiques
- Actions en direction du jeune public
- Formations professionnelles
- Visites de groupes scolaires
- Services aux handicapés

Quel est leur rythme de fréquentation ?

- Fréquentation régulière ?
- Fréquentation irrégulière ?

Pour les visiteurs réguliers :

- Quelle est la durée moyenne de leur visite au CNCS ?
- Fréquentent-ils d'autres institutions culturelles ? bibliothèques ? théâtres ? musées ? opéras ?

Peut-on observer des pratiques culturelles très différentes au sein des publics du CNCS ? Y a-t-il un public élitiste ? Un public amateur ? Un public de spécialistes ? Un grand public ? Y a-t-il une porosité entre les publics ?

Quels sont les retours du public sur :

- Les expositions ?
- Le lieu (disposition, signalétique, confort) ?
- La localisation géographique ?
- L'équipe d'accueil ?
- Le site internet : signalement, lisibilité, ergonomie ?

Quels pourraient être selon vous les freins à la fréquentation du public ?

- L'éloignement géographique
- La difficulté voire l'impossibilité à se déplacer
- Le coût des transports
- Le prix des animations
- Les animations programmées ne correspondent pas aux centres d'intérêts du public
- La méconnaissance du CNCS
- Autres

La politique d'abonnement au CNCS fonctionne-t-elle bien ou les publics préfèrent-ils payer leur visite à l'unité ?

6) Action culturelle

Quel travail de scénographie est réalisé pour les expositions ? Comment se conçoit-il ?

Quels documents d'accompagnement sont proposés aux publics en salle ?

- Fiches de salles
- Livrets-jeux
- Journaux d'exposition
- Documents gratuits diffusés lors de l'exposition
- Cartels
- Panneaux pédagogiques
- Supports numériques
- Feuilletiers
- Bornes interactives
- Tables multipoints
- Supports de la technologie mobile

**Organisez-vous la co-création de services avec les usagers dans le cadre de l'action culturelle ?
Si oui, sous quelles formes ?**

Quels groupes de publics sont les plus demandeurs ou les plus assidus ?

- Jeune public
-  tudiants et stagiaires, de tous les niveaux d'enseignement et de toutes les filières techniques et professionnelles
- Adultes (clubs, associations, centres sociaux, entreprises, tourisme...) et tout groupe constitué souhaitant un accompagnement spécifique.
- Personnes en situation de handicap

Quels sont les prolongements de l'action culturelle ?

- La production éditoriale autour des expositions, événements, commémorations est-elle destinée à un large public ?
- A quels scénarios graphiques et intellectuels la valorisation des expositions sur le site internet obéit-elle ? Comment peut-on retracer l'esprit de déambulation du visiteur ?

7) Action pédagogique et sociale

Quelles actions pédagogiques remportent le plus de succès ?

Quel succès l'opération « Les Portes du temps » remporte-t-elle ?

- en termes de fréquentation ?
- en termes de retour ?
- quelle est la typologie de ces publics ?

Quels services mettez-vous en place auprès des publics empêchés et quel retour en obtenez-vous ?

- Personnes handicapées
- Personnes hospitalisées
- Personnes en prison
- Personnes en maison de retraite
- Personnes en situation d'exclusion

Quelle définition donneriez-vous de la démocratisation culturelle ?

Quels services/procédés/outils vous semblent les plus pertinents pour agir en faveur de la démocratisation culturelle ?

- faut-il aller dans le sens d'une sélectivité, de l'exigence d'une programmation de qualité ?
- faut-il privilégier le caractère attractif permettant de drainer le public le plus large ?
- faut-il privilégier la médiation ?

Quels en sont les freins selon vous ?

Quelles sont les actions menées récemment qui vous semblent le mieux illustrer une politique de démocratisation culturelle ? Quel retour en avez-vous eu de la part du public ?

8) Statistiques de fréquentation des expositions (2009-2011)

[Suivaient des tableaux concernant la répartition des publics par profils pour chaque exposition

- *Répartition des visiteurs par CSP*
- *Répartition des visiteurs par secteur culturel*
- *Répartition des visiteurs par moyenne d'âge*
- *Répartition des visiteurs par origine géographique*
- *Répartition des visiteurs par groupes et structures associatives*

*- Répartition des visiteurs par groupes scolaires
- Répartition des visiteurs professionnels du spectacle
Nous avons choisi de ne pas les reproduire ici.]*

9) Le CNCS et les réseaux sociaux

Les réseaux sociaux vous semblent-ils favoriser les liens entre le CNCS et les usagers ? Entre les usagers eux-mêmes ?

Avez-vous récemment mené une enquête sur les profils et usages des internautes du CNCS ?

- Quelles méthodes de prospection avez-vous utilisées ?
- Quelle méthodologie d'enquête avez-vous utilisée ?
- Quels critères avez-vous privilégiés ?

A combien peut-on estimer le nombre de visiteurs venus sur le site ? A-t-on pu observer une croissance du nombre d'internautes ?

Quelle complémentarité peut-on observer entre les accès à distance et la fréquentation du CNCS ? Les internautes de la bibliothèque se rendent-ils aussi dans ses espaces physiques ?

Que peut-on connaître des internautes du CNCS ?

- origine géographique
- moyenne d'âge
- CSP
- Ont-ils l'usage des blogs ?
- Ont-ils l'usage des wikis ?

Le compte Facebook est-il assidûment fréquenté ?

Avez-vous un compte Twitter ? Si oui, est-il assidûment fréquenté ?

Alimentez-vous un blog ? Si oui, est-il assidûment fréquenté ?

Avez-vous une webrevue ? Si oui, combien d'abonnés ? Pour quel retour ?

Avez-vous un service de questions/réponses à distance ?

Quel accueil virtuel est aménagé pour les internautes ?

Annexe 35 : Questionnaire adressé au centre de documentation du CNCS

1) Statut et travail en partenariat avec les institutions culturelles

Quel est le statut du centre de documentation? Quelle est sa date de création ?

Travaille-t-il en relation avec les services transversaux du CNCS ? Si oui, lesquels ?

Travaille-t-il en partenariat avec la BnF ?

2) Les collections

Pouvez-vous donner une estimation chiffrée ou chronologique concernant :

- les programmes des spectacles de l'Opéra National de Paris ?
- les dossiers de presse (artistes, institutions, œuvres) ?
- les vidéogrammes (captation de spectacles et documentaires) ?
- les documents iconographiques (photographies et ektachromes) ?
- le fonds ressource dédié aux métiers de la mode, du costume et de la scénographie ?

Quelle part des collections est consacrée à la valorisation de la création artistique ?

Y a-t-il des fonds patrimoniaux au centre de documentation ?

Quels types de documents sont accessibles à quels types de public ?

Les usagers participent-ils à l'enrichissement des collections (dépôt de livres ou de thèses, mémoires) ?

Par quels outils de communication peut-on faire connaître le centre de documentation et ses collections ?

3) L'accueil des publics

Les conditions d'accès et horaires d'ouverture sont-ils les mêmes pour le personnel interne, les chercheurs, les étudiants, les groupes, les amateurs d'arts vivants, les curieux ?

Quel est le nombre de places disponibles pour la consultation sur place ?

Existe-il un guide du lecteur ?

La diversité des publics peut-elle présenter des contraintes ?

4) Les services aux publics

Quel accompagnement spécifique est prévu pour les publics ?

Quelles sont les ressources disponibles à partir des postes du centre de documentation ?

- les catalogues ?
- les bases de données en ligne ?
- la bibliothèque numérique ?
- les expositions virtuelles ?
- les portails pédagogiques ?

Quelle est la politique d'accès à internet ?

Le personnel interne peut-il emprunter des ouvrages ?

Quels sont les tarifs pour les photocopies ? Pour la reproduction de photographies/microfilms ?

Quels services sont proposés par le centre de documentation en dehors de la consultation des ressources (papier, audiovisuelles et numériques)?

Avez-vous un cahier de suggestions d'acquisitions? Avez-vous un cahier de suggestions de services?

5) Essai de typologie des publics (2009-2011)

[Se reporter à l'ensemble des questions de la section 4) du questionnaire sur le CNCS.]

6) Enquête sur la satisfaction des publics

Avez-vous réalisé récemment une enquête de satisfaction auprès des publics ?

[Se reporter aux questions de la section 5) du questionnaire sur le CNCS.]

Quelles sont les motivations des usagers du centre de documentation ?

- le renseignement documentaire
- la lecture de livres
- la lecture de la presse
- la consultation de fonds patrimoniaux
- le travail avec les documents du centre de documentation
- le travail avec ses propres documents
- les animations
- l'utilisation d'internet
- la recherche sur catalogue
- la consultation de documents audiovisuels
- dans le cadre de la visite du bâtiment : la curiosité et l'effet de proximité ?

Y a-t-il un effet d'entraînement des publics du CNCS vers la fréquentation de la bibliothèque ?

Les usagers sont-ils autonomes dans leur recherche documentaire ou demandent-ils un accompagnement ?

Quel est leur rythme de fréquentation ?

- Fréquentation régulière ?
- Fréquentation irrégulière ?

Pour les lecteurs réguliers :

- Quelle est la durée moyenne de leur séance de travail ?
- Fréquentent-ils d'autres institutions culturelles ? théâtres ? musées ? opéras ?
- Fréquentent-ils d'autres bibliothèques spécialisées dans les arts du spectacle ? des bibliothèques universitaires ? des bibliothèques municipales ?

Quels types de documents sont les plus consultés ?

- par thème ?
- par type de support ?

Peut-on observer des pratiques culturelles très différentes au sein des publics du centre de documentation ? Y a-t-il un public élitiste ? Un public amateur ? Un public de spécialistes ? Un grand public ? Y a-t-il une porosité entre les publics ?

Quels sont les retours du public sur :

- Le lieu (organisation de l'espace, disposition, signalétique, confort, équipement, mobilier)?
- Le nombre de places assises ?
- Le nombre d'heures d'ouverture ?
- La politique d'accès à Internet ?
- L'accueil et l'aide à la recherche ?
- Les services documentaires ?
- Les tarifs de reprographie et de reproduction ?
- Les catalogues : signalement, lisibilité, ergonomie ?
- Le site internet : signalement, lisibilité, ergonomie ?
- Autres ?

7) Action culturelle, pédagogique et sociale

Le centre de documentation organise-t-il des actions culturelles spécifiques ?

- Accueil de groupes ?
- Animation culturelle (ateliers, contes, débats...)?
- Conférences ?
- Expositions, présentations thématiques organisées par la bibliothèque ?
- Rencontres d'artistes ?
- Action éducative ?
- Actions en direction des enfants ?

Quel rôle le centre de documentation joue-t-il dans l'élaboration des dossiers pédagogiques du CNCS ?

Quelle articulation y a-t-il entre le centre de documentation et les services d'action pédagogique du CNCS ?

Le centre de documentation organise-t-il des actions spécifiques envers les publics empêchés ?

- Personnes handicapées
- Personnes hospitalisées
- Personnes en prison
- Personnes en maison de retraite
- Personnes en situation d'exclusion

Annexe 36 : Questionnaire adressé à la BmO

1) Statut et travail en partenariat avec les institutions culturelles

Quel est le statut de la BmO et quelles sont ses missions ?

Quelle est la spécificité du fonctionnement de ce département vis-à-vis des autres départements et services de la BnF ?

Comment le travail en réseau s'organise-t-il entre la BmO et :

- le département de la Musique ?
- le département des Arts du Spectacle ?
- les autres départements spécialisés de la BnF ?
- la Maison Jean Vilar ?

Quels partenariats et quelles conventions sont institués entre la BmO et :

- l'Opéra de Paris ?
- le CNCS ?
- le CND ?
- la Comédie-Française ?
- les Archives Nationales ?
- la bibliothèque-musée de la Comédie-Française ?
- d'autres institutions culturelles françaises (théâtres, musées, opéras, écoles d'arts, bibliothèques dédiées aux arts vivants du spectacle...)?
- d'autres institutions culturelles internationales ?

Quels liens spécifiques y a-t-il entre les artistes et la BmO ?

2) Les collections

Pouvez-vous donner une estimation chiffrée ou chronologique des collections :

- Monographies
- Périodiques
- Livrets manuscrits et imprimés
- Partitions musicales et chorégraphiques
- Maquettes de costumes et de décors
- Costumes
- Affiches, dessins
- Photographies
- Gravures, estampes
- Tableaux
- Objets d'art
- Archives : administratives, privées (lettres...)
- Revues de presse
- Répertoires de compagnies, de lieux, de programmes...
- Bibliothèque numérique
- Répertoires et bases de données
- Captations et documents audiovisuels

Comment s'organise le partenariat entre la BmO, l'Opéra et le CNCS :

- pour la conservation des collections ?
- pour le signalement des collections ?

- pour la numérisation des fonds patrimoniaux ?

Quelle est l'orientation actuelle de la politique documentaire de la BmO ?

- Quelle est sa spécialisation ?
- Quelle part des collections est consacrée à la valorisation de la création artistique ?

Les fonds patrimoniaux sont-ils accessibles au public ?

Si oui, y a-t-il un public spécifique à ce fonds particulier (lequel et pourquoi) ?

Menez-vous des actions de médiation et/ou de diffusion en faveur des fonds patrimoniaux en particulier ?

- Si oui, quels types d'action de médiation ou de diffusion avez-vous menés ?
- Si non, avez-vous l'intention de mener des actions de médiation ?

La BmO envisage-t-elle de développer la présentation de ses services et de ses collections sur le portail de la BnF ? Si oui, de quelle manière ?

Quels types de documents sont accessibles à quels types de public ? Peut-on parler d'une popularisation de l'accès au patrimoine ?

Les usagers participent-ils à l'enrichissement des collections (dépôt de livres ou de thèses, mémoires) ?

3) Le musée de la BmO

Quels fonds muséographiques sont valorisés et quelle en est la politique d'exposition ?

4) Communication

Par quelles voies la BmO valorise-t-elle ses fonds patrimoniaux et son action culturelle ?

- campagne d'affichage
- insertion de communiqués dans la presse
- publications
- site internet
- newsletter
- réseaux sociaux

5) L'accueil des publics

Les conditions d'accès et les horaires d'ouverture sont-ils les mêmes pour :

- le personnel de la BmO,
- les membres de l'Opéra,
- les chercheurs,
- les étudiants,
- les artistes ou structures artistiques,
- les groupes,
- les amateurs d'arts vivants et les curieux ?

Est-il difficile de concilier les missions de conservation des collections et de médiation auprès des publics ?

La diversité des publics peut-elle présenter des contraintes ?

6) Les services aux publics

Quels sont les profils professionnels des agents de la bibliothèque ? Sont-ils spécialisés en fonction :

- des collections ?
- de la médiation avec le public ?
- des relations avec les artistes ?
- de la programmation culturelle ?
- de la production culturelle ?

De quelle manière la BmO travaille-t-elle avec les services aux publics de :

- la BnF ?
- l'Opéra National de Paris ?

Y a-t-il dans la BmO un service ou une fonction spécifique aux publics ?

[Pour les questions suivantes, se reporter à la section 4) du questionnaire adressé au centre de documentation du CNCS].

7) Essai de typologie des publics (2009-2011)

Quelles évolutions avez-vous pu constater lors des différentes enquêtes réalisées par la BnF sur les publics des départements spécialisés (1997, 2001, 2006, 2008...) ?

- Y a-t-il eu un élargissement des types de publics à la BmO ? Si oui, dans quelle proportion ?
- L'image de la BmO a-t-elle évolué ? Si oui, dans quelle mesure ?

Avez-vous réalisé récemment une enquête interne à la bibliothèque auprès des publics ?

[Suivait une série de questions sur les méthodes des enquêtes et les profils des publics. Se reporter à la section 4) du questionnaire adressé au CNCS. N'y figuraient pas les catégories d'âge des 0-17 ans, ni la mention d'un public régional ou rural.]

Les publics viennent-ils davantage pour les expositions ou pour la consultation des collections ? Y a-t-il un effet d'entraînement entre les visiteurs et les lecteurs ?

Quels sont les usages et pratiques culturelles des lecteurs de la BmO ?

[Se reporter à la section 5) du questionnaire adressé au centre de documentation du CNCS]

Comment les publics ont-ils eu connaissance de la BmO ?

- par l'université
- par les institutions culturelles (musées, théâtres, opéras, salles de concerts, bibliothèques)
- par la presse parisienne ?
- par la presse nationale ?
- par les publications ?
- par la communication sur Internet (site de la BnF, Facebook, lettre d'information...) ?
- par la diffusion de plaquettes d'information dans les institutions culturelles (bibliothèques, musées, théâtres, opéras, salles de concerts...) ?
- par le bouche à oreille ?

8) Enquête sur la satisfaction des publics

Quelles sont les motivations des usagers de la BmO ?

- le renseignement documentaire
- la lecture de monographies et périodiques
- la consultation de fonds patrimoniaux
- la recherche sur les catalogues et bases de données

- la consultation de documents audiovisuels
- les animations et expositions
- la photothèque

Quels sont les retours des usagers de la BmO ?

[Se reporter aux questions de la section 6) du questionnaire adressé au centre de documentation du CNCS]

Quels pourraient être selon vous les freins à la fréquentation du public ?

- La situation géographique
- La difficulté voire l'impossibilité à se déplacer.
- Le prix de l'abonnement
- La procédure d'accréditation
- La méconnaissance de la BmO
- Autres

9) Statistiques de fréquentation des expositions (2009-2011)

[Suivaient des tableaux concernant la répartition des publics par profils pour chaque exposition. Se reporter à la section 4) du questionnaire adressé au CNCS]

10) Modalités et prolongements de l'action culturelle

De quelle manière la BmO travaille-t-elle avec les services transversaux de la BnF pour l'organisation des manifestations culturelles ?

De quelle manière la BmO travaille-t-elle avec l'Opéra National de Paris pour l'organisation des manifestations culturelles ?

Quel travail de scénographie est réalisé pour les expositions ? Comment se conçoit-il ?

[Pour les questions concernant l'organisation des expositions et leur fréquentation, se reporter à la section 6) du questionnaire adressé au CNCS.]

Quels sont les prolongements de l'action culturelle ?

- La production éditoriale autour des expositions, événements, commémorations est-elle destinée à un large public ?

La BmO exporte-t-elle ses activités et ses collections dans des lieux autres qu'artistiques ?

Outre les expositions, la BmO organise-t-elle des actions culturelles spécifiques ?

- Animation culturelle (ateliers, débats...)
- Conférences, colloques organisés par la bibliothèque ?
- Visites guidées ?
- Présentations thématiques organisées par la bibliothèque ?
- Rencontre d'artistes ?
- Prestations artistiques (spectacles, concerts) ?

Si oui, lesquelles sont les plus prisées des publics ?

Quelle articulation peut-on observer entre les collections, la recherche et la création artistique ?

11) Action pédagogique et sociale

La BmO travaille-t-elle avec les services transversaux de la BnF pour la constitution des dossiers pédagogiques de la BnF ?

La BmO travaille-t-elle avec l'Opéra de Paris pour la constitution des dossiers pédagogiques de l'Opéra National de Paris ?

La BmO accueille-t-elle des groupes scolaires ? Si oui, à quel niveau d'enseignement ?

- enseignement primaire ?
- enseignement secondaire ?
- enseignement technique ?
- enseignement professionnel ?
- enseignement supérieur ?

La BmO réalise-t-elle des actions pédagogiques spécifiques ?

- en direction des enfants ?
- en direction des adultes ?
- en direction des scolaires en difficulté ?

La BmO met-elle en place des actions spécifiques envers les publics empêchés ? Si oui, de quelle manière ?

- Personnes handicapées
- Personnes hospitalisées
- Personnes en prison
- Personnes en maison de retraite
- Personnes en situation d'exclusion

Quelle définition donneriez-vous de la démocratisation culturelle ?

Quels services/procédés/outils vous semblent les plus pertinents pour agir en faveur de la démocratisation culturelle ?

- faut-il aller dans le sens d'une sélectivité, de l'exigence d'une programmation de qualité ?
- faut-il privilégier le caractère attractif permettant de drainer le public le plus large ?
- faut-il privilégier la médiation ?

Quels en sont les freins selon vous ?

Annexe 37 : Questionnaire adressé au département des Arts du Spectacle (BnF)

1) Travail en partenariat avec les institutions culturelles

Y a-t-il un travail en réseau entre le département des Arts du Spectacle et :

- le département de la Musique ?
- la BmO ?
- les autres départements spécialisés de la BnF ?

Quels partenariats et quelles conventions sont institués entre le département des Arts du Spectacle et :

- l'Opéra de Paris ?
- le CNCS ?
- le CND ?
- la Comédie-Française ?
- les Archives Nationales ?
- la bibliothèque-musée de la Comédie-Française ?
- d'autres institutions culturelles françaises (théâtres, musées, opéras, écoles d'arts, bibliothèques dédiées aux arts vivants du spectacle...)?
- d'autres institutions culturelles internationales ?

Quels liens spécifiques y a-t-il entre les artistes et le département des Arts du Spectacle ?

2) Les collections

Pouvez-vous donner une estimation chiffrée concernant les collections suivantes :

- Monographies
- Périodiques
- Manuscrits
- Tapuscrits
- Maquettes de costumes et de décors
- Costumes
- Accessoires
- Marionnettes
- Tableaux
- Sculptures
- Affiches, dessins
- Photographies
- Gravures, estampes
- Archives : administratives, privées (lettres...)
- Revues de presse
- Répertoires de compagnies, de lieux, de programmes...
- Bibliothèque numérique
- Répertoires et bases de données
- Captations et documents audiovisuels

Comment s'organise le partenariat entre le département des Arts du Spectacle et le CNCS :

- pour la conservation des collections ?
- pour le signalement des collections ?
- pour la numérisation des fonds patrimoniaux ?

Quelle est l'orientation actuelle de la politique documentaire du département des Arts du Spectacle?

- Quelle est sa spécialisation ?
- Quelle part des collections est consacrée à la valorisation de la création artistique ?

[Concernant les questions sur les fonds patrimoniaux et leur accessibilité, leur valorisation, se reporter à la section 2) du questionnaire adressé à la BmO.]

3) Communication

Par quelles voies le département des Arts du Spectacle valorise-t-il ses fonds patrimoniaux et son action culturelle ?

- campagne d'affichage
- insertion de communiqués dans la presse
- publications
- site internet
- newsletter
- réseaux sociaux

4) L'accueil des publics

Les conditions d'accès et les horaires d'ouverture sont-ils les mêmes pour :

- le personnel du département des Arts du Spectacle,
- les chercheurs,
- les étudiants,
- les artistes ou structures artistiques,
- les groupes,
- les amateurs d'arts vivants et les curieux ?

Est-il difficile de concilier les missions de conservation des collections et de médiation auprès des publics ?

La diversité des publics peut-elle présenter des contraintes ?

5) Les services aux publics

Le transfert des collections sur le site Richelieu en 2004 a-t-il permis un redéploiement et une réorganisation en profondeur des services aux publics ?

Quels sont les profils professionnels des agents de la bibliothèque ? Sont-ils spécialisés en fonction :

- des collections ?
- de la médiation avec le public ?
- des relations avec les artistes ?
- de la programmation culturelle ?
- de la production culturelle ?

De quelle manière le département des Arts du Spectacle travaille-t-il avec le Service pédagogique de la BnF ? Avec la Mission de diversification des publics de la BnF ?

Y a-t-il dans le département des Arts du Spectacle un service ou une fonction spécifique aux publics ? Si oui :

- Quand et comment a-t-on décidé de développer l'activité du département des Arts du Spectacle autour des publics ?
- La création de ce service ou de cette activité a-t-elle donné lieu à une réorganisation générale des services ou est-ce un simple « ajout »?
- Quel accompagnement spécifique est prévu pour les publics ?

[Pour les questions suivantes se reporter à la section 4) du questionnaire sur le centre de documentation du CNCS.]

6) Essai de typologie des publics (2009-2011)

Quelles évolutions avez-vous pu constater lors des différentes enquêtes réalisées par la BnF sur les publics des départements spécialisés (1997, 2001, 2006, 2008...) ?

- Y a-t-il eu un élargissement des types de publics au département des Arts du Spectacle? Si oui, dans quelle proportion ?
- L'image du département des Arts du Spectacle a-t-elle évolué ? Si oui, dans quelle mesure ?

Avez-vous réalisé récemment une enquête interne à la bibliothèque auprès des publics ?

[Suivait une série de questions sur les méthodes des enquêtes et les profils des publics. Se reporter à la section 4) du questionnaire adressé au CNCS. N'y figuraient pas les catégories d'âge des 0-17 ans, ni la mention d'un public régional ou rural.]

Quels sont les usages et pratiques culturelles des lecteurs et visiteurs du département des Arts du Spectacle ?

[Se reporter à la section 5) du questionnaire adressé au centre de documentation du CNCS.]

Quelle est la représentation des arts de la rue, des marionnettes et du mime dans les collections ? Sont-ils fréquemment consultés et par quels publics ?

Comment les publics ont-ils eu connaissance du département des Arts du Spectacle ?

- par l'université
- par les institutions culturelles (musées, théâtres, opéras, salles de spectacles, bibliothèques)
- par la presse parisienne
- par la presse nationale
- par les publications du département des Arts du Spectacle
- par la communication sur Internet (site du département des Arts du Spectacle, Facebook de la BnF, lettre d'information...)
- par la diffusion de plaquettes d'information dans les institutions culturelles (bibliothèques, musées, théâtres, opéras, salles de spectacles...)
- par le bouche à oreille

7) Enquête sur la satisfaction des publics

Quelles sont les motivations des usagers du département des Arts du Spectacle ?

[Se reporter à la section 8) du questionnaire adressé à la BmO.]

Quels sont les retours des usagers du département des Arts du Spectacle ?

[Se reporter aux questions de la section 6) du questionnaire adressé au centre de documentation du CNCS.]

Quels arts vivants du spectacle sont les plus prisés du public ?

- Théâtre
- Opéra
- Danse
- Mime

- Théâtre de rue
- Cirque
- Marionnettes
- Fêtes
- Music-hall

Quels pourraient être selon vous les freins à la fréquentation du public ?

[Se reporter aux questions de la section 8) du questionnaire adressé à la BmO.]

8) Statistiques de fréquentation des expositions et conférences (2009-2011)

[Suivaient des tableaux concernant la répartition des publics par profils pour chaque exposition. Se reporter à la section 4) du questionnaire adressé au CNC]

Le département des Arts du Spectacle exporte-t-il ses activités et ses collections dans des lieux autres qu'artistiques ?

Outre les conférences et les expositions, le département des Arts du Spectacle organise-t-il des actions culturelles spécifiques ?

- Animation culturelle (ateliers, débats...) ?
- Conférences, colloques organisés par la bibliothèque ?
- Visites guidées ?
- Présentations thématiques organisées par la bibliothèque ?
- Rencontre d'artistes ?
- Prestations artistiques (spectacles, concerts) ?

Si oui, lesquelles sont les plus prisées des publics ?

Quelle articulation peut-on observer entre les collections, la recherche et la création artistique ?

Les animations culturelles du département des Arts du Spectacle favorisent-elles la co-création de services avec les usagers ? Si oui, sous quelles formes ?

9) Action pédagogique et sociale

Le département des Arts du Spectacle participe-t-il aux colloques de la BnF sur l'accès pédagogique au patrimoine culturel ?

[Pour la suite des questions concernant les actions culturelles spécifiques, se reporter à la section 11) du questionnaire adressé à la BmO.]

Quelle définition donneriez-vous de la démocratisation culturelle ?

Quels services/procédés/outils vous semblent les plus pertinents pour agir en faveur de la démocratisation culturelle ?

- faut-il aller dans le sens d'une sélectivité, d'une exigence de qualité ?
- faut-il privilégier le caractère attractif permettant de drainer le public le plus large ?

Quels en sont les freins selon vous ?

10) Médiation et valorisation à distance

Le département des Arts du Spectacle envisage-t-il de développer la présentation de ses services et de ses collections sur le portail de la BnF ? Si oui, de quelle manière ?

Quels projets de présence sur les réseaux sociaux sont en cours de réalisation ou effectifs au département des Arts du Spectacle ?

- Facebook ?
- Twitter ?
- Blog ?
- Newsletter ?

Y a-t-il un service de questions/réponses à distance spécifique au département des Arts du Spectacle ?

Quel accueil virtuel est aménagé pour les internautes ?

Dans quelle proportion les usagers du département des Arts du Spectacle et ceux de Gallica (enquête 2010) se recourent-ils ?

Annexe 38 : Questionnaire adressé à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française

1) Statut et travail en partenariat avec les institutions culturelles

Quel est le statut de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française et quelles sont ses missions ?

Quelle est la spécificité de la bibliothèque vis-à-vis de la Comédie-Française ?

Quel partenariat est institué entre la bibliothèque-musée et le CNCS, concernant :

- la conservation des collections ?
- le signalement des collections ?
- la numérisation et la valorisation en ligne des costumes ?

Quels partenariats et quelles conventions sont institués entre la bibliothèque-musée et :

- le département des Arts du Spectacle de la BnF ?
- les autres départements spécialisés de la BnF ?
- les Archives Nationales ?
- d'autres institutions culturelles françaises (théâtres, musées, écoles d'arts, bibliothèques dédiées aux arts vivants du spectacle...)?
- d'autres institutions culturelles internationales ?

2) Les collections

Pouvez-vous donner une estimation chiffrée ou chronologique concernant les collections suivantes :

- Monographies
- Périodiques
- Maquettes de costumes et de décors
- Affiches, dessins
- Photographies
- Gravures, estampes
- Musique imprimée et manuscrite
- Tableaux
- Objets d'art
- Médailles, objets divers, reliques
- Archives : administratives, privées (lettres...)
- Revues de presse
- Programmes
- Bibliothèque numérique
- Répertoires et bases de données
- Captations et documents audiovisuels

Quelle est l'orientation actuelle de la politique documentaire de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française ?

[Concernant les questions sur les fonds patrimoniaux et leur accessibilité, leur valorisation, se reporter à la section 2) du questionnaire adressé à la BmO.]

3) L'accueil des publics

Les conditions d'accès et les horaires d'ouverture sont-ils les mêmes pour :

- le personnel de la Comédie-Française,
- les chercheurs,
- les étudiants,
- les artistes ou structures artistiques,
- les groupes,
- les amateurs d'arts vivants et les curieux ?

Est-il difficile de concilier les missions de conservation des collections et de médiation auprès des publics ?

La diversité des publics peut-elle présenter des contraintes ?

4) Les services aux publics

De quelle manière la bibliothèque-musée travaille-t-elle avec les services aux publics de la Comédie-Française ?

-Quel accompagnement spécifique est prévu pour les publics ?

[Pour les autres questions, se reporter à la section 4) du questionnaire sur le centre de documentation du CNCS.]

5) Essai de typologie des publics (les questions portent sur les saisons 2009-2010 et 2010-2011)

Quelles évolutions a-t-on pu constater depuis la réorganisation des services aux publics en 2000 ?

- Y a-t-il eu un élargissement des types de publics à la bibliothèque-musée ? Si oui, dans quelle proportion ?
- L'image de la bibliothèque-musée a-t-elle évolué auprès des publics ? Si oui, dans quelle mesure ?

Avez-vous réalisé récemment une enquête interne à la bibliothèque auprès des publics ?

[Suivait une série de questions sur les méthodes des enquêtes et les profils des publics. Se reporter à la section 4) du questionnaire adressé au CNCS. N'y figuraient pas les catégories d'âge des 0-17 ans, ni la mention d'un public régional ou rural.]

Quels sont les usages et pratiques culturelles des lecteurs et visiteurs de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française ?

[Se reporter à la section 5) du questionnaire adressé au centre de documentation du CNCS.]

Comment les publics ont-ils eu connaissance de la bibliothèque-musée ?

- par la Comédie-Française
- par d'autres institutions culturelles (musées, théâtres, bibliothèques...)
- par l'université
- par la presse parisienne
- par la presse nationale
- par les publications de la bibliothèque-musée
- par la communication sur Internet (site de la Comédie-Française, Facebook, lettre d'information...)
- par la diffusion de plaquettes d'information dans les institutions culturelles (bibliothèques, musées, théâtres, opéras ...)
- par le bouche à oreille

6) Enquête sur la satisfaction des publics

Outre les enquêtes, disposez-vous d'un cahier de suggestions pour évaluer les usages, les attentes et le ressenti du public ?

Quelles sont les motivations des usagers de la bibliothèque-musée ?

- le renseignement documentaire
- la lecture de monographies et périodiques
- la consultation de fonds patrimoniaux
- la recherche sur les catalogues et bases de données
- la consultation de documents audiovisuels

Quels sont les retours du public sur :

- La localisation géographique ?
- Le lieu (organisation de l'espace, disposition, signalétique, confort, équipement, mobilier)?
- Le nombre de places assises ?
- Le nombre d'heures d'ouverture ?
- La politique d'accès à Internet ?
- L'accueil et l'aide à la recherche ?
- Les services documentaires ?
- Les tarifs de reprographie et de reproduction ?
- Les catalogues : signalement, lisibilité, ergonomie ?
- Le site internet : signalement, lisibilité, ergonomie ?
- les actions culturelles ?
- Autres ?

Quels pourraient être selon vous les freins à la fréquentation du public ?

- La situation géographique
- La difficulté voire l'impossibilité à se déplacer.
- La procédure d'accréditation
- La méconnaissance de la bibliothèque-musée
- Autres

7) Modalités et prolongements de l'action culturelle : expositions, visites-conférences, parcours

De quelle manière la bibliothèque-musée travaille-t-elle avec les services de la Comédie-Française pour l'organisation des manifestations culturelles ?

Quel travail de scénographie est réalisé pour les expositions ? Comment se conçoit-il ?

[Pour les questions concernant l'organisation et la fréquentation des expositions, se reporter à la section 6) du questionnaire adressé au CNCS.]

La production éditoriale autour des expositions, événements, commémorations est-elle destinée à un large public ?

Quelles actions culturelles récentes ont remporté le plus de succès ?

La bibliothèque-musée exporte-t-elle ses activités et ses collections dans des lieux autres qu'artistiques ?

Outre les expositions, la bibliothèque-musée organise-t-elle des actions culturelles spécifiques ?

- Animation culturelle (ateliers, débats...) ?
- Visites guidées ?
- Présentations thématiques ?

Si oui, lesquelles sont les plus prisées des publics ?

8) Action pédagogique et sociale

La bibliothèque travaille-t-elle avec les services transversaux de la Comédie-Française pour la constitution des dossiers pédagogiques ?

[Pour la suite des questions concernant les actions culturelles spécifiques, se reporter à la section 11) du questionnaire adressé à la BmO.]

9) Médiation et valorisation à distance

La bibliothèque-musée envisage-t-elle de développer la présentation de ses services et de ses collections sur le portail de la Comédie-Française ? Si oui, de quelle manière ?

Quels projets de présence sur les réseaux sociaux sont en cours de réalisation ou effectifs à la bibliothèque-musée ?

- Facebook ?
- Twitter ?
- Blog ?
- Newsletter ?

Y a-t-il un service de questions/réponses à distance spécifique à la bibliothèque-musée ?

Quel accueil virtuel est aménagé pour les internautes ?

10) Statistiques de fréquentation des expositions (2009-2011)

[Suivaient des tableaux concernant la répartition des publics par profils pour chaque exposition. Se reporter à la section 4) du questionnaire adressé au CNCS]

11) Statistiques de fréquentation des visites-conférences de la Comédie-Française

12) Statistiques de fréquentation des Parcours promenades Molière

13) Statistiques concernant les conventions entre la Comédie-Française et les scolaires

Annexe 39 : De la collection à « la complémentarité documentaire »

La notion de « complémentarité documentaire »¹⁰⁹⁸ transcende la nature même de la bibliothèque, du moins dans son acception étymologique, parce qu'elle conserve alors des objets (maquettes, costumes) qui échappent à la définition initiale des collections¹⁰⁹⁹. De fait, le fonds d'archives forme un ensemble indivis¹¹⁰⁰ dont on doit conserver l'unité¹¹⁰¹ : résultant « des activités d'une personne physique ou morale qui reçoit et produit des documents dans le cours de ses activités », ce fonds « doit être perçu comme un organisme vivant qui se forme et se transforme selon les évolutions de ce producteur ». Son traitement intellectuel et matériel obéit donc aux trois principes de respect de la provenance, de l'intégrité et de l'agencement originel du fonds¹¹⁰². Toutefois, le désir d'exhaustivité documentaire a pour pendant la nécessité d'une sélection, à l'encontre d'une collecte passive : il faut apprécier l'intérêt d'un fonds, dans les bibliothèques patrimoniales, comme dans les musées.

Les fonds d'arts du spectacle sont initialement issus de collections privées, par le biais de dons et d'achats¹¹⁰³ ; leur constitution s'explique d'abord par la chronologie et a partie liée avec les grandes évolutions statutaires et scéniques de l'art dramatique. Parallèlement à la conservation des archives des théâtres (dès le XVII^e siècle¹¹⁰⁴ pour la Comédie-Française¹¹⁰⁵ et à la fin du XIX^e siècle pour l'Opéra¹¹⁰⁶), se sont constituées des bibliothèques rassemblant les pièces du répertoire, mais aussi l'iconographie et les manuscrits, comment en témoignent au XVIII^e siècle les collections du marquis de Pont-de-Veyle et du duc de La Vallière¹¹⁰⁷, collections propres de la bibliothèque de l'Arsenal¹¹⁰⁸ mises à la disposition des chercheurs et des historiens du théâtre¹¹⁰⁹. Au

¹⁰⁹⁸ Voir Noëlle GUIBERT, *Revue d'Histoire du Théâtre* n° 4, 1998, p. 395-404.

¹⁰⁹⁹ « Sous le nom de collections théâtrales, ont été conservés, depuis le XVIII^e siècle, des ensembles qui se sont trouvés spontanément constitués non pas seulement d'écrits (textes de pièces, partitions, études imprimées et manuscrites), mais encore de documents iconographiques (tels que des reproductions de scènes ou de décors, des plans d'architecture, des portraits) et, plus récemment, d'objets : masques, maquettes à trois dimensions, costumes, tableaux, accessoires auxquels viennent couramment s'ajouter : cahiers de mises en scène, plantations, films, etc.. », comme l'expliquent Cécile GITEAU et André VEINSTEIN, « La documentation iconographique théâtrale. Code de catalogage et de références », *BBF*, 1961, n° 2, p. 59-76.

¹¹⁰⁰ Selon l'article L 221-1 du *Code du patrimoine* : « Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité », *Code du patrimoine* version consolidée du 14 juillet 2010, Livre II, Titre 1, chapitre 1, article L211-1. Cité par Mileva STUPAR, *Le théâtre face à sa mémoire*, op. cit., p. 30.

¹¹⁰¹ Voir la typologie et le traitement des archives de la représentation étudiés par Marie KONTOGOM : les documents utiles à la représentation (les textes et leurs versions) ; les documents relatifs à l'élaboration de la représentation (cahiers de mise en scène, notes de régie, scénographie, mobiliers et accessoires, costumes, partitions et enregistrements musicaux) ; les documents issus de la représentation (photographie, enregistrements audiovisuels et sonores) ; les documents de communication (programmes, tracts et affiches, articles de presse, sites Internet). In *Mémoire du théâtre à Lyon et en Rhône-Alpes : Enjeux et perspectives*. Mémoire d'études sous la dir. de Noëlle DROGNAT-LANDRE, DCB 14. Villeurbanne : ENSSIB, 2006, p. 33-37.

¹¹⁰² C'est-à-dire le respect de la « dimension relative » de l'archive, selon la formule d'Anne-Marie Chabin, citée par Mileva STUPAR, *Le théâtre face à sa mémoire*, op. cit., p. 36.

¹¹⁰³ Pour lesquels les bibliothèques patrimoniales peuvent exercer leur droit de préemption lors des ventes publiques.

¹¹⁰⁴ Voir l'organisation générale des archives, la législation concernant les archives publiques et les archives privées qui présentent un intérêt public, et surtout la circulaire n°99-2 du 17 décembre 1999 relative au traitement des archives des théâtres publics, in Marie KONTOGOM, *Mémoire du théâtre à Lyon et en Rhône-Alpes*, op. cit., p. 28-31.

¹¹⁰⁵ A partir du registre que le comédien Charles Varlet de La Grange (1635-1692) avait tenu de 1659 à 1685, et que les sociétaires de la Comédie-Française acquirent en 1785. En 1812, la Comédie-Française nomme au sein de ses sociétaires un archiviste qui a pour mission de conserver la mémoire de la troupe.

¹¹⁰⁶ Conservées par Charles Nutter dans la « Bibliothèque-musée » fondée en 1866.

¹¹⁰⁷ Voir l'article de Michèle THOMAS in *Le Théâtre au plus près : pour André Veinstein*, textes réunis par Jean-Marie THOMASSEAU, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005, p. 223-238.

¹¹⁰⁸ Constituée à partir de 1750 par le marquis de Paulmy, autour du noyau des collections de son oncle, le comte d'Argenson, et qui comprenait en 1785 « plus de 52 000 volumes, dont 2412 manuscrits et 592 portefeuilles ou volumes d'estampes, et une collection de médailles », voir Martine LEFEBVRE « Antoine-René d'Argenson, Marquis de Paulmy (1722-1787) » in *Bulletin de l'ABF*, n° 137, 4^{ème} trimestre, 1987, p. 37.

¹¹⁰⁹ Selon Joël HUTHWOHL : « Cette diversification est contemporaine des débats sur l'art de l'acteur, sur la nécessité d'une réforme du costume et du décor, donc de la mise en scène, sous la plume de Diderot, Beaumarchais ou du comédien Lekain, pour

XIXe siècle, la collection du marquis de Soleinne vient d'abord enrichir ce fonds, avant d'être dispersée en 1844 lors d'une vente publique¹¹¹⁰. C'est à partir de la seconde moitié du XIXe siècle que le socle privé de la mémoire des arts du spectacle s'institutionnalise¹¹¹¹, notamment avec la création de la bibliothèque de l'Opéra, en 1866, qui se double d'un espace d'exposition dans le Pavillon de l'Empereur en 1882. C'est à la même époque que Léon Guillard et Georges Monval professionnalisent la bibliothèque-musée de la Comédie-Française et en ouvrent l'accès aux chercheurs et aux spectateurs.

Enfin, au tournant du XXe siècle, Auguste Rondel agrandit le cercle des collections de théâtre en y incluant un patrimoine moins bibliophilique, constitué d'affiches, de revues de presse sur les programmes et les spectacles¹¹¹², et élargit également la définition des arts du spectacle en embrassant l'ensemble de leurs manifestations, y compris les fêtes, les feux d'artifice et les sports. Emile Favre, administrateur de la Comédie-Française, le presse de donner à l'Etat sa collection : celle-ci est transférée en 1920 au Palais-Royal, dans les locaux de l'actuel Conseil Constitutionnel, de telle sorte que les spectateurs puissent voir les collections à travers la vitrine. Mais Anatole de Monzie, ministre de l'Instruction publique, souhaite y installer l'Institut de coopération intellectuelle (futur UNESCO) et en déloge les collections qui sont transférées à la bibliothèque de l'Arsenal en 1925. Auguste Rondel en conserve l'administration et la direction, assisté par Madeleine Horn-Monval¹¹¹³ qui lui succède à sa mort¹¹¹⁴.

Puis, en 1953, Julien Cain, administrateur général de la Bibliothèque Nationale¹¹¹⁵, confie à André Veinstein la remise à jour et l'extension de ces fonds à la scénographie et aux archives sonores¹¹¹⁶. Universitaire et spécialiste de l'écriture radiophonique¹¹¹⁷, ce dernier revitalise les collections de théâtre par l'apport de nouveaux médias et par l'acquisition exemplaire de la collection Edward Gordon Craig¹¹¹⁸ en 1957, qui confère une valeur muséale aux costumes de scène¹¹¹⁹ ainsi qu'aux

le théâtre », in « Émergence et constitution d'un patrimoine spécifique des arts du spectacle », *BBF*, 2011, n° 4, p. 32-35. Noëlle GUIBERT souligne également le lien entre la reconnaissance patrimoniale des fonds de théâtre et la « professionnalisation de l'art dramatique », lors de la création, en 1786, de « la première Ecole dramatique », in « Les arts vivants et leur archivage », *Revue de la BnF*, n° 5, juin 2000, p. 37.

¹¹¹⁰ Joël HUTHWOHL, « Émergence et constitution d'un patrimoine spécifique des arts du spectacle », *op. cit.*

¹¹¹¹ Joël Huthwohl établit un parallèle entre cet intérêt accru pour la valeur muséale des fonds de théâtre et la montée en puissance de l'art dramatique, de la scénographie et des lieux de spectacle. Charles Nutter, lui-même collectionneur, s'empresse de recueillir les archives de l'Opéra, conscient du gisement documentaire qu'elles représentent. Entre 1866 et 1882, il organise un vrai service patrimonial et obtient l'ouverture d'une galerie d'exposition.

¹¹¹² Auguste Rondel « eut l'idée lumineuse d'introduire dans la constitution de sa collection un processus documentaire qui se dégage naturellement de la grande presse de diffusion et de la presse spécialisée », Noëlle GUIBERT, « Les arts vivants et leur archivage, les paradoxes d'une nécessité », *Archives, patrimoine et spectacle vivant, op. cit.*, p. 35.

¹¹¹³ Fille de Georges Monval qui fut bibliothécaire de la Comédie-Française.

¹¹¹⁴ Comme l'explique Cécile GITEAU, in « La collection Auguste Rondel au département des Arts du Spectacle », *Bulletin d'information de l'ABF*, n° 128, 1985, p. 11-12. Voir aussi Annie BETHERY, « Catalogue de la collection Auguste Rondel », *BBF*, 1985, n° 5, p. 453-454.

¹¹¹⁵ A laquelle la bibliothèque de l'Arsenal est rattachée en 1934.

¹¹¹⁶ « Les enregistrements sonores connaissent une tradition beaucoup plus ancienne que les enregistrements audiovisuels, peut-être parce que la manière de dire avait une place essentielle dans l'art de l'acteur. Ainsi Sarah Bernhardt réalise un enregistrement sonore en 1898. Des pièces sont enregistrées en intégralité à partir de 1912 et éditées. Dans les années vingt la radio commence à diffuser des créations radiophoniques. Des enregistrements sonores qui ne sont pas destinés à être édités sont également réalisés par des compagnies ou des théâtres participant ainsi à l'élaboration d'archives artistiques ». Marie KONTOGOM, *Mémoire du théâtre à Lyon et en Rhône-Alpes, op. cit.*, p. 37.

¹¹¹⁷ André Veinstein passe des accords avec la Radio-Télévision Française (RTF) en 1954, puis avec le syndicat des décorateurs en 1959, afin de réaliser des photographies de décors et de costumes. Voir également Noëlle GUIBERT, « Radio-télévision : réflexion sur les Archives du Département des Arts du Spectacle à partir de la démarche d'André Veinstein » in *Le théâtre au plus près : pour André Veinstein, op. cit.*, p. 293-308.

¹¹¹⁸ Voir Cécile GITEAU « La collection Edward Gordon Craig. Création / documentation », *Revue de la BnF*, n° 5, 2000, p. 38-45. C'est à partir de 1957 que « des crédits furent régulièrement débloqués pour l'acquisition de documents spécifiques, tels que les photographies de scène, les esquisses des décors et de costumes », voir Noëlle GUIBERT, « Les arts vivants et leur archivage : les paradoxes d'une nécessité », *op. cit.*, p. 37.

¹¹¹⁹ Cette reconnaissance est à relier au primat accordé à la mise en scène sur le texte à partir des années 1960, revendication dont Roger Planchon s'est fait le porte-parole, comme on l'a vu, aux Rencontres d'Avignon en 1967.

documents de création des spectacles, et inaugure en partie le versement à l’Arsenal des collections des metteurs en scène¹¹²⁰.

A partir de 1969, date à laquelle Cécile Giteau succède à André Veinstein, les réalisateurs, directeurs de théâtre, auteurs dramatiques et comédiens viennent enrichir ce fonds¹¹²¹ - parmi lesquels Jean-Louis Barrault et Jean Vilar, et plus récemment Roger Planchon¹¹²², sans oublier Ariane Mnouchkine. Entre-temps les « collections théâtrales » de l’Arsenal sont devenues « département des Arts du Spectacle de la BN » en 1976.

Enfin, la légitimation patrimoniale des costumes et des décors se double depuis une vingtaine d’années d’une reconnaissance muséale de l’artisanat du théâtre et des métiers du spectacle dont le jeune CNCS constitue l’aboutissement.

¹¹²⁰ Au fonds Gaston Baty initialement entré dans les collections de l’Arsenal en 1953 puis enrichi par la suite, ont succédé par exemple les fonds Pitoëff (acquis en 1959), Louis Jouvet (1961), Jacques Copeau (1963) et Charles Dullin (à partir de 1968).

¹¹²¹ Voir Noëlle GUIBERT, « Les arts vivants et leur archivage : les paradoxes d’une nécessité », *op. cit.* p. 37.

¹¹²² Avec le don du fonds audiovisuel du TNP par Roger Planchon et Michel Bataillon. Voir « la mémoire du TNP à Villeurbanne, Entretien avec Heidi Weiler et Michel Bataillon », *Revue de la BnF*, n° 5, juin 2000, p. 75-80.

Annexe 40 : De « la bibliothèque-musée » au réseau

Dès 1912 Auguste Rondel expose lors d'une conférence à la Sorbonne « sa conception personnelle d'une bibliothèque dramatique »¹¹²³ qui constituera le cœur de son discours d'entrée à l'Académie des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Marseille en 1918. Il devient en 1933, et jusqu'à sa mort en 1934, le président de la Société d'Histoire du Théâtre¹¹²⁴, association qui constitue le premier jalon d'une mise en commun des recherches sur l'art dramatique¹¹²⁵ et de leur diffusion publique. Louis Jouvot, qui en devient le président après la guerre¹¹²⁶, obtient la création par Jacques Scherer en 1956 d'une chaire du théâtre à la Sorbonne, ce qui concrétise l'union entre la recherche universitaire et les pratiques théâtrales¹¹²⁷ et en élargit du même coup la connaissance auprès des étudiants.

A l'échelle internationale, André Veinstein, « sur la proposition de M. Julien Cain au sein de la F.I.A.B. »¹¹²⁸, fonde en 1954 la Section internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle (SIBMAS)¹¹²⁹. Comme l'explique Cécile Giteau, la SIBMAS « a pour but essentiel de favoriser les relations et les échanges entre établissements ou organismes qui se préoccupent de la documentation théâtrale sans distinction de statut : collections générales théâtrales au sein des grandes bibliothèques, musées, établissements qui vivent directement de l'activité des professionnels du spectacle [...], collections privées spécialisées, organismes de documentation qui recueillent systématiquement les éléments du théâtre vivant, centres universitaires de documentation liés à des séminaires de facultés ou d'instituts, foyers de recherches avec centres d'expérimentation où recherche et pratique théâtrale vont de pair »¹¹³⁰. Dès l'année suivante, la Society for Theatre Research organise à Londres une Conférence internationale de la recherche théâtrale qui aboutit à la création à Venise, en 1957, d'une Fédération internationale pour la recherche théâtrale. La fondation d'associations nationales de bibliothèques se poursuit en Yougoslavie en 1959, puis en France en 1960, lorsque l'ABF crée une « Section des Bibliothèques-musées des Arts du Spectacle » qui devient « sous-section des bibliothèques spécialisées »¹¹³¹.

Suite à « l'importance prise dans l'université par l'enseignement du théâtre et du cinéma dans une orientation à la fois théorique et pratique » et au « développement de la recherche universitaire sous une forme pluridisciplinaire : historique, sociologique,

¹¹²³ Cécile GITEAU, « La collection Auguste Rondel au département des Arts du Spectacle », *Bulletin d'information de l'ABF*, n° 128, 1985, p. 11-12.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

¹¹²⁵ Voir Mileva STUPAR, *Le théâtre face à sa mémoire*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹²⁶ Il réunit au sein de l'association des directeurs tels Paul Abram (directeur de l'Odéon) et Pierre-Aimé Touchard alors administrateur de la Comédie-Française, mais aussi des comédiens tels que Béatrix Dussane et Jean-Louis Barrault, comme l'a montré Noëlle GUIBERT, « Une bibliothèque nationale pour les arts du spectacle », *Archiver le théâtre, Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 30, 1999, p. 37-38.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 31-41.

¹¹²⁸ Cécile GITEAU, « Dix ans de documentation théâtrale dans le monde », *BBF*, 1966, n° 4, p. 143-156.

¹¹²⁹ C'est en 1937 qu'est créée aux Etats-Unis la première Association nationale des bibliothèques théâtrales à l'initiative de George Freedley, conservateur de la Collection théâtrale de la « New York Public Library », voir Cécile GITEAU et André VEINSTEIN, « La documentation iconographique théâtrale. Code de catalogage et de références », *BBF*, 1961, n° 2, p. 59-76.

¹¹³⁰ GITEAU Cécile, « Dix ans de documentation théâtrale dans le monde », *op. cit.*

¹¹³¹ « En même temps que l'U. R. S. S. décidait de l'organisation d'une Association nationale de bibliothèques théâtrales et musicales », Cécile GITEAU et André VEINSTEIN, « La documentation iconographique théâtrale », *op. cit.* Une enquête internationale de la SIBMAS en 1966 montre que « plus de trois cents bibliothèques, musées et collections spécialisées dans le domaine des arts du spectacle (théâtre, danse, cinéma, cirque, mime, marionnettes, radio, télévision) » ont alors été recensés. Cécile GITEAU, « Dix ans de documentation théâtrale dans le monde », *op. cit.*

esthétique, psychologique, technique »¹¹³², éclosent de nombreuses bibliothèques qui conservent et valorisent le patrimoine dramatique. Par exemple, la Bibliothèque interuniversitaire de Lyon constitue à partir de 1968 un Centre de documentation théâtrale et cinématographique¹¹³³ à la faveur de divers enjeux : la richesse du spectacle vivant à Lyon¹¹³⁴ et l'intérêt croissant des universitaires pour le théâtre. Le Centre de documentation théâtrale acquiert aussi bien des imprimés et des dossiers de presse que de l'iconographie¹¹³⁵, des maquettes et des documents audiovisuels¹¹³⁶.

Enfin, sous l'impulsion d'André Veinstein puis de Cécile Giteau, naît en 1976 le département des Arts du Spectacle de la BN. Conçu comme « un établissement indépendant équipé pour conserver, communiquer et valoriser tous les types de documents, véritable centre culturel doté de magasins et de salles de lecture, mais aussi d'auditoriums et de salles d'exposition, ouvert à un large public »¹¹³⁷, ce département vient appuyer la constitution à la Maison Jean Vilar d'une bibliothèque d'arts du spectacle, qui devient l'antenne décentralisée de la BN à Avignon, en 1979.

Comme l'a montré Philippe Marcerou, les metteurs en scène et praticiens ont activement pris part à la patrimonialisation de la mémoire du spectacle : « Les professionnels du spectacle attachés à la reconstitution d'une tradition (Davitt Moroney, Jordi Savall, Jean-Marie Villégier) ou ceux qui, peu ou prou, appartiennent à un courant réaliste (Antoine, Brecht), ou encore ceux qui disent puiser leur inspiration dans leurs recherches du moment (Chéreau, Wilson) entretiennent fréquemment des liens étroits avec les centres de conservation du patrimoine écrit »¹¹³⁸. Pourtant, ce sont davantage les bibliothèques que les théâtres qui réalisent « la complémentarité documentaire » des collections dramatiques en France¹¹³⁹ : « tout se passe comme si le théâtre était le seul art qui puisse se passer d'un rapport fécond à son Histoire »¹¹⁴⁰. Thierry Pariente, directeur de l'ENSATT depuis 2009, explique que la mémoire du théâtre peut être ressentie comme aliénante¹¹⁴¹, mais qu'elle est essentielle pour la liberté de la création : si l'on ne connaît pas ce qui précède, on ne peut avoir le sentiment que l'on invente. Il faut donc connaître l'histoire de la création artistique, dans la mesure où tout art commence par la reproduction, l'imitation¹¹⁴². Jean-Pierre Vincent affirme qu'un « musée du théâtre » est nécessaire, « d'autant plus qu'aujourd'hui la pratique muséographique permettrait d'avoir un musée actif »¹¹⁴³. Toutefois certains metteurs en scène considèrent la captation comme une trahison et la refusent : ainsi de Jacques Lassalle qui déclare : « Je n'ai jamais supporté, de quelque façon que ce soit, de revoir,

¹¹³² Cécile GITEAU « Arts du spectacle et documentation : Perspectives actuelles », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n° 91 – 1976. Cécile Giteau recense à cette date 1.500 organismes d'enseignement théâtral aux Etats-Unis et 17 universités françaises ayant un enseignement de théâtre ou de cinéma.

¹¹³³ Voir Marie-Claude BILLARD et Alain GLEYZE, « Le centre de documentation théâtrale et cinématographique de la Bibliothèque interuniversitaire de Lyon », *BBF*, 1975, n° 12, p. 559-565.

¹¹³⁴ Le Théâtre des Célestins, l'Opéra de Lyon ainsi que les deux grandes troupes de la décentralisation : le Théâtre national populaire et le Centre dramatique national de Lyon.

¹¹³⁵ Grâce au don par le Théâtre des Célestins de ses archives photographiques de 1900 à 1935, sans oublier les dépôts et dons de l'Opéra de Lyon, du Théâtre des Célestins et d'autres théâtres lyonnais ou régionaux

¹¹³⁶ Un partenariat entre la bibliothèque, les élèves de l'École des Beaux-Arts de Lyon et le TNP dans les années 1970 a permis notamment de reconstituer des maquettes de spectacles présentés à Lyon.

¹¹³⁷ Joël HUTHWOHL, « Émergence et constitution d'un patrimoine spécifique des arts du spectacle », *BBF*, 2011, n° 4, p. 32-35.

¹¹³⁸ Philippe MARCEROU, *Mémoires de l'éphémère*, op. cit., p. 159.

¹¹³⁹ Aux Etats-Unis, ce sont essentiellement les universités qui abritent les fonds de théâtre. En Russie, « ce sont les bibliothèques associées à des musées qui conservent les traces de la vie des spectacles », GUIBERT Noëlle, *Mémoires de l'éphémère*, op. cit., p. 145-146.

¹¹⁴⁰ Selon Béatrice PICON-VALLIN et Jean-Loup RIVIERE, « L'enseignement des restes », *Archiver le théâtre, Cahiers de la Comédie-Française*, n° 30, 1999, p. 12.

¹¹⁴¹ Il semble en effet que les théâtres se préoccupent peu de l'objectif de la conservation des traces des spectacles. Une enquête menée par le CNT à la fin des années 1990 montrait que « les archives des scènes publiques étaient non seulement méconnues, mais aussi en péril » et qu'elles étaient « peu versées dans un service d'archives public qu'il soit communal ou départemental », selon Marie KONTOGOM, *Mémoire du théâtre à Lyon et en Rhône-Alpes*, op. cit., p. 29.

¹¹⁴² Table-ronde du 16 juillet 2011 à la Calade de la Maison Jean Vilar : « Commémorer, célébrer, à quoi bon ? », animée par Joëlle Gayot, productrice à France Culture.

¹¹⁴³ *Archiver le théâtre, Cahiers de la Comédie-Française* n° 30, 1999, p. 97.

en particulier sous la forme de la captation vidéo, le spectacle que j'ai pu faire »¹¹⁴⁴. Michel Bataillon évoque quant à lui la déception éprouvée par Roger Planchon face à la reconstitution à l'identique de spectacles de Brecht : « Le spectacle était fidèlement reproduit, mais il avait perdu sa substance, il sonnait creux. Ce constat a conforté Planchon dans sa position personnelle : vivre dans l'éphémère total, ne pas prendre une seule photographie, ne garder absolument rien. Nous sommes de temps en temps presque obligés de l'empêcher de brûler les traces que nous cherchons à rassembler contre sa volonté »¹¹⁴⁵.

Parmi les bibliothèques conservant les collections de théâtre, outre celles de notre corpus, on peut mentionner, entre autres, la bibliothèque de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), l'Association des régisseurs de théâtre dans la Bibliothèque historique de la ville de Paris (BHVP), la bibliothèque de la Société d'Histoire du Théâtre, la bibliothèque Gaston Baty de l'université Paris III, la bibliothèque du Conservatoire National d'Art Dramatique, les bibliothèques associées à l'INA, à Radio-France et à la Cinémathèque, la médiathèque de Roubaix pour les marionnettes, et plus récemment, l'Institut de Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), ainsi que la bibliothèque du Centre national du Théâtre (CNT)¹¹⁴⁶.

¹¹⁴⁴ Jacques LASSALLE, *Mémoires de l'éphémère*, op. cit., p. 82.

¹¹⁴⁵ Michel BATAILLON, *Mémoires de l'éphémère*, op. cit., p. 161.

¹¹⁴⁶ Pour l'étude de ces bibliothèques, voir Marie KONTOGOM, *Mémoire du théâtre à Lyon et en Rhône-Alpes*, op. cit., p. 25-27.

Annexe 41 : Un signalement en réseau des collections et des spectacles

Le signalement des collections de théâtre a fait l'objet de nombreuses recherches et expérimentations, afin d'harmoniser le répertoire des collections au sein du réseau professionnel et en vue de restituer à un ensemble documentaire son unité, au-delà de la dispersion ou séparation physique des fonds.

1) La normalisation du signalement

En 1972, la SIBMAS fonde la commission SANDAS (Système d'automatisation et de normalisation des données documentaires relatives aux arts du spectacle), afin d'établir « les bases d'une normalisation du traitement des documents » aboutissant à « la création d'une banque internationale de données »¹¹⁴⁷. La normalisation concerne :

- « la collecte des documents et des informations, recueillis « à la source » au moment de la présentation des spectacles » ;
- « l'entrée des documents quelles qu'en soient les caractéristiques formelles (documents imprimés, audio-visuels, objets) » ;
- « l'analyse ou l'interprétation scientifique du document (indexation) ».

Dans ce but, la SIBMAS travaille avec la FIAB, l'ICOM (International Council of Museum), l'ITT (Institut International du Théâtre), l'AIBM (Association Internationale des Bibliothèques Musicales), le CICT (Comité International du cinéma et de la télévision) et la FID (Fédération internationale de la documentation)

En parallèle, la bibliothèque de l'Arsenal conçoit, sous l'impulsion d'André Veinstein et de Cécile Giteau le code de catalogage et de références d'iconographie théâtrale¹¹⁴⁸. Pour ce faire, un classement alphabétique de seize sigles est utilisé¹¹⁴⁹, chacun d'entre eux requérant un schéma-type spécifique. Enfin, le traitement des documents s'organise en fonction du type de document auquel ils appartiennent¹¹⁵⁰.

2) La fiche d'identification « Arts du spectacle »

D'autre part, pour renforcer la coopération entre la recherche universitaire et les organismes de documentation, la SIBMAS et le CNRS élaborent au début des années 1960 le système CREDAS (Code de références et de documentation des Arts du Spectacle)¹¹⁵¹, dont les travaux sont encadrés par Cécile Giteau. Le CREDAS permet d'établir une fiche d'identification du spectacle concernant « toutes les catégories de

¹¹⁴⁷ Cécile GITEAU « Arts du spectacle et documentation : Perspectives actuelles », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°091 - 1976, ainsi que pour la citation suivante.

¹¹⁴⁸ Pour les ensembles iconographiques, les maquettes de décors ou costumes et leurs diapositives, sans oublier les albums de reportage photographique.

¹¹⁴⁹ Voir Cécile GITEAU et André VEINSTEIN, « La documentation iconographique théâtrale. Code de catalogage et de références », *BBF*, 1961, n° 2, p. 59-76, ainsi que pour la citation suivante.

¹¹⁵⁰ C'est-à-dire les « documents iconographiques se rapportant à un spectacle donné », les « documents iconographiques concernant une pièce mais ne se rapportant pas un spectacle donné », et les « documents sans référence à une pièce ou un spectacle déterminés » ainsi que « les cas de portraits ».

¹¹⁵¹ Equipe de recherche associée au Centre national de la recherche scientifique, relevant du Centre de recherche de l'Université Paris VIII et travaillant au sein du Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale dans les locaux de la Bibliothèque de l'Arsenal. Cette équipe pluridisciplinaire combine les approches historiques, les recherches sur le texte de théâtre, la mise en scène, la scénographie, le jeu de l'acteur, le(s) public(s), avec un angle d'approche inspiré des sciences humaines. Voir Cécile GITEAU, « Arts du spectacle et documentation », *op. cit.*, ainsi que pour les citations suivantes.

documents » et s'appliquant « à tous les arts du spectacle », afin d'alimenter le Répertoire permanent de la production théâtrale. Ce dernier repose une notice divisée en trois zones : œuvre, représentation et présentation scénique, et vise à répertorier le « plus grand nombre possible de spectacles français et étrangers représentés en France », nouvelles présentations et reprises, « y compris des montages poétiques et certains spectacles de café-théâtre ».

A partir de la notice de spectacle élaborée par Cécile Giteau et André Veinstein, qui rassemble les identifiants d'un spectacle et à laquelle peuvent être liées les notices des documents relatifs au spectacle, la BnF a conçu et créé en 1995 la base informatique BN-Opaline¹¹⁵² en Interarc, qui est le catalogue des collections spécialisées et des non-livres¹¹⁵³ de la BnF. La sous-base Arts du Spectacle d'Opaline comporte alors deux niveaux : les notices spectacles¹¹⁵⁴, et les « notices documents » qui en dépendent, comme l'a montré Agathe Sanjuan¹¹⁵⁵ :

- Les « notices spectacle » comprenant au minimum le titre du spectacle, le chorégraphe ou metteur en scène, la compagnie, la distribution, le lieu de la représentation et la date de la première¹¹⁵⁶. Cette notice d'identification du spectacle est elle-même reliée à des notices descriptives de documents traités par lots, ou pièce à pièce.

- les « notices documents » créées sur le modèle de la notice de recueil comprenant notamment les fonds d'archives ne se rapportant pas directement à un spectacle.

L'intérêt pour l'utilisateur est de pouvoir accéder aux informations à distance aux informations et de relier les documents issus de fonds différents en faisant apparaître l'inventaire en zone de notes. En revanche, dans le cas d'un fonds catalogué à la pièce, le lecteur ignore de quelle collection provenait le document¹¹⁵⁷. En 2006, les données des collections Arts du spectacle qui y figuraient ont été versées dans le Catalogue Général de la BnF, BN-Opale Plus.

3) Le Répertoire des Arts du Spectacle (RASP)¹¹⁵⁸

Dès sa fondation, la SIBMAS a mis en place une opération internationale de recensement des fonds de théâtre : l'inventaire *Bibliothèques et musées des arts du spectacle dans le monde* (ou *Livre Bleu*) est publié en 1955¹¹⁵⁹. La dernière édition de ce recensement, en 1995, préfigure la création, en 1997, du RASP : ce catalogue

¹¹⁵² Deux catalogues complémentaires en Interarc coexistaient alors : BN-Opale Plus pour les imprimés, livres et périodiques, qui est devenu le Catalogue Général de la BnF, et la base BN-Opaline pour les « non-livres », comportant une sous-base Arts du Spectacle au sein d'un vaste ensemble de sous-bases (Audiovisuel ; Cartes et plans ; Centre de recherche de manuscrits enluminés ; Cinéma ; Estampes et photographie ; Manuscrits littéraires français 20e siècle ; Monnaies, médailles et antiques ; Musique). Voir Agathe SANJUAN, *Le signalement des documents d'archives en bibliothèques : l'exemple du Département des arts du spectacle de la BnF*. Mémoire d'études, sous la dir. de Fabienne QUEYROUX, DCB 10. Villeurbanne : ENSSIB, 2002, p. 33 et sq.

¹¹⁵³ C'est-à-dire les images fixes (photos, dessins, affiches...), les manuscrits et les archives (textes, correspondances, documents de mise en scène, matériel publicitaire).

¹¹⁵⁴ Les notices de spectacles proviennent principalement du fichier d'identification des spectacles français et francophones de la période 1960-1989, élaboré par le CNRS à partir de la presse et des programmes. Après la rétroconversion de ce fichier de 33 000 notices, le personnel a continué d'alimenter cette base avec des notices élaborées à partir des documents du service de l'actualité, et de manière plus occasionnelle, à l'occasion du traitement d'un fonds d'archives. Voir Agathe SANJUAN, *Le signalement des documents d'archives en bibliothèques*, op. cit.

¹¹⁵⁵ Aujourd'hui conservateur-archiviste à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, Agathe SANJUAN a traité, dans le cadre de l'organisation de l'exposition Gérard Philipe en 2002, une collection de documents issus du Théâtre national populaire sous la direction de Jean Vilar, notamment l'encodage en EAD de l'inventaire.

¹¹⁵⁶ Ces données pouvaient, le cas échéant, être complétées par le décorateur et le costumier, sans oublier le créateur des lumières et le directeur musical, mais aussi par des informations sur l'auteur, le traducteur ou adaptateur, et la langue. Voir Agathe SANJUAN, *Le signalement des documents d'archives en bibliothèques*, op. cit., p. 37-39.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁵⁸ Voir Joël HUTHWOHL, « Sources et ressources sur les arts du spectacle en France », *Revue d'histoire du Théâtre* n°4, 1998, p. 389-394.

¹¹⁵⁹ Dans la lignée du *Theatre Collections in Libraries and Museums* de Rosamond Gilder et de Georges Freedley, *ibid.*, p. 389-394.

international associe le Ministère de la Culture et de la Communication ¹¹⁶⁰, le département des Arts du Spectacle de la BnF et le Centre national du théâtre (CNT). Le RASP poursuit une double ambition : « fournir tout à la fois un guide des collections associé à un répertoire d'adresses qui soient une clef d'accès aux documents et aux œuvres sur les arts du spectacle »¹¹⁶¹, et « démontrer à ceux qui sont du côté de la création la richesse du patrimoine à leur disposition et par là, l'intérêt de préserver des traces de leur réalisation ». Il recense, à partir des notices de spectacle du logiciel TAMIL dans les années 1990 et de celles de BN-Opaline reversées en 2006 dans le Catalogue Général (suite à l'abandon de BN-Opaline), les fonds de théâtre multisupports ¹¹⁶² conservés dans les bibliothèques françaises mais aussi dans les services d'archives et les musées, sous toutes leurs formes. Toutefois, il a provisoirement cessé d'être enrichi.

D'autre part, du fait de sa mission d'archivage du web français, la BnF capte également des sites de spectacle.

4) Les bases de données recensant les spectacles

Le site « Les Archives du Spectacle » ¹¹⁶³ a été initié en 2007 par Jacques Brunerie ¹¹⁶⁴ et Martine André ¹¹⁶⁵, puis doté d'un statut juridique par la création d'une association loi 1901 en 2008. Il a pour ambition de répertorier tous les spectacles de théâtre, de danse et de théâtre lyrique en France, toutes les personnes et tous les organismes, ainsi que toutes les informations complémentaires les reliant : près de 20 000 spectacles, plus de 12 000 organismes et plus de 75 000 artistes et techniciens ont été répertoriés aujourd'hui. L'ambition est de couvrir au mieux le territoire francophone (France, Suisse, Belgique, Québec) et l'élargissement à des pays non francophones (Espagne, Allemagne...) est aussi envisagé. Pour des raisons de droit d'auteur, aucun document multimédia n'est diffusé en ligne (photos, vidéos ou affiches de spectacles). Chaque spectacle comporte une fiche générique complète, ainsi que l'ensemble des co-producteurs du spectacle et toutes les informations sur les personnes pour tous les Festivals depuis 1947, sans oublier l'ensemble de la programmation des théâtres de Nice et de l'Odéon depuis 1970. Il est facile aujourd'hui de récupérer les programmes grâce aux archives sur internet ¹¹⁶⁶. En revanche, il est plus difficile de couvrir les 1100 créations du Off, pour des raisons de temps.

La base de données MEMOPERA ¹¹⁶⁷, quant à elle, couvre l'ensemble des spectacles ayant eu lieu au Palais Garnier et à l'Opéra Bastille depuis l'ouverture de l'Opéra Bastille en 1989.

¹¹⁶⁰ Direction du livre et de la lecture, Direction des archives de France, la Direction des musées de France, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, Mission de la recherche et de la technologie, Comité d'histoire.

¹¹⁶¹ Joël HUTHWOHL, « Le répertoire des Arts du spectacle en France », *Arts du spectacle : patrimoine et documentation = Performing arts : national heritage and information*, SIBMAS, 23e congrès international, Paris, 25-30 septembre 2000, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002, p. 153-154, ainsi que pour la citation suivante.

¹¹⁶² Documents écrits manuscrits ou imprimés, enregistrements sonores et audiovisuels, documents iconographiques, œuvres d'art, éléments de décors, costumes et accessoires de scène.

¹¹⁶³ www.lesarchivesduspectacle.net

¹¹⁶⁴ Ingénieur diplômé de l'École nationale supérieure d'informatique et de mathématiques appliquées de Grenoble et passionné de théâtre.

¹¹⁶⁵ Diplômée de l'ENSATT (École de la Rue Blanche) et éclairagiste/régisseur lumières au Théâtre des Treize Vents (CDN Languedoc-Roussillon).

¹¹⁶⁶ Même s'il est plus simple de déterminer les dates de création dans le théâtre public que dans le théâtre privé.

¹¹⁶⁷ <http://www.memopera.fr/>

Annexe 42 : Présentation de la BmO

Installée dans la rotonde du pavillon occidental du Palais Garnier, dite « rotonde de l'Empereur », la salle de lecture de la « Bibliothèque-musée de l'Opéra » occupe le salon initialement conçu par Charles Garnier pour Napoléon III. Elle a été ouverte au public à partir de 1875.

Dépendant initialement du Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts, la bibliothèque de l'Opéra a été rattachée à la Bibliothèque nationale en 1935, et au département de la Musique créé en 1942. En 1952, suite à l'entrée dans ses collections du fonds des Archives internationales de la danse (AID), la bibliothèque de l'Opéra prend la dénomination « Bibliothèque-musée de l'Opéra ».

Elle est aujourd'hui dirigée par Pierre Vidal, directeur du département de la Musique de la BnF.

1) Les collections

Forte de sa triple compétence (archives, bibliothèque, musée), la BmO préserve la mémoire de l'Opéra et conserve des collections aussi bien patrimoniales que documentaires : œuvres musicales, livrets, ouvrages, affiches illustrées, maquettes de costumes, maquettes de décors, photographies, tableaux, objets d'arts, revues de presse, périodiques spécialisés.

Ses fonds s'articulent notamment autour des documents musicaux, iconographiques et archivistiques résultant de l'activité de l'Opéra de Paris et du Théâtre de l'Opéra-Comique¹¹⁶⁸, mais elle conserve également des documents littéraires, musicaux, iconographiques et muséographiques relatifs au théâtre lyrique et à la danse.

- Le cœur des collections du fonds musical est constitué par les partitions et matériels d'exécution provenant de l'ancienne Académie royale de Musique, fondée par Louis XIV en 1669.

- La série iconographique se compose notamment des maquettes des costumes des spectacles de l'Opéra, qui constituent une série continue du début du XIXe siècle à nos jours, à laquelle s'ajoute la série des maquettes de décors.

- Si, à partir de 1932, une part importante des archives de l'Opéra a été versée aux Archives Nationales, les registres et journaux de bord ainsi qu'une grande partie de la correspondance des artistes avec la direction de l'Opéra ont été conservés par la BmO. Cette dernière détient aussi une partie des archives de l'Opéra-Comique. Ce fonds d'archives administratives s'est enrichi en 1972 du fonds Rouché¹¹⁶⁹.

- La BmO possède également des collections sur les Ballets russes et le fonds Kochno : le fonds Boris Kochno, librettiste de la compagnie des Ballets Russes et secrétaire de Serge de Diaghilev¹¹⁷⁰, a été acquis en 1975 et complété entre 1990 et 2002.

¹¹⁶⁸ Réuni à l'Opéra de 1939 à 1972 sous la Réunion des théâtres lyriques nationaux

¹¹⁶⁹ Constitué de documents sur le Théâtre des Arts, l'Opéra et l'Opéra-Comique que Jacques Rouché dirigea de 1911 à 1945.

¹¹⁷⁰ Y figurent des photographies originales, des maquettes de costumes (Benois, Bakst, Gontcharova, Matisse...), les archives et la correspondance de Diaghilev et de Boris Kochno. Voir Martine KAHANE, « Diaghilev. Entretien avec Boris Kochno », *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*, n° 2, juin 1979, p. 78-81.

- Les collections des Archives Internationales de la Danse (AID) ont été rassemblées à partir de 1932 par Rolf de Maré, fondateur de la compagnie des Ballets Suédois, et données pour une grande partie d'entre elles à la BmO en 1952¹¹⁷¹.
- Les collections sur l'architecture ont été constituées à partir du noyau initial des archives de Charles Garnier et de son agence, puis de celles de Louis Bernier, l'architecte du (nouveau) Théâtre de l'Opéra-Comique.
- Enfin, le musée, composé initialement de « souvenirs pieux » ayant appartenu à des chanteurs, danseurs, compositeurs, musiciens présente une sélection de 2500 maquettes de décors, 3000 objets dont 500 tableaux et 3000 bijoux de scène.

2) Les outils de recherche

La BmO propose à la consultation :

- 500 usuels
- 300 classeurs de documents reproduits par le département de la reproduction de la BnF
- le catalogue général de la BnF
- plusieurs dizaines de cédéroms
- Internet
- des fichiers et des catalogues imprimés
 - Fichiers généraux : Fichier Auteurs et Fichier Répertoire¹¹⁷².
 - Fichiers et catalogues spécialisés, pour le fonds musical¹¹⁷³, et pour le fonds iconographique et le fonds d'affiches¹¹⁷⁴.

3) Les expositions réalisées par la BmO de 2009 à 2011

Expositions	Dates	publications	Commissariat
<u>« La Belle époque de Massenet »</u>	du 14 décembre au 13 mai 2012		- Mathias Auclair, BmO - Christophe Ghristi, ONP
<u>Tragédiennes de l'Opéra (1875-1939)</u>	du 7 juin au 25 septembre 2011	<i>Les Tragédiennes de l'Opéra</i> , sous la dir. de Christophe Ghristi ¹¹⁷⁵	- Christophe Ghristi, ONP - Pierre Vidal, BmO - Mathias Auclair, BmO

¹¹⁷¹ L'autre partie a été versée au Musée de la Danse de Stockholm. Voir Aubierge DESALME, « Sur les pas de la danse », *BBF*, 2007, n° 4, p. 13-22.

¹¹⁷² Qui permet d'embrasser tous les documents relatifs à un ouvrage : sources musicales, littéraires, iconographiques, documentaires, classés par titre.

¹¹⁷³ Théodore de Lajarte. *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra*. Paris, 1878 (réimpr. Hildesheim, 1969).

¹¹⁷⁴ Fichiers iconographiques classés par titres, auteurs et personnages représentés : N. Wild. *Décors et costumes du XIXe siècle*. Paris, 1987-1993. 2 vol. N. Wild. *Les arts du spectacle en France : affiches illustrées (1850-1950)*. Paris, 1975.

¹¹⁷⁵ Textes de Mathias Auclair, Rémy Campos, Christophe Ghristi, Elizabeth Giuliani, José Pons, André Tubeuf et Pierre Vidal.

<u>Rolf Liebermann</u>	du 14 décembre 2010 au 10 avril 2011	<i>Rolf Liebermann à l'Opéra de Paris (1973-1980)</i> sous la dir. de Mathias Auclair et Christophe Ghristi, éd. Gourcuff Gradenigo	- Mathias Auclair, BmO - Christophe Ghristi, directeur de la dramaturgie à l'ONP - Martine Kahane, directrice du Centre national du costume de scène de Moulins - Aurélien Poidevin, attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université Paris 8
<u>Expositions hors les murs Charles Garnier</u> ¹¹⁷⁶	Du 26 octobre 2010 au 30 janvier 2011		- Bruno Girveau, Chef du département du développement scientifique et culturel aux Beaux-arts de Paris Commissaire : - Anne-Marie Garcia – Conservateur aux Beaux-arts de Paris
<u>Hommage à Régine Crespin</u>	du 19 juin 2010 au 15 août 2010		- Pierre Vidal BmO - Christophe Ghristi ONP
<u>Ballets Russes</u>	du 24 novembre 2009 au 23 mai 2010	Livre catalogue sous la dir. de Mathias Auclair et Pierre Vidal, éd. Gourcuff-Gradenigo	- Mathias Auclair, BmO - Pierre Vidal, BmO
<u>Erich Wolfgang Korngold</u>	du 1er octobre au 5 novembre 2009		En collaboration avec le Jüdisches Museum de Vienne
<u>Charles Gounod</u>	du 8 septembre au 18 octobre 2009	Catalogue d'exposition	-Mathias Auclair, BmO - Christophe Ghristi, ONP

N. B. : la visite de l'exposition étant comprise dans la visite du Palais Garnier, nous indiquons les tarifs d'entrée au guichet de l'Opéra National de Paris :

- Pour les visites individuelles : tarif normal : 9 € ; tarif réduit : 6 €¹¹⁷⁷ ; gratuit¹¹⁷⁸.
- Pour les groupes : 6 € / billet acheté¹¹⁷⁹ ; les comités d'entreprises, associations, tours opérateurs, autocaristes, agences de voyages peuvent acheter à l'avance des billets de visite libre à tarif préférentiel et valables un an (achat minimum de 30 billets).

¹¹⁷⁶ Expositions réalisées par l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris. Sur les 250 pièces présentées, une centaine (documents d'archives, photographies, plans, maquettes, objets, etc.) provient des collections de la Bibliothèque-musée de l'Opéra.

¹¹⁷⁷ Etudiants, moins de 25 ans, individuels dans le cadre de partenariats avec des institutions culturelles et autres (Musée d'Orsay, Musée Gustave Moreau, CNCS Moulins, SNCF...), détenteurs de la carte Opéra ou de la carte abonné à l'Opéra en cours de validité.

¹¹⁷⁸ Chômeurs, bénéficiaires de l'aide sociale/RSA/autres minima sociaux, moins de 10 ans, détenteur du Pass' Opéra Jeunes, carte culture, de la carte des professionnels du tourisme (ex. guides conférenciers,...), des offices français du tourisme, de la carte de lecteur de la Bibliothèque nationale de France (accès à la salle de lecture de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra).

¹¹⁷⁹ Pour les élèves et enseignants suivant un programme pédagogique de l'Opéra, les plus de 10 ans et leurs accompagnateurs.

Annexe 43 : Présentation du CNCS

Opération exemplaire de décentralisation culturelle en région ¹¹⁸⁰, le CNCS, labellisé « Musée de France », a ouvert ses portes à Moulins le 1^{er} juillet 2006, après dix ans de préparation. Depuis le 1^{er} janvier 2009, le CNCS est un Etablissement Public de Coopération Culturelle (EPCC), statut adapté à la gestion d'un équipement qui associe Etat, collectivités territoriales et établissements publics nationaux, la Bibliothèque nationale de France, la Comédie-Française et l'Opéra National de Paris.

Le CNCS a été dirigé par Martine Kahane ¹¹⁸¹ jusqu'au 1^{er} juillet 2011, date à laquelle Delphine Pinasa ¹¹⁸² lui succède à ce poste.

Outil muséographique et scientifique, le CNCS est avant tout un lieu ressource ouvert au grand public et également aux professionnels du spectacle et aux secteurs de la recherche.

1) Historique

Le CNCS est situé dans le Quartier Villars, ancienne caserne de cavalerie bâtie sous le règne de Louis XV et qui a été sauvée de la destruction en 1984, grâce à un classement au titre des Monuments. Au terme de plusieurs études, l'Etat propose à la Ville de Moulins un projet d'implantation d'un Centre national du costume de scène dans le Quartier Villars. Consacré Grand Projet en Région par décision du Comité Interministériel d'Aménagement du Territoire, le 20 septembre 1994, le CNCS est lancé en 1996. Une vaste campagne de restauration est alors menée par l'architecte François Voinchet et la DRAC Auvergne. Dix ans plus tard, le bâtiment retrouve son aspect d'origine. En 1997, le concours d'architecture pour l'aménagement du bâtiment principal et la construction d'un bâtiment de réserve est remporté par Jean-Michel Wilmotte, associé à l'architecte moulinois Jacques Brudin.

2) Les missions du CNCS

Le Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie est la première structure de conservation, en France comme à l'étranger, à être entièrement consacrée au patrimoine matériel des théâtres. Il a pour mission la conservation, l'étude et la valorisation d'un ensemble patrimonial de quelque 10000 costumes de théâtre, d'opéra et de ballet ¹¹⁸³, à partir du dépôt initial des trois institutions fondatrices du Centre, la

¹¹⁸⁰ Opération comparable à celle du Louvre de Lens et du Musée d'Art Moderne de Metz.

¹¹⁸¹ Martine Kahane a reçu le 9 juin dernier les insignes d'Officier dans l'Ordre de la Légion d'Honneur des mains d'Hugues R. Gall, directeur de l'Opéra national de Paris de 1994 à 2004, Membre de l'Institut et commandeur de la Légion d'Honneur, lors d'une cérémonie tenue au CNCS à Moulins pour l'inauguration de l'exposition « L'art du costume à la Comédie-Française ».

¹¹⁸² Delphine Pinasa a d'abord travaillé au département de la Mode du Musée des Arts décoratifs, puis au Victoria and Albert Museum département "fashion and textiles" pour réaliser un inventaire complet des collections. Ensuite, elle a été responsable en 1991 des costumes, accessoires et décors de l'Opéra Paris-Bastille, puis elle est allée être attachée au service Patrimoine des costumes à l'Opéra Garnier en 1993 (période au cours de laquelle les Ateliers Berthier ont été transférés derrière l'Opéra Bastille). Avant même la conception du projet CNCS, Delphine Pinasa a mené une réflexion sur la manière de gérer les stocks en conservant moins et mieux : elle a impulsé une vaste opération de tri sur une dizaine d'années ainsi que l'indexation des costumes et la création d'une base de données interne. Suite à des concertations avec des spécialistes (du Musée de la Mode, notamment), l'ONP a constitué un fonds muséographique pour des costumes illustrant une ligne ou une technique remarquable, une création mondiale ou une entrée au répertoire (ce fonds étant classé en fonction de la date, de l'équipe artistique, de la nature de la production), ainsi qu'un fonds disloqué dont on puisse réutiliser quelques pièces, sur un ensemble de costumes identiques.

¹¹⁸³ Ainsi que quelques toiles de décors peints de l'ONP et quelques éléments de scénographie.

Bibliothèque nationale de France, la Comédie-Française et l'Opéra National de Paris, auquel sont venus s'ajouter de nombreux dons de compagnies, d'artistes et de théâtres.

Il a également pour missions et activités de concourir à la formation des professionnels de la conservation et des métiers d'art, de constituer un centre de documentation de référence accessible tant localement que par l'Internet, et de conduire des opérations de partenariat envers tous les publics et spécialement vers l'Education Nationale.

Enfin, le CNCS a instauré dans le hall d'accueil un système permanent d'information sur l'activité culturelle locale et régionale¹¹⁸⁴, mais aussi à l'échelle nationale (les cours d'été de l'Ecole du Louvre, par exemple).

3) Les équipements

Parmi ses équipements¹¹⁸⁵ répartis sur plus de 7 000 m², le CNCS dispose :

- de lieux d'accueil, boutique, vestiaires, café-brasserie et auditorium de 100 places (98 places assises, équipé d'un vidéoprojecteur et d'un système de sonorisation) ;
- d'une galerie d'expositions temporaires (1500 m²) avec huit salles vitrines conçues comme de petites scènes, et une salle de grandes dimensions, équipée d'un cintre de machinerie théâtrale qui permet de replacer les costumes dans un contexte scénographique ;
- d'un bâtiment de réserves de 1730 m² pour la conservation et le rangement des costumes ;
- d'espaces pédagogiques de 300 m², organisés en 4 salles, destinés tant au jeune public qu'à tous les publics notamment pour les ateliers de pratiques artistiques (dessins, broderies, danse, formation des futurs professionnels...) ;
- d'un centre de documentation de 150 m² accessible à tous les publics.

4) Les collections

Le premier fonds du CNCS réunit 8 500 costumes et accessoires déposés par les trois institutions fondatrices. Ces costumes proviennent de productions de spectacles sortis du répertoire : théâtre, opéra, ballet, récitals. Les plus anciens costumes de la collection datent de la seconde moitié du XIXe siècle et les plus récents ont été portés sur scène au début des années 2000¹¹⁸⁶.

Des quelque 80 000 costumes stockés dans les années 1990 à l'Opéra de Paris, dans l'attente d'être prêtés ou loués (pour des films ou pour le festival d'Orange, par exemple), et qui ont été indexés grâce à Delphine Pinasa, les 5.000 costumes les plus prestigieux¹¹⁸⁷, réalisés pour la plupart dans les Ateliers de couture de l'Opéra, ont été déposés au CNCS : ceux des Ballets Russes¹¹⁸⁸, mais aussi ceux des artistes de l'Ecole

¹¹⁸⁴ Par exemple : sur le Festival des illustrateurs de 2011, sur le réseau des bibliothèques de Moulins Communauté, sur l'Opéra de Vichy, sur le Musée d'art Roger-Quillot de Clermont-Ferrand (beaux-arts et art contemporain), sur les animations de la Ville de Moulins.

¹¹⁸⁵ Voir <http://www.cncs.fr/le-CNCS/decouvrir-le-cncs/mission>

¹¹⁸⁶ Tous les genres y figurent : costume militaire, costume historique, tutu, animal, costume fantastique, costume féerique. Toutes les techniques de couture et tous les matériaux y sont représentés : fibres naturelles aussi bien que sacs plastiques, broderie aussi bien que peinture. Les accessoires accompagnent aussi certains costumes : chaussures, chapeaux, gants, bijoux, bas, plumes, et sacs.

¹¹⁸⁷ Portés par Maria Callas, Yvette Chauviré, Régine Crespin, Rudolf Noureev, Serge Lifar, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo et bien d'autres.

¹¹⁸⁸ Réalisés par des costumiers tels que Bakst, Benois, Derain, Doboujinsky qui travaillèrent aussi pour le Palais Garnier.

de Paris¹¹⁸⁹, et encore les créations des grands couturiers tels que Yves Saint-Laurent, Christian Lacroix et Jean-Paul Gaultier.

Les fonds de la BnF réunissent aussi bien des manuscrits, des affiches et des photographies que des costumes. Y figurent notamment des costumes de la Compagnie Renault-Barrault, du Théâtre de l'Atelier sous la direction de Charles Dullin, du Théâtre du Campagnol de Jean-Claude Penchenat, des Jeux Olympiques d'Albertville.

Les fonds de la Comédie-Française, dont les costumes sont fabriqués dans les Ateliers de couture du Théâtre, « depuis les costumes de Jean Carzou pour *Athalie* jusqu'à ceux de Yannis Kokkos pour *Iphigénie en Aulide*, en passant par ceux de Suzanne Laliq pour des comédies de Molière, de Lila de Nobili pour *Ruy Blas* ou Thierry Mugler pour *Macbeth* »¹¹⁹⁰, ont encore enrichi les collections du CNCS avec le dépôt d'une grande partie des costumes de la dernière exposition, « L'art du costume à la Comédie-Française ».

Depuis son ouverture, le CNCS a reçu de nombreux dons de costumes et de décors :

- du Conservatoire national supérieur de musique et de danse
- du ballet Atlantique de Régine Chopinot
- du Théâtre Daunou de Denise Petitdidier
- de costumiers comme Christian Lacroix, Jean-Paul Gaultier, Frank Sorbier, Frédéric Pineau
- de la diva Régine Crespin
- de la compagnie des Carnets Bagouet
- de « L'Illustre Théâtre » de Jean-Marie Villégier
- du Centre chorégraphique Odile Duboc
- de la chorégraphe Susan Buirge
- de la chanteuse Jacqueline François
- de particuliers, amateurs ou collectionneurs
- et notamment de la Rudolf Nureyev Foundation en 2009 : ce don représente une collection très importante de documents, d'objets, de mobiliers, d'œuvres d'art, de costumes ayant appartenu à Rudolf Nureyev. En préfiguration du « lieu de mémoire Rudolf Nureyev »¹¹⁹¹ au Quartier Villars, une exposition a été consacrée au célèbre danseur et chorégraphe à l'été 2009.

5) La conservation des collections

La reconnaissance de la valeur muséale de la scénographie et de l'artisanat du spectacle suppose une vigilance accrue en termes de conservation, d'autant plus que certains textiles résistent mal au temps et posent des problèmes similaires à ceux des arts plastiques ou de l'art contemporain¹¹⁹². Ils sont en effet sensibles à l'intensité de la lumière, à l'humidité et à la température, à la poussière, aux insectes, à une manipulation et à un conditionnement inadaptes. De ce fait, le CNCS est équipé de rangements conformes « aux prescriptions les plus poussées en termes de sécurité sanitaire et physique des œuvres, grâce notamment à la climatisation qui permet de

¹¹⁸⁹ Chapelain-Midy, Oudot, Malclès, Wakhévitch.

¹¹⁹⁰ Voir <http://www.cnsc.fr/collections/les-collections/la-comedie-francaise>

¹¹⁹¹ La Rudolf Nureyev Foundation participe à la réalisation financière de ce lieu de mémoire.

¹¹⁹² Noëlle GUIBERT et Agathe SANJUAN, « La conservation des costumes de théâtre : les magasins du département des Arts du spectacle de la BnF », *International Preservation News*, IFLA, n° 43, décembre 2007, p. 8-12.

réguler la température et l'hygrométrie »¹¹⁹³. Dès leur arrivée au CNCS, les costumes et accessoires font donc l'objet d'un reconditionnement¹¹⁹⁴, tandis que les éléments infectés sont isolés du reste du fonds¹¹⁹⁵. Pour les opérations de restauration, le CNCS travaille régulièrement avec des restaurateurs textiles indépendants. Enfin, lors des expositions, le mannequinage¹¹⁹⁶, qui vise à adapter le mannequin à la forme du costume (et non l'inverse), fait l'objet d'une concertation minutieuse avec le scénographe.

6) L'action culturelle et pédagogique

Le Service d'action pédagogique propose un large programme d'activités pédagogiques toute l'année, en temps ou hors temps scolaire, pour tous les publics, sur réservation, en direction de groupes constitués :

- Jeune public (dès la crèche, scolaires 1er et 2nd degré, accueil de loisirs, adolescents, maisons de jeunes...),
- Étudiants et stagiaires, de tous les niveaux d'enseignement et de toutes les filières techniques et professionnelles,
- Personnes en situation de handicap,
- Adultes (clubs, associations, centres sociaux, entreprises, tourisme...) et tout groupe constitué souhaitant un accompagnement spécifique.

Ces activités sont renouvelées à chaque exposition et adaptées selon les âges, les formations, les demandes spécifiques :

- visites guidées thématiques, visite découverte,
- ateliers de pratique artistique (arts plastiques et textiles, arts de la scène, broderie, théâtre, expression corporelle),
- projections de films spécifiques,
- rencontres avec des professionnels,
- consultation et recherche documentaire au centre de documentation,
- livrets-jeux.

Notamment, le CNCS participe à l'opération « Les Portes du Temps »¹¹⁹⁷, initiée par le Ministère de la Culture et de la Communication et l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances, et accueille, hors temps scolaire, des enfants, des adolescents et des familles en groupe constitué. Durant des stages de 5 jours, visites guidées, ateliers de pratique artistique et jeux, permettent de rencontrer les œuvres et les artistes et de découvrir les fonds patrimoniaux du CNCS.

Le CNCS s'associe également à des animations en direction des publics handicapés : par exemple en avril 2011, l'auditorium du CNCS a accueilli un défilé organisé par les

¹¹⁹³ D'une capacité équivalente à 10 000 costumes (soit plus de 20 000 pièces), les rangements sont réalisés aux mesures des pièces conservées. <http://www.cncs.fr/collections/les-reserves>.

¹¹⁹⁴ Avec des cintres rembourrés pour les costumes suspendus et des supports spécifiques « pour les costumes à plat et pour les accessoires (chapeaux, masques ou chaussure...) », <http://www.cncs.fr/collections/conservation-preventive>

¹¹⁹⁵ Mileva STUPAR précise à propos du fonds Villégier que « parmi les pièces versées, certaines ont été isolées de l'ensemble après constat de leur détérioration par moisissures. Les costumes dûment étiquetés pourront ainsi faire l'objet d'un traitement matériel visant à assurer leur désinfection et leur conservation dans les réserves du musée : ils seront soumis à anoxie durant trois semaines », Mileva STUPAR, *Le théâtre face à sa mémoire*, op. cit., p. 32.

¹¹⁹⁶ Le mannequinage mobilise quatre personnes, diplômées en histoire de l'art ou titulaires d'une formation technique. <http://www.cncs.fr/collections/mannequinage>

¹¹⁹⁷ Voir <http://lesportesdutemps.culture.gouv.fr/>.

étudiants de l'Ecole du Louvre avec les pensionnaires du centre d'accueil de jour et le foyer de vie l'ENVOL¹¹⁹⁸.

Exemples d'animations proposées par le CNCS au mois de décembre

Activités	Publics concernés	Durée/ fréquence	Tarif
Anniversaire au CNCS	Enfants de 7 à 12 ans		
Atelier « Dessin »	Adultes et adolescents dès 16 ans	Tous les samedis	fournitures comprises : - 50 € (abonnement à 16 séances pendant la durée de l'exposition). - 5€ (par atelier selon la place disponible)
Atelier « Textile, Costume et Décoration »	De 7 à 16 ans Adultes, adolescents dès 16 ans	Tous les samedis	fournitures comprises : - 50 € (abonnement à 16 séances pendant la durée de l'exposition). - 5€ (par atelier selon la place disponible)
Atelier « Ramène ta fraise »	pour les 4-6 ans Tous publics dès 7 ans	2 h	fournitures comprises : - 50 € (abonnement à 16 séances pendant la durée de l'exposition). - 5€ (par atelier selon la place disponible)
Stage « petit fauteuil de scène »	16-25 ans et adultes	5 h 30	- 20 € (16-25 ans) - 50 € (adultes)
Atelier « Pas à pas vers la comédie musicale ! »	4-6 ans Tous publics dès 7 ans	2 h	fournitures comprises : - 50 € (abonnement à 16 séances pendant la durée de l'exposition). - 5€ (par atelier selon la place disponible)
Atelier Maquillage	4-6 ans Tous publics dès 7 ans	2 h	fournitures comprises : - 50 € (abonnement à 16 séances pendant la durée de l'exposition). - 5€ (par atelier selon la place disponible)
Atelier « Bêtes de Broderie »¹¹⁹⁹	4-6 ans Tous publics dès 7 ans	2 h	fournitures comprises : - 50 € (abonnement à 16 séances pendant la durée de l'exposition). - 5€ (par atelier selon la place disponible)

¹¹⁹⁸ L'ENVOL, association de parents et d'amis de personnes handicapées mentales, a pour but de venir en aide, directement ou indirectement aux personnes handicapées et à leur famille.

Atelier « Dessigales et Fourmissons » ¹²⁰⁰	4-6 ans Tous publics dès 7 ans	2 h	fournitures comprises : - 50 € (abonnement à 16 séances pendant la durée de l'exposition). - 5€ (par atelier selon la place disponible)
Atelier « Théâtre pour toutes et tous ! »	4-6 ans Tous publics dès 7 ans	2 h	fournitures comprises : - 50 € (abonnement à 16 séances pendant la durée de l'exposition). - 5€ (par atelier selon la place disponible)

7) Les expositions

EXPOSITIONS	DATES	CATALOGUES/ PUBLICATIONS	VISITE VIRTUELLE	CONCEPTION ET REALISATION
<u>« L'Envers du décor »</u>	Du 28 janvier au 20 mai 2012	<i>L'Envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIXème siècle</i> , sous la dir. de Catherine Join-Diéterle ¹²⁰¹ . Co-édition Gourcuff Gradenigo / CNCS	oui	
<u>L'art du costume à la Comédie-Française</u>	Du 11 juin au 31 décembre 2011	<i>L'Art du costume à la Comédie-Française</i> , sous la dir. d'Agathe Sanjuan ¹²⁰² . Co-édition Bleu autour / CNCS	oui	- Commissariat : Renato Bianchi directeur des costumes et de l'habillement de la Comédie-Française et Agathe Sanjuan conservateur-archiviste de la Comédie-Française - Scénographie : Roberto Platé - Création lumières : Jacques Rouveyrollis

¹¹⁹⁹ Création de blasons et de bijoux "animaux" à partir des "Fables" de La Fontaine.

¹²⁰⁰ Découvrir "Les Fables" de La Fontaine en s'amusant, écouter la musique des mots et des instruments, inventer des rythmes et les dessiner. En partenariat avec la Ligue de l'Enseignement Fédération de l'Allier et l'opération "Lire et faire lire".

¹²⁰¹ Avec les contributions de Mathias Auclair, Alain Batifoulier, Pauline Girard, Noëlle Guibert, Martine Kahane, Gilles Modolo, Delphine Pinasa, Jacqueline Razgonnikoff et Olivia Voisin.

¹²⁰² Avec les contributions de Muriel Mayette, Christian Lacroix, Martine Kahane, Damien Chardonnet-Darmaillacq, Didier Doumergue, Noëlle Guibert, Mark Ledbury, Anne Penesco, Jacqueline Razgonnikoff, Agathe Sanjuan, Anne Verdier, Olivia Voisin.

<u>Les Insolites</u>	Du 29 janvier au 15 mai 2011	<p><i>(R)évolutions du costume de scène</i>, Noëlle Giret.</p> <p><i>L'Emploi du tissu, le tissu de l'emploi au théâtre</i>, Noëlle Guibert.</p> <p><i>La Grande centrifugeuse</i>, Alain Batifoulier.</p> <p><i>Cocteau, entre Picasso et Chanel</i>, Joël Huthwohl.</p> <p>Coédition CNCS/Editions Gourcuff Gradenigo</p>	oui	<ul style="list-style-type: none"> - Commissaire : Noëlle Giret - Scénographes : Alain Batifoulier et Simon de Tovar
<u>Vestiaire de Divas, de Maria Callas à Dalida</u>	Du 5 juin au 31 décembre 2010	<p><i>Vestiaire de divas de Maria Callas à Dalida</i> ¹²⁰³. Coédition CNCS/ Editions Gourcuff Gradenigo</p>	oui	<ul style="list-style-type: none"> - Commissariat : Delphine Pinasa - Direction artistique : Maurizio Galante
<u>Opéras russes, à l'aube des ballets russes</u>	Du 12 décembre 2009 au 16 mai 2010	<p><i>Opéras russes, à l'aube des ballets russes</i> ¹²⁰⁴. Coédition CNCS / Les Éditions du Mécène</p>	oui	<ul style="list-style-type: none"> - Commissaire : Martine Kahane - Scénographe : Giuliano Spinelli
<u>Rudolf Nouréev, la trame d'une vie</u>	Du 9 mai au 11 novembre 2009	<p><i>Rudolf Nouréev, la trame d'une vie</i>. Ed. Bleu Autour</p>	oui	<ul style="list-style-type: none"> - Commissariat : Martine Kahane - Scénographes : Ezio Frigerio assisté de Giuliano Spinelli
<u>Au fil des fleurs, scènes de jardins</u>	Du 6 décembre 2008 au 19 avril 2009	<p><i>Au fil des fleurs, scènes de jardins</i>. Ed. Bleu Autour</p>	non	<ul style="list-style-type: none"> - Commissaire : Delphine Pinasa - Scénographie : Bernard Connan
<u>« Costumes des Mille et une Nuits »</u>	Du 17 mai au 11 novembre 2008	<p><i>Costumes des Mille et une Nuits</i>. Co-édition : Bleu Autour / Cncs</p>	non	<ul style="list-style-type: none"> - Commissariat : Martine Kahane et Delphine Pinasa - Scénographie : Michel Albertini - Création lumières : Antoine Lacerenza

¹²⁰³ Textes de Maurizio Galante, Noëlle Guibert, Claudette Joannis, Catherine Join-Diéterle, Martine Kahane, Christian Lacroix, Muriel Mayette, Delphine Pinasa, Jérémie Rousseau, Christian Schirm, Henry-Jean Servat, Frank Sorbier, André Tubeuf, Françoise Vittu.

¹²⁰⁴ Textes de Martine Kahane, Mathias Auclair, conservateur à la Bibliothèque-musée de l'Opéra (BNF) et Aurélien Poidevin, Ater, Université Paris 8, Marie Vacher, historienne de l'art, Claude Fauque, historienne du textile, consultante culturelle.

<u>« Jean-Paul Gaultier - Regine Chopinot : le défilé »</u>	Du 01 décembre 2007 au 27 avril 2008	<i>Jean-Paul Gaultier - Regine Chopinot : le défilé.</i> Ed. "les Arts Décoratifs",	non	- Commissariat et scénographie : adaptation de l'exposition du Musée de la Mode et du Textile, Paris.
<u>Christian Lacroix Costumier</u> ¹²⁰⁵	Du 3 juin au 11 novembre 2007	<i>Christian Lacroix costumier.</i> Ed. du Mécène	non	- Directeur Artistique : Christian Lacroix - Commissariat : Delphine Pinasa - Scénographie : Michel Albertini - Création lumière : Antoine Lacerenza
<u>J'aime les militaires !</u> ¹²⁰⁶	Du 20 janvier au 13 mai 2007	<i>J'aime les militaires.</i> Ed. Somogy	non	- Commissaire : Olivier Renaudeau - Scénographe : Michel Albertini - Création lumière : Antoine Lacerenza
<u>Théodore de Banville et le théâtre</u>	Du 11 novembre 2006 au 7 janvier 2007	<i>Théodore de Banville et le théâtre.</i> Ed. Somogy	non	- Commissariat : Martine Kahane
<u>Bêtes de scène</u> ¹²⁰⁷	Du 2 juillet au 5 novembre 2006	<i>Bêtes de scène.</i> Coédition : Les Editions du Mécène / la Bibliothèque Nationale de France / le CNCS	non	- Commissariat : Martine Kahane - Scénographie : Claudie Gastine - Création lumière : Yves Bernard

8) L'abonnement

Le CNCS propose une carte d'abonnement annuel offrant les avantages suivants :

- Gratuité pour la visite libre des expositions
- Tarif partenaire (4 € au lieu de 5 €) pour les accompagnateurs de l'abonné
- Réduction de 5% au restaurant du CNCS
- Tarif spécifique sur les visites guidées, les conférences, les dîners et autres animations proposés par le Centre
- Tarif préférentiel négocié dans les Institutions culturelles partenaires (Opéra National de Paris, Le Festin Centre Dramatique National de Montluçon, Opéra de Vichy, Comédie de Clermont...)
- Envoi à domicile du flyer de l'exposition
- Invitation au vernissage des expositions

Plein tarif : 20 €

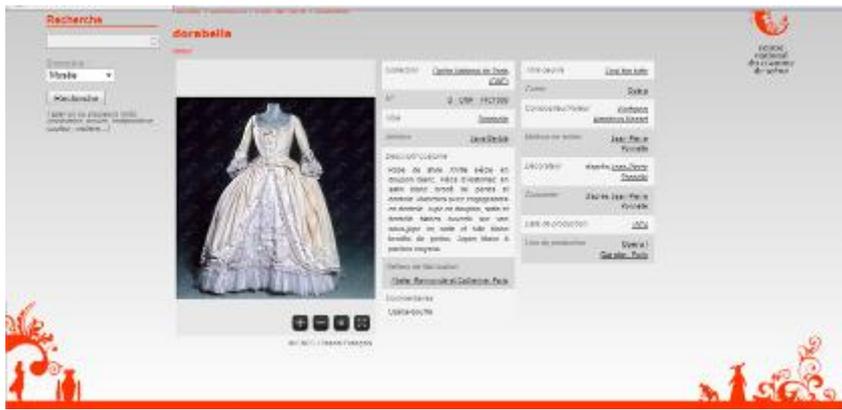
Demi-tarif : 10 € (12-25 ans, demandeurs d'emploi)

¹²⁰⁵ Cette exposition présentait plus de 200 costumes et maquettes de costumes créés par Christian Lacroix et réalisés dans des ateliers de couture spécialisés dans les arts de la scène, représentant plus de vingt-cinq productions de ballet, de théâtre et d'opéra.

¹²⁰⁶ En référence au quartier de cavalerie Villars, l'exposition présente un panorama de la théâtralité du « genre militaire ».

¹²⁰⁷ L'exposition présente des dessins de costumes, affiches de spectacle, gravures, programmes, livres et livrets, photos de scène, ainsi que 120 costumes, issus en majorité des fonds des trois institutions fondatrices du CNCS : Opéra, BnF et Comédie-Française.

9) Les collections en ligne



10) La Page Facebook du CNCS



Annexe 44 : Présentation du centre de documentation du CNCS

Ouvert le 20 mai 2008 à l'occasion de l'exposition « Costumes des 1001 nuits », le centre de documentation rassemble des collections encyclopédiques liées à l'histoire générale des arts de la scène (principalement danse, opéra, théâtre), à la mode (histoire, créateurs, styles, métiers), au costume, et plus spécifiquement au costume de scène (histoire, technique, métiers, conservation). Il ne possède pas de fonds patrimoniaux mais des fonds spécialisés.

Il est géré par une documentaliste, Vanessa Portut, qui a accueilli trois stagiaires étudiants en Gestion de l'Information et du Document dans les Organisations (GIDO) d'avril à juin 2010.

1) Les collections

Destiné aux amateurs comme aux professionnels, il propose à la consultation sur place :

- 1500 ouvrages sur les arts de la scène, essentiellement en français, mais aussi en anglais, allemand, italien, espagnol et japonais
- 18 titres de presse (arts du spectacle, culture, musique, muséologie, textile...)
- programmes de spectacles de l'Opéra national de Paris
- dossiers de presse (artistes, institutions, œuvres)
- vidéogrammes (captation de spectacles et documentaires)
- documents iconographiques (photographies et ektachromes, affiches et diapositives)
- fonds ressource dédié aux métiers de la mode, du costume et de la scénographie.

2) Les acquisitions

Les collections du centre de documentation se sont constituées à partir d'un fonds issu de la médiathèque de la DMDTS, puis elles se sont enrichies de dons des départements des Arts du Spectacle et de la Musique de la BnF, ainsi que de la « Bibliothèque-musée de l'Opéra » et de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, sans oublier la BHVP et le CND. Elles se composent également de fonds issus de dons-successions¹²⁰⁸.

Le centre de documentation reçoit également en dépôt des mémoires d'élèves du séminaire de l'Ecole du Louvre, de l'ENSATT. Les études portent davantage sur la musicologie et le théâtre que le ballet.

En 2010, 758 documents ont été acquis par le centre de documentation, dont 302 imprimés, 46 documents audiovisuels et 410 documents iconographiques. 531 d'entre eux ont été acquis à titre onéreux, 170 documents ont été donnés, et les 57 restants ont été obtenus par des échanges.

- 66 documents ont été donnés par des personnes morales : BHVP, BmO, CNL, Cité Internationale de la mode et de la dentelle de Calais, Deutsches Theatermuseum,

¹²⁰⁸ Par exemple, le don Villégier, le don Christian Lacroix, le don Franck Sorbier, le don Gilles Bernard, le don Noreev.

Editions Lamartinière, ENSATT, Fondation Noureev, Musée de l'Opéra de Vichy, Musée des Arts décoratifs, Musées des Tissus de Lyon, Nouveau Musée National de Monaco, Teatres de la Generalitat, Topkapi Palace Museum.

- Sur les 104 documents entrés dans les collections par don de personnes physiques, Martine Kahane en a donné 85.

3) Un centre de ressources et un service de documentation

Le centre de documentation est à la fois un centre de ressources et un service de documentation pour le CNCS et ses partenaires : la documentaliste effectue des recherches iconographiques pour les catalogues d'exposition (par exemple, pour *L'art du costume à la Comédie-Française*), demande les droits auprès des photographes et auprès des musées, théâtres, et constitue des bibliographies pour les expositions.

Le centre de documentation est aussi un centre de ressources pour de nombreuses institutions françaises, européennes et internationales, avec lesquelles il procède à des échanges documentaires. Un mouvement de 93 exemplaires de catalogues d'expositions du CNCS (échange ou dons) a été réalisé en 2010.

Localisation	Institutions partenaires
France	Musée de la Mode et du Textile de Paris Musée Galliera Musée de la Mode de Marseille Musée international de la Chaussure de Romans-sur-Isère Musée Jean Cocteau de Menton Musée de la Chemiserie et de l'élégance masculine d'Argenton Musée du Peigne et de la Plasturgie d'Oyonnax Musée Le Préau des Accoules de Marseille Musée de la Soierie de Charlieu
Europe	Musée du Costume à Madrid Musées de théâtre en Espagne Deutsches Textilmuseum de Krefeld (Allemagne)
International	Museo Nacional de la Historia del Traje (Argentine) Museum of New-Zealand (Te aka Matua Library)

Annexe 45 : Présentation de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française

Bibliothèque d'établissement public, sous la tutelle du ministère de la Culture, et bibliothèque privée des Comédiens-Français, la bibliothèque-musée est le service dédié à la mémoire de la Comédie-Française, à son histoire et à celle de la troupe depuis plus de trois siècles. Elle a la responsabilité du patrimoine archivistique et muséal de ce théâtre¹²⁰⁹.

Sous la direction d'Agathe Sanjuan, l'équipe de la bibliothèque se compose de quatre personnes.

1) Collections

Archives

- 8 000 manuscrits (pièces, rôles, relevés de mises en scène)
- 1200 boîtes d'archives administratives
- 2300 registres
- 11 000 dossiers individuels
- 1500 partitions de musique imprimées et manuscrites

Iconographie

- 12 000 maquettes de décors et costumes
- 3600 dessins et estampes
- 40 000 photographies
- 4000 documents audiovisuels

Imprimés

- 28 000 livres
- 250 périodiques (40 vivants)
- 2000 recueils de coupures de presse
- 15 000 affiches
- 30 000 programmes

Œuvres d'art et objets

- 360 peintures
- 270 sculptures
- 300 médailles, objets, reliques

Usuels

- dictionnaires, encyclopédies, ouvrages de référence sur le théâtre, les comédiens, les artistes, l'histoire de la Comédie-Française

¹²⁰⁹ Voir Frédérique SAVONA, *Traitement documentaire d'un fonds théâtre multisupport : le cas de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française*, Mémoire d'études, sous la direction de Jean-Marc PROUST, DCB 04. Villeurbanne : ENSSIB, 1996. Voir aussi Claire BASQUIN, *L'accueil des lecteurs dans une bibliothèque spécialisée : l'exemple de la Comédie-Française*. Mémoire d'études, sous la dir. de Jean-Michel SALAÛN, DCB 08. Villeurbanne : ENSSIB, 2000.

- programmes et périodiques récents, publications de la Comédie-Française, rapports d'activités
- catalogues d'expositions, outils de dépouillement.

Outils de recherche

- inventaires des registres, des archives et des œuvres d'art
- catalogues sur fiches pour les monographies, périodiques, manuscrits, coupures de presse, partitions, maquettes de décors et de costumes
- catalogue informatisé pour le répertoire, les œuvres d'art, les microfilms et l'audiovisuel
- base de données La Grange.

Politique documentaire : la bibliothèque-musée est spécialisée dans l'histoire de la Comédie-Française, l'histoire du Théâtre-Français et vise à l'exhaustivité sur tout ce qui concerne Molière.

2) La base de données La Grange

En 2010, la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française a obtenu une subvention du Ministère de la Culture dans le cadre de la Mission de la recherche et de la technologie (MRT) pour numériser une partie de son fonds de maquettes planes de décors et de costumes, soit 5000 maquettes de costumes planes et 500 dessins ; 2000 sont en cours de numérisation¹²¹⁰.



¹²¹⁰ Ces maquettes, du XIXe siècle à nos jours, sont signées de costumiers ou décorateurs tels que Alfred Albert, Louis Boulanger ou Eugène Giraud pour le XIXe siècle, Patrice Cauchetier, François Ganeau, Yannis Kokkos ou Christian Lacroix pour le XXe siècle. Voir <http://www.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?id=540>

Collections¹²¹¹ :

- œuvres d'art : peintures, sculptures, objets, médailles et dessins (en cours) ; objets dérivés.
- audiovisuel : disques, cassettes audio, bandes son, cassettes vidéo, CD, DVD ; microfilms (notamment des registres et des manuscrits de souffleur).
- photographies de spectacle sur CD/ photographies du Théâtre aux armées 1914-1918.
- maquettes planes et en volumes de décors / maquettes planes de costumes / maquettes planes de maquillage.
- conduites du garçon de théâtre (1820-1850), série CC1 / manuscrits reliés (série Ms. 25 000) / relevés de mises en scène (en cours).
- monographies entrées depuis le 1^{er} janvier 2006.
- périodiques (titres).

Notices documentaires :

- pièces au répertoire depuis 1680 (créations).
- représentations des pièces de Molière, Corneille, Racine, Beaumarchais et Claudel (en partie).
- tous les spectacles depuis 1963 (créations, reprises, tournées, radio et télévision).

Images numérisées en ligne :

- peintures, sculptures, objets, médailles, dessins (730) / objets dérivés (127).
- maquettes de décors en volume (360).
- maquettes planes de décors et costumes (5300).
- gouaches XVIII^e siècle de la Collection Fesch et Whirsker (150).
- photographies du Théâtre aux armées pendant la Grande Guerre (300).

La base propose l'accès au catalogue non exhaustif des spectacles et représentations, aux notices historiques du musée, des fonds audiovisuels et iconographiques, ainsi qu'à certains documents d'archives : plus de 50.000 notices souvent illustrées sont consultables librement.

Type de données référencées	Nombre de documents référencés¹²¹²
Archives	2276
Audiovisuel	6244
Costumes	15674
Images fixes	14739
Mobilier	1402
Monographies	1084
Musées	2149
Objets dérivés	126
Périodiques	345
Pièces de costumes	99042
Représentations	21686
Spectacles	7564

¹²¹¹ Les données de ce tableau datent de mars 2011.

¹²¹² Les statistiques ont été communiquées en septembre 2011.

3) Expositions réalisées ou co-produites de 2009 à 2011

La bibliothèque-musée organise en collaboration avec les équipes techniques de la Comédie-Française des expositions thématiques sur les métiers du théâtre. Une présentation historique de ces métiers, une description des savoir-faire, des outils, des techniques particulières propres au théâtre permettent de mettre en lumière les artisans qui travaillent dans l'ombre du plateau.

Il convient bien entendu de distinguer les expositions de type artisanal, constituées essentiellement d'accrochages, des expositions préparées de longue main. Toutefois la présentation de ces manifestations dans leur totalité permet d'illustrer les activités culturelles de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

Expositions	dates	Lieu	Conception et réalisation
La Comédie-Française s'expose	Du 13 octobre 2011 au 15 janvier 2012	Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris	Commissariat : - Gilles Chazal, conservateur général, directeur du Petit Palais - Agathe Sanjuan, conservateur-archiviste de la Comédie-Française
L'art du costume à la Comédie-Française	du 11 juin au 31 décembre 2011	Centre national du costume de scène	Commissariat : - Renato Bianchi, directeur des costumes et de l'habillement de la Comédie-Française - Agathe Sanjuan, conservateur-archiviste de la Comédie-Française - Scénographie : Roberto Platé - Création lumières : Jacques Rouveyrollis
Figures croisées ¹²¹³	18 mai au 10 juillet 2011	Studio-Théâtre	La bibliothèque-musée en collaboration avec les équipes techniques de la Comédie-Française
Accessoiristes	du 5 mai au 6 juillet 2011	Théâtre du Vieux-Colombier	La bibliothèque-musée en collaboration avec les équipes techniques de la Comédie-Française
Tapissiers, tapissières	du 18 janvier au 30 avril 2011 du 26 janvier au 8 mai 2011	Vieux-Colombier Studio-Théâtre	La bibliothèque-musée en collaboration avec les équipes techniques de la Comédie-Française
Scènes d'atelier ¹²¹⁴	du 21 septembre 2010 au 17 janvier 2011	Studio-Théâtre	La bibliothèque-musée en collaboration avec les équipes techniques de la Comédie-Française
Décorateurs de théâtre	du 20 septembre 2010 au 3 janvier 2011	Théâtre du Vieux-Colombier	La bibliothèque-musée en collaboration avec les équipes techniques de la Comédie-Française
La lumière au théâtre	Du 19 mai au 13 juillet 2010	Théâtre du Vieux-Colombier	La bibliothèque-musée en collaboration avec les équipes techniques de la Comédie-Française

¹²¹³ Cette exposition montrait le travail de Joseph Lapostolle, artiste peintre aux ateliers de la Comédie-Française.

¹²¹⁴ Cette exposition présentait les peintures de Jean-Philippe Morillon, décorateur aux ateliers de la Comédie-Française.

Annexe 46 : Présentation du département des Arts du Spectacle de la BnF

Constitué initialement à partir de la collection d'Auguste Rondel (1858-1934) installée en 1925 à la bibliothèque de l'Arsenal, le département des Arts du Spectacle de la BN est créé officiellement en 1976, grâce à André Veinstein et Cécile Giteau. Fin 2004, le département des Arts du Spectacle quitte la bibliothèque de l'Arsenal pour s'installer sur le site Richelieu.

Composé d'une équipe de 33 personnes, le département des Arts du Spectacle de la BnF est dirigé par Joël Huthwohl.

Le département est fréquenté en moyenne par 10 000 lecteurs par an, auxquels sont communiqués environ 30 000 documents.

1) Collections

Les collections¹²¹⁵ concernent l'ensemble des arts du spectacle : le théâtre, la danse, le mime, le théâtre musical, les marionnettes, le cirque, les spectacles de rue, le music-hall, les fêtes, le cinéma, la radio et la télévision.

Ce département thématique conserve environ 3 millions de documents de toute nature revêtant un aspect aussi bien patrimonial que documentaire : livres et périodiques, programmes et documents d'actualité, recueils d'articles de presse, manuscrits et collections, iconographie, estampes et dessins, affiches, maquettes planes, photographies, costumes, objets, tableaux, marionnettes, disques, bandes-son, cassettes vidéos et films de théâtre.

Il privilégie également les éléments liés à l'élaboration des spectacles, étudiés sous leurs différents aspects : esthétique, historique, technique, artistique, littéraire et sociologique.

50 000 photographies de spectacles contemporains issues du département des Arts du Spectacle ont été numérisées et sont accessibles en ligne.

3000 ouvrages et une trentaine de périodiques sont en libre accès.

2) Catalogues

Le département des Arts du Spectacle de la BnF propose à ses lecteurs les catalogues suivants :

- le catalogue de la collection Rondel est accessible par Bn-Opale Plus, ainsi que tous les imprimés et certains documents spécialisés concernant des spectacles, des personnalités et des organismes culturels¹²¹⁶.

- les manuscrits sont signalés dans BAM, ainsi que des inventaires de fonds d'archives.

¹²¹⁵ Dont l'accroissement moyen s'élève à 30 000 documents par an.

¹²¹⁶ Dossiers de presse, programmes, photographies, scénarios, tapuscrits, affiches, dessins de décors et de costumes.

3) La page Facebook du Département des Arts du Spectacle : Arlequin

Depuis la fin du mois de septembre 2011, le département des Arts du Spectacle alimente sa propre page Facebook. Trois binômes en alternance sont chargés d'envoyer trois post par semaine. A moyen terme, le département des Arts du Spectacle est également disposé à accueillir les contributions d'autres départements spécialisés de la BnF possédant des collections en arts du spectacle.



4) Action culturelle : conférences et expositions

4. 1. Les conférences (2009-2011)

	Dates	Cycle	Intervenants
<u>Traits d'union - Le théâtre du rire et des larmes</u>	11 mai 2011	Cycle <i>Traits d'Union - Écrire le théâtre au XX^e siècle</i>	Jean-Claude Grumberg, Serge Kribus, Frédéric Vossier, Joël Huthwohl et Lucien Attoun. Lecture par Émilien Tessier.
<u>Traits d'union - Le théâtre militant</u>	6 avril 2011	Cycle <i>Traits d'Union - Écrire le théâtre au XX^e siècle</i>	Armand Gatti, Emmanuel Darley, Lancelot Hamelin, Joël Huthwohl et Lucien Attoun. Lecture de Christophe Brault.
<u>Traits d'union - Le théâtre du tissage</u>	9 mars 2011	Cycle <i>Traits d'Union - Écrire le théâtre au XX^e siècle</i>	Eugène Durif, Frédéric Mauvignier, Joël Huthwohl et Lucien Attoun. Lecture de Christophe Brault.
<u>Le théâtre du quotidien</u>	9 février 2011	Cycle <i>Traits d'Union - Écrire le théâtre au XX^e siècle</i>	Jean-Paul Wenzel, Mario Batista, animé par Lucien Attoun et Joël Huthwohl. Lecture par Maya Boquet.
<u>Georg Büchner</u>	2 février 2011	Cycle <i>Le Salon de lecture</i>	Jean-Christophe Bailly.

Le théâtre-récit	19 janvier 2011	Cycle <i>Traits d'Union - Écrire le théâtre au XX^e siècle</i>	Joël Jouanneau, Noëlle Renaude, Éric Pessan. Lecture par Jean-François Auguste.
Antoine Vitez, patron de théâtre	3 mai 2010		Marie Étienne, Claude Mathieu, Georges Banu et Jean-Pierre Jourdain. Animé par Joël Huthwohl.
Rire de résistance, rire collabo	20 mars 2010	Cycle <i>Les samedis des savoirs : le rire</i>	Jean-Michel Ribes.
Mon théâtre	5 novembre 2009	Cycle <i>Mon théâtre</i>	Jean-Pierre Vincent, avec Joël Huthwohl.
Hommage : Jean-Luc Lagarce, une écriture de l'intime	3 décembre 2009		François Berreur, Jean-Pierre Sarrazac, animé par Minh Tran Huy. Lectures par Hugues Quester.

(BnF) François Mitterrand

rencontres
Traits d'union



entrée libre

de janvier à mai 2011
Petit auditorium
18 h 30 - 20 h

Les auteurs de théâtre se nourrissent des textes qu'ils ont lus ou entendus. Forts de ces bibliothèques conscientées et souvenirs inconscients, ils nous font comprendre, à travers cette mémoire, de façon toute personnelle, les inspirations et les créations de la scène contemporaine. Avec Lucien et Micheline Attoun - les inventeurs du Théâtre Ouvert - témoins de ce cycle de rencontres, des auteurs, vivants ou disparus, dialoguent avec les grands auteurs du passé.

19 janvier

[Le théâtre-récit](#)

Joël Jouanneau, Noëlle Renaude, Eric Pessan

9 février

[Le théâtre du quotidien](#)

Michel Deutch, Jean-Paul Wenzel, Mario Batais

9 mars

[Le théâtre du tissage](#)

Philippe Minyana, Eugène Durif, Frédéric Mauvignier

6 avril

[Le théâtre militant](#)

Armand Gatti, Emmanuel Darley, Lancelot Hamaïn

11 mai

[Le théâtre du rire et des larmes](#)

Jean-Claude Grumberg, Serge Kribus, Frédéric Vossier

Le département des Arts du spectacle de la BnF collecte, conserve, diffuse et valorise le patrimoine et la mémoire des spectacles en France, notamment du théâtre. Sa collection, longtemps située à la Bibliothèque de l'Arsenal, est aujourd'hui sur le site Richelieu. Elle est une des premières au monde dans le domaine et réunit les archives de nombreux auteurs, metteurs en scène, comédiens, théâtres ou compagnies, du XVII^e siècle à nos jours. Programmes, affiches, presse, livres, revues, manuscrits, relevés de mises en scène, crédits techniques, documents audiovisuels, maquettes de décors et de costumes, iconographie, archives administratives, costumes et accessoires, peintures et sculptures, toutes les traces de l'éphémère y ont leur place. Les auteurs dramatiques y sont représentés par leurs publications ou par leurs archives, comme le fonds Eugène Ionesco ou le manuscrit d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett, mais aussi par les nombreux documents concernant les représentations, de la création du *Soulier de satin* de Paul Claudel dans le fonds Renaud-Barrault à celle de *Tambour sur le toit* d'Henri Clovis dans le fonds du Théâtre du Soleil. Et c'est sans compter les trésors des autres départements et particulier celui des Manuscrits.

Le département des Arts du spectacle se trouve sur le site Richelieu de la Bibliothèque nationale de France - 5 rue Vivienne - Paris 2^e

Théâtre ouvert, Centre Dramatique National de Création, est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Paris et la Région Île-de-France.

Théâtre Ouvert, théâtre d'essai et de création, né à l'initiative de Jean Vilar, le 23 juillet 1971, à la Chapelle des Filles-du-Calu, au Festival d'Avignon, devenu permanent en 1975, s'installe au Jardin d'Hiwer, à Paris, en 1981. Après le fameux *Mission des auteurs*, il devient, en 1988, le premier Centre Dramatique National de Création qui se consacre exclusivement à la découverte, à la promotion et à la diffusion de textes contemporains d'auteurs vivants francophones avec, depuis quelques années, une action élargie aux dramaturges étrangers.

L'équipe de Théâtre Ouvert, dirigée par Lucien Attoun et Micheline Attoun, reçoit plusieurs centaines de manuscrits par an. Commencée dans un travail de lecture, de dialogue avec les auteurs, d'accompagnement des textes et de mise en relation avec les professionnels et les structures.

Certains manuscrits seront publiés en Tapsouit ou dans la collection Erpeux, d'autres seront travaillés avec l'auteur par des metteurs en scène et des comédiens dans des modes d'action singuliers initiés par Théâtre Ouvert pour répondre à sa mission d'épanouissement de la création théâtrale contemporaine et river ensemble du spectacle futur.

Théâtre Ouvert - Centre Dramatique National de Création
Direction : Lucile Attoun - Micheline Attoun

Le Jardin d'Hiwer
4 bis, cité Vireux, 75010 PARIS
theatre-ouvert.net

théâtre ouvert

Traits d'union
Petit auditorium
Hall Est
Quai François Mauriac
Paris 13^e

de janvier à mai 2011
18 h 30 - 20 h

bnf.fr

4. 2. Les expositions (2009-2011)

Nous avons montré en Annexes 30 et 32 la richesse des expositions réalisées à la Maison Jean Vilar, souvent en partenariat et à l'instigation d département des Arts du

Spectacle de la BnF. Nous n'indiquons ci-dessous que les expositions réalisées durant les saisons 2009-2011.

	DATES	CATALOGUE	REALISATION
<u>Le Théâtre de la Huchette</u>	A venir : du 21 février 2012 au 8 avril 2012		Commissariat : Cécile Obligi et Caroline Raynaud (DASP)
<u>« Ionesco »</u>	Du 6 octobre 2009 - 3 janvier 2010	<i>Ionesco</i> , sous la direction de Noëlle Giret, coédition BnF / Gallimard	- Commissariat : Noëlle Giret (DASP) - Coordination Cécile Pocheau-Lesteven (BnF, service des expositions) - Scénographie Alain Batifoulier et Simon de Tovar

Tarifs des expositions sur le site Tolbiac :

- **Exposition** : plein tarif : 7 € ; tarif réduit : 5 €
- **Exposition découverte** : plein tarif : 5 € ; tarif réduit : 3,5 €
- **Conférence-visite guidée** : 3 € + prix du titre d'accès
- **Billet couplé** : 2 expositions : 10 € ; 1 exposition + 1 exposition découverte : 8,5 € ; 2 expositions découverte : 7 €.

Annexe 47 : Synthèse sur la politique d'accès et les services aux lecteurs

N. B. 1 : Une enquête quantitative et qualitative sur les publics (en présence et sur les réseaux sociaux) était demandée dans les questionnaires adressés aux établissements du corpus, mais en raison du comptage et de l'évaluation spécifiques à chaque établissement, nous n'avons pas pu réunir de données suffisantes pour une étude comparative substantielle, aussi cette piste n'a-t-elle pas été retenue.

N. B. 2 : Par commodité, nous avons adopté les abréviations suivantes :

- **DASP (BnF)** : Département des Arts du Spectacle de la BnF
- **BmCF** : Bibliothèque-musée de la Comédie-Française
- **BMJV** : Bibliothèque de la Maison Jean Vilar

Tableau 1 : conditions d'accès

0. BMJV	<ul style="list-style-type: none"> - Ouverte à tous sans restriction d'accès - Accès gratuit ; pas de carte de lecteur - Visite et accueil de groupes sur RDV
1. BmCF	<ul style="list-style-type: none"> - Bibliothèque à la disposition première des pensionnaires de la Comédie-Française - Ouverture à un public spécialisé de chercheurs et d'étudiants - accès gratuit, uniquement sur rendez-vous ; pas de carte de lecteur - Les iconographes, les journalistes et spécialistes de théâtre sont admis sous réserve de justifier de leur recherche
2. BmO	<ul style="list-style-type: none"> - accréditation auprès du Service d'orientation des lecteurs de la BnF - souple d'usage quand la demande est motivée - Tarifs : ceux de la BnF
3. DASP (BnF)	<ul style="list-style-type: none"> - accréditation auprès du Service d'orientation des lecteurs de la BnF - souple d'usage quand la demande est motivée - Tarifs : ceux de la BnF
4. Centre de documentation (CNCS)	<ul style="list-style-type: none"> - Ouverte à tous sans restriction d'accès - Accès gratuit ; pas de carte de lecteur - Visite et accueil de groupes sur RDV

Tableau 2 : horaires d'ouverture

0. BMJV	- Mardi à vendredi 13h30 - 17h, samedi 10h - 17h - Possibilité de prendre rendez-vous hors des horaires d'ouverture. - Ouverte tous les jours de 10h à 19h pendant le festival d'Avignon. - Fermeture annuelle au mois d'août et en principe pendant les vacances de Noël.	21 h
1. BmCF	- Pour le personnel de la Comédie-Française : du lundi au vendredi, 8h-19 h. - Pour le public extérieur : lundi 14h-18h, mardi et mercredi 9h30-12h30 et 14h-18h. - Fermeture annuelle : août et 1ère quinzaine de septembre.	18 h
2. BmO	Du lundi au samedi : 10h -17h. Fermeture annuelle : 2 ^{ème} et 3 ^{ème} semaines d'avril.	42 h
3. DASP (BnF)	Du lundi au vendredi : 10h -18h, le samedi 10h - 17h. Fermeture annuelle : deux semaines consécutives en septembre.	47 h
4. Centre de documentation (CNCS)	Du mardi au vendredi de 10h à 12h30 et de 14h à 18h. Fermeture annuelle : durant les périodes de fermeture du CNCS et au mois d'août.	26 h

Tableau 3 : modalités de consultation des documents

0. BMJV	Uniquement sur place
1. BmCF	- Uniquement sur place pour les lecteurs extérieurs - Documents en accès libre dans la salle de lecture - La consultation de certains fonds nécessite l'autorisation du conservateur-archiviste. La consultation des œuvres d'art et objets nécessite un rendez-vous spécifique auprès du conservateur-archiviste. - Possibilité d'emprunt pour le personnel de la Comédie-Française
2. BmO	Consultation sur place
3. DASP (BnF)	Uniquement sur place Consultation en différé lors de la rénovation du quadrilatère Richelieu
4. Centre de documentation (CNCS)	-Uniquement sur place - Pour certains documents (signalés), la consultation sera soumise à la remise d'un bulletin de demande auprès de la documentaliste.

Tableau 4 : capacité d'accueil et équipement informatique et audiovisuel

0. BMJV	<ul style="list-style-type: none"> - Une cinquantaine de places - 2 salles - Possibilité de faire cours dans la bibliothèque en utilisant les ressources iconographiques et audiovisuelles - Postes informatiques, accès intranet et accès à internet - Lecteurs de microfiches
1. BmCF	<ul style="list-style-type: none"> - Possibilité d'accueillir 15 personnes au maximum - 4 places de consultation multimedia - Accès à internet
2. BmO	<ul style="list-style-type: none"> - 18 places - 2 lecteurs de microfilms-microfiches - 2 postes informatiques pour consulter les ressources de la BnF et les CD-Roms - Accès à internet
3. DASP (BnF)	<ul style="list-style-type: none"> - 26 places de lecture équipées de prises pour ordinateurs portables - 13 places permettent de se connecter à Internet - 5 postes informatiques donnant accès aux catalogues et aux ressources en ligne - 1 poste d'accès aux documents audiovisuels
4. Centre de documentation (CNCS)	<ul style="list-style-type: none"> - 32 places - 2 salles - 2 postes informatiques pour la consultation d'internet, de DVD et de CD-roms - 1 poste de TV/magnétoscope/DVD - Possibilité de faire cours dans la bibliothèque en utilisant les ressources iconographiques et audiovisuelles

Tableau 5 : catalogues et bases de données

0. BMJV	<ul style="list-style-type: none"> - Catalogue informatisé de la BnF - Fichiers papier (réinformatisation en cours) - Ressources numériques de la BnF (Gallica, Signets de la BnF), dont certaines sous droits (périodiques électroniques et documents numérisés) sont consultables uniquement sur des postes dédiés - Bases de données sur les spectacles
1. BmCF	<ul style="list-style-type: none"> - Inventaires des registres, d'archives et des œuvres d'art - Catalogue sur fiches pour monographies, périodiques, manuscrits, coupures de presse, musique, maquettes de décors et costumes - Base de données La Grange pour ce qui concerne les archives, le répertoire, les spectacles, les collections du musée, les objets dérivés, le fonds iconographique, l'audiovisuel, les monographies et les périodiques - Environ 7000 images numérisées des collections (maquettes, œuvres d'art)
2. BmO	<ul style="list-style-type: none"> - Catalogues spécialisés imprimés et sur fiches - Catalogue général de la BnF et ressources numériques de la BnF (Gallica, Signets de la BnF), dont certaines sous droits (périodiques électroniques et documents numérisés) sont consultables uniquement sur des postes dédiés
3. DASP (BnF)	<ul style="list-style-type: none"> - Catalogue de la collection Rondel sur Bn-Opale Plus, ainsi que certains documents spécialisés - Catalogue général de la BnF et ressources en ligne (Gallica, Signets de la BnF), dont certaines sous droits (périodiques électroniques et documents numérisés) sont consultables uniquement sur des postes dédiés - BAM pour les manuscrits et inventaires de fonds d'archives,
Centre de documentation (CNCS)	Consultation sur les postes en salles des Signets de la BnF, favoris, et liens vers le RASP, le CND, la BmO, BnF, la BmCF

Tableau 6 : services reprographiques.

0. BMJV	<ul style="list-style-type: none"> - Service de photocopies payant - service d'expédition pour les lecteurs, à la demande
1. BmCF	<ul style="list-style-type: none"> - Photocopies gratuites pour le personnel de la Comédie-Française, payantes pour les lecteurs (0, 26 € A4) - tirage de microfiches : 0, 26 € A4 - service de reproduction - photothèque de prêt
2. BmO	Photocopies et photographies assurées par le service de reproduction de la Bibliothèque nationale de France (voir ci-dessous)
3. DASP (BnF)	<ul style="list-style-type: none"> - Photocopies et photographies assurées par le service de reproduction de la BnF - photocopies à la demande : 0, 30 € pour un format A4 NB, 0, 45 € un format A3 NB, 1, 50 € pour un format A4 en couleurs (... euros la page) - tirage de microfiches et microfilms : 0, 30 € pour un format A4, 0, 59 € pour un format A3. - numérisation à la demande
4. Centre de documentation (CNCS)	Reproduction payante de documents, selon la législation relative aux droits de la propriété littéraire, intellectuelle et artistique

Tableau 7 : services à distance.

0. BMJV	- Réponses par téléphone et par courriel ou courrier - Renseignements et recherches bibliographiques à distance
1. BmCF	- Réponses par téléphone et par courriel ou courrier, pour le théâtre et l'extérieur - Renseignements et recherches bibliographiques à distance - Réponses par téléphone et par courriel ou courrier
2. BmO	- Réponses par téléphone et par courriel ou courrier - Renseignements et recherches bibliographiques à distance
3. DASP (BnF)	- Réponses par téléphone et par courriel ou courrier - Renseignements et recherches bibliographiques à distance
4. Centre de documentation (CNCS)	- Réponses par téléphone et par courriel ou courrier - Renseignements et recherches bibliographiques à distance

Tableau 8 : représentation sur les réseaux sociaux en 2011

0. BMJV	Indirectement par la Page Facebook de la MJV
1. BmCF	Indirectement par la Page Facebook de la Comédie-Française
2. BmO	Indirectement par la Page Facebook de la BnF et de Gallica
3. DASP (BnF)	Directement par la Page Facebook Arlequin Indirectement par la Page Facebook de la BnF et de Gallica
4. Centre de documentation (CNCS)	Indirectement par la Page Facebook du CNCS

Annexe 48 : Les activités culturelles et pédagogiques de l'Opéra National de Paris

En 2010, l'Opéra a engagé des projets de sensibilisation auprès de 42 établissements scolaires représentant 1 435 étudiants dans le cadre d'Opéra - Université¹²¹⁷.

Le Service pédagogique de l'OPN est réparti en trois pôles :

- le pôle « Programmatons et projets jeunes publics » (avec une programmation adaptée).
- le pôle « Dix mois d'école et d'opéra » qui établit un partenariat sur deux années scolaires avec l'académie de Paris-Créteil-Versailles.
- le pôle « Opéra et université » qui mène une action pédagogique en direction des établissements supérieurs, post-bac, avec des animations ponctuelles ou parcours sur le temps court (une semaine).

Chacun des pôles constitue également des dossiers pédagogiques et des dossiers de presse en direction des familles.

1) Animation et jeune public

Le programme Animation et Jeune public a accueilli près de 24 700 jeunes au cours de la saison 2009/2010, dont 20 000 scolaires¹²¹⁸ au cours des 62 représentations de la programmation Jeune public et 4 700 dans le cadre de projets pédagogiques ou d'ateliers de sensibilisation.

ACTIVITES	PUBLICS CONCERNES	TARIFS	PREPARATION
<u>ATELIERS EN FAMILLE</u>			
Ateliers de sensibilisation menés à l'occasion de certains spectacles	Tout public	Gratuit dans la limite des places disponibles.	Quelques jours avant les représentations, les enfants et leurs parents sont invités à l'Opéra pour échanger avec des artistes et danser, chanter ou improviser ensemble.
<u>ATELIERS AVEC LA CLASSE</u>			
Ateliers de sensibilisation menés à l'occasion de certains spectacles	Etablissements scolaires	Gratuit dans la limite des places disponibles.	En complément au travail de préparation effectué en classe, un artiste se rend dans la classe et propose un travail scénique, chorégraphique ou musical aux élèves qui viendront voir le spectacle.
<u>RENCONTRES POUR TOUS</u>			
« Rencontres » avec les artistes : échange et présentation des créations sous des éclairages divers : genèse du projet, partition, livret, mise en scène, etc...	Tout public (individuel et scolaire)	Gratuit dans la limite des places disponibles.	
Rencontres-débats		Gratuit dans la limite des places disponibles.	

¹²¹⁷ Voir le rapport d'activités 2010.

http://www.operadeparis.fr/Newsletter/pdfs/Brochure_Opera_national_de_Paris_en_2010.pdf

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 106-107.

<u>PROJETS A LA CARTE</u>			
Pour découvrir l'envers du décor ¹²¹⁹	Plus de 5000 élèves d'établissements scolaires mais aussi de conservatoires ou d'écoles de danse		adresser un projet détaillé dès la rentrée scolaire
Visites des deux théâtres			
Découverte des ateliers de décors ou de costumes			
Rencontres avec des professionnels artistiques, techniques ou administratifs			
Répétitions publiques dans la grande salle	Sur certains spectacles et dans la limite de 35 places, accompagnateurs inclus		
Places pour un spectacle de la programmation pour le jeune public ou pour une représentation à tarif réduit dans la grande salle	Sur certains spectacles et dans la limite de 35 places, accompagnateurs inclus		
<u>OUTILS PEDAGOGIQUES</u>			
Dossiers de préparation			Envoi aux enseignants d'un dossier de préparation qui présente l'œuvre, la production et donne des éclairages sur le thème, l'époque, la technique, les artistes
Ateliers pour les enseignants : étude pratique de quelques composantes du spectacle			
<u>FORMATION POUR LES ENSEIGNANTS</u>			
Stages de formation culturelle et musicale , destinés à la formation initiale ou continue des enseignants.	Collaboration régulière avec les IUFM et les Rectorats.		

2) Dix mois d'École et d'Opéra

Le programme « Dix mois d'École et d'Opéra »¹²²⁰, en partenariat avec le Ministère de l'Éducation Nationale, propose à des établissements parties prenantes de l'éducation prioritaire, des écoles et des collèges engagés dans les réseaux « ambition réussite », de suivre un programme réparti sur deux années qui permet d'intégrer l'art et la culture au cursus scolaire.

Au cours de la saison 2009/2010 ont été accueillies :

- 11 classes d'écoles maternelles, collèges et lycées de Paris
- 10 / 12 classes de collèges et lycées de l'académie de Versailles
- 10/ 11 classes d'écoles, collèges et lycées et un Internat d'excellence de l'académie de Créteil.

Soit 33 classes en moyenne, 1 000 élèves dont environ 180 élèves d'écoles, 430 élèves de collèges, 280 élèves de lycées, 50 élèves de lycées professionnels et 190 enseignants issus de 36 établissements¹²²¹.

¹²¹⁹ Comment s'organise une répétition ? Qui fabrique les décors et les costumes ? Quels sont les techniciens nécessaires au bon déroulement d'une représentation ? Qui s'occupe de la programmation ?

¹²²⁰ Le programme pédagogique « Dix mois d'École et d'Opéra » reçoit le soutien de la Fondation Total, de L'Oréal Recherche et Innovation et de GDF SUEZ ainsi le concours de l'AROP, de Philippe Journo/Compagnie de Phalsbourg, de Barden et Flavia Gale et de Sabine Masquelier.

¹²²¹ Voir le rapport d'activités 2010, p. 109.

a) Tableau des activités pédagogiques

ACTIVITES	CLASSES CONCERNEES	DUREE	PARTENAIRES
A LA DECOUVERTE DE L'OPERA			
Une visite de l'Opéra Bastille et du Palais Garnier	Classes en ZEP ou Ambition réussite		Académies de Paris, Créteil, Versailles.
Des rencontres avec les professionnels issus des 150 corps de métiers administratifs, techniques et artistiques ¹²²² .	Classes en ZEP ou Ambition réussite	1 h	Académies de Paris, Créteil, Versailles.
Des invitations à des répétitions (scène-orchestre, pré-générale et générale) et à des représentations de l'Opéra Bastille et du Palais Garnier.	Classes en ZEP ou Ambition réussite		Académies de Paris, Créteil, Versailles.
L'ensemble des productions des élèves issues des visites, rencontres, spectacles aboutit à la production d' un journal des jeunes à chaque fin de saison ¹²²³ .	Classes en ZEP ou Ambition réussite		Académies de Paris, Créteil, Versailles.
Des expositions et des spectacles à l'intérieur des établissements scolaires.	Pour les élèves du programme		Académies de Paris, Créteil, Versailles.
ATELIERS / SPECTACLES			
Des ateliers de pratique artistique (danse, chant, théâtre)	Pour toutes les classes du programme « Dix mois d'Ecole et d'Opéra »	2 ans	Structures culturelles de proximité et Délégations Académiques Artistiques et Culturelles des 3 rectorats de Paris, Versailles, Créteil.
Des ateliers de pratique artistique (danse, chant, théâtre)	Trois classes du programme « Dix mois d'Ecole et d'Opéra »	3 h par semaine	Structures culturelles de proximité et Délégations Académiques Artistiques et Culturelles des 3 rectorats de Paris, Versailles, Créteil.
Préparation d'un spectacle à l'Amphithéâtre de l'Opéra Bastille	Trois classes du programme « Dix mois d'Ecole et d'Opéra »	2 ans	Structures culturelles de proximité et Délégations Académiques Artistiques et Culturelles des 3 rectorats de Paris, Versailles, Créteil.
Un atelier de pratique musicale, <i>Les Petits Violons</i> ¹²²⁴	19 élèves de CE2 de l'école élémentaire des Poissonniers, Paris 18ème (Académie de Paris)	4 ans	
DIS-MOI L'EUROPE ¹²²⁵			
Des ateliers de pratique artistique (danse, chant, théâtre) pour aboutir à un spectacle dans un ou chacun des pays partenaires.	Classes de quartiers socio-culturellement défavorisés dans chacun des pays partenaires.	2 ans	Des maisons d'Opéra de l'Union européenne (2008 : Hongrie, Italie, Pays-Bas ; 2010-2011 : Angleterre, Espagne, Italie).

¹²²² Une heure de rencontre privilégiée sur leur lieu de travail (ateliers, bureaux, salles de réunions, de répétitions et de spectacles) entre les élèves et les professionnels. Les rencontres sont préparées avec les professeurs puis réinvesties en cours.

¹²²³ Chaque année, au mois de juin, l'Opéra publie le journal de « Dix mois d'École et d'Opéra » afin de valoriser le travail des élèves, restituer les témoignages et les contributions d'élèves, informer les acteurs du secteur pédagogique. Edité à 8 000 exemplaires, il est diffusé auprès des établissements scolaires, des enseignants, des familles d'élèves participants, des municipalités, des partenaires. Voir le rapport d'activités 2010, p. 111.

¹²²⁴ Les élèves sont initiés à la pratique d'un instrument, le violon ou l'alto, dont l'enseignement est dispensé par Sergio Garcia. Certains élèves pourront ensuite être orientés vers les conservatoires. Les répétitions ont lieu tous les lundis à l'Opéra national de Paris et les autres jours de la semaine dans l'établissement scolaire. Chaque élève sera bientôt parrainé par un musicien de l'orchestre de l'Opéra national de Paris pour qu'ensemble, à l'horizon 2013, ils puissent se produire dans le grand Amphithéâtre de la Sorbonne.

¹²²⁵ Ce projet européen *Dis-moi l'Europe* a vu le jour en 2008, année européenne du dialogue interculturel.

Des visites, des rencontres avec les professionnels, et des places de spectacles dans chacune des maisons d'Opéra européennes pour les jeunes élèves impliqués dans le projet européen.	Classes de quartiers socio-culturellement défavorisés dans chacun des pays partenaires.	2 ans	Des maisons d'Opéra de l'Union européenne (2008 : Hongrie, Italie, Pays-Bas ; 2010-2011 : Angleterre, Espagne, Italie).
Un journal européen regroupant les productions des jeunes Européens.	Classes de quartiers socio-culturellement défavorisés dans chacun des pays partenaires.	2 ans	Des maisons d'Opéra de l'Union européenne (2008 : Hongrie, Italie, Pays-Bas ; 2010-2011 : Angleterre, Espagne, Italie).
Un concours d'affiches européen ouvert aux classes et à l'ensemble des établissements impliqués dans le projet européen.	Classes de quartiers socio-culturellement défavorisés dans chacun des pays partenaires.	2 ans	Des maisons d'Opéra de l'Union européenne (2008 : Hongrie, Italie, Pays-Bas ; 2010-2011 : Angleterre, Espagne, Italie).
Un blog dédié au dialogue interculturel entre les élèves sur leur pays, leur ville, leur projet, leur ouverture sur le monde de l'Opéra. http://4europe.over-blog.com/	Classes de quartiers socio-culturellement défavorisés dans chacun des pays partenaires.	2 ans	Le Teatro lirico di Cagliari, Le Magyar Allami Operahaz de Budapest et le Muztheater de Zaandam

b) Le journal des jeunes





c) [Le blog](#)

Pour faciliter le dialogue entre les jeunes impliqués dans le projet européen mené par le programme "Dix mois d'Ecole et d'Opéra " à l'Opéra national de Paris et dans trois autres institutions culturelles européennes (Le Teatro lirico di Cagliari, Le Magyar Allami Operahaz de Budapest et le Muztheater de Zaandam), Danièle Fouache responsable du projet européen et son adjoint Laurent Pejoux, en concertation avec les partenaires européens du projet, ont ouvert ce nouvel espace de dialogue.

Articles récents

- [Raconte moi!...Tell me!](#)
- [Concours d'affiches "Roméo et Juliette": les primés!](#)
- [Flashback backstage for Christmas!](#)
- [Abdel's Opera](#)
- [Just before the dress rehearsal!](#)
- [On the way for the show!](#)
- [Eiffel tower...star for a day off!](#)
- [Achmed's Opera](#)
- [L'espoir est un devoir du sentiment](#)
- [Hát itt vagyunk végre Párizsban!](#)



3) Opéra et université

En 2010, l'Opéra a engagé des projets de sensibilisation auprès de 42 établissements, touchant ainsi 1435 étudiants, sous forme de rencontres avec les artistes autour des spectacles présentés sur les scènes de l'Opéra, de visites accompagnées des théâtres, de conférences thématiques et de tables rondes¹²²⁶.

Les échanges avec les établissements d'enseignement supérieur permettent de favoriser l'accès d'étudiants motivés à certains spectacles de l'Opéra à des conditions tarifaires préférentielles pour un équivalent annuel de 1000 places environ¹²²⁷.

a) Tableau des activités pédagogiques

ACTIVITES	PUBLICS CONCERNES	TARIFS	PREPARATION
SUR PLACE : PARCOURS-DECOUVERTE AUTOUR D'UN SPECTACLE			
Visite des théâtres - Palais Garnier et Opéra Bastille	Tous les étudiants		Préparation en cours avec l'enseignant, grâce à un dossier pédagogique complet constitué par Opéra – Université.
Les rencontres avec les équipes de production, les équipes techniques ou les personnels administratifs	Tous les étudiants		Etablies avec les professionnels en fonction des cursus des étudiants.
Les rencontres avec les artistes : séance d'introduction à l'opéra et au ballet, œuvres musicales expliquées par des chefs d'orchestre, débats sur les grands thèmes de la programmation.	Tous les étudiants (1500 en 2010)		Etablies avec les professionnels en fonction des cursus des étudiants.
L'accès à une répétition	Tous les étudiants		
Des conditions d'accès privilégié au spectacle	Tous les étudiants	opéras : 25 € ballets : 15 € concerts : 0€	
Des manifestations autour des spectacles	Tous les étudiants		Des projets spécifiques peuvent être élaborés : conférences, tables rondes, débats, master classes, concerts avec des artistes de l'Opéra national de Paris...
DES RENCONTRES SUR LES CAMPUS ET DANS LES LYCEES			
Rencontres avec des chefs d'orchestre, des compositeurs, des chanteurs			
Concerts de musique de chambre hors les murs avec les musiciens de l'Orchestre de l'Opéra national de Paris.			
ACTIONS-PHARES			
Rencontres, concerts de musique de chambre à l'Université et répétitions ouvertes à ses étudiants, à l'Opéra national de Paris	Tous les étudiants de l'Université Paris-Sorbonne		
Etude d'un opéra et d'un ballet au programme de l'Opéra national de Paris	Classes préparatoires du Lycée Henri IV		Préparation en cours avec l'enseignant, grâce à un dossier pédagogique complet constitué par Opéra – Université.
Visite des deux salles de l'Opéra et leurs coulisses, découverte d'une répétition ou d'une représentation de l'œuvre étudiée, découverte des métiers de l'Opéra avec un travail critique sur l'œuvre	5 classes de lycées de Seine Saint-Denis du Dispositif Lycée Expérimental Sciences Po Paris		Préparation en cours avec l'enseignant, grâce à un dossier pédagogique complet constitué par Opéra – Université.
Tarifs réduits et introductions spécifiques pour une série d'opéras et de ballets tout au long de la saison.	La Mutuelle des Etudiants (LMDE)		

¹²²⁶ Voir le rapport d'activités 2010, p. 108.

http://www.operadeparis.fr/Newsletter/pdfs/Brochure_Opera_national_de_Paris_en_2010.pdf

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 109.

b) Retours sous la forme de publications et de critiques

- > [Autour de Joyaux](#)
- > [Autour de La Ville Morte et Salomé](#)
- > [Platée](#)
- > [Soirée Ballets russes](#)
- > [Idoménée](#)
- > [L'Or du Rhin](#)
- > [Faust](#)
- > [La Walkyrie](#)

c) Les partenaires de la saison 2009-2010

Lycées	9
Universités	15 (dont 3 antennes d'universités nord-américaines)
Grandes Ecoles	4
Conservatoires	5
Ecoles d'art	4 (dont 1 de l'étranger)
Etablissements d'enseignement supérieur spécialisé	2
Associations (BDA – Service culturel – Service culturel étudiant)	4

d) Répartition des étudiants et établissements partenaires par origine géographique

	Paris	Ile-de-France (hors Paris)	Province	Etranger
Etudiants	72%	18%	4%	6%
Établissements	55%	30%	9%	6%

e) Répartition des étudiants par type de formation

Enseignement artistique	23%
Métiers de la culture	6%
Formation généraliste	7%
Formation scientifique	7%
Formation littéraire	13%
Sciences sociales	18%
Autres	2%
Services culturels, BDE, CRDP...	24%

4) Les conférences

L'Opéra national de Paris propose également aux enseignants et à leurs classes six conférences sur son histoire, depuis l'Académie royale de musique fondée par Louis

XIV jusqu'à aujourd'hui : de Lully à Liebermann, de Noverre à Noureev, de Gluck à Meyerbeer.

5) Une politique tarifaire en faveur des jeunes (moins de 28 ans)

Une politique de sensibilisation menée en amont¹²²⁸ a permis d'augmenter le nombre de places occupées par des élèves du primaire, du secondaire, des conservatoires et de l'enseignement supérieur, pour un total de 22 381 places. 13 161 enfants de moins de 13 ans ont assisté aux spectacles « Jeune public » à l'Amphithéâtre Bastille, dans le cadre d'une sortie scolaire ou à titre individuel.

En complément, deux types d'offres sont proposés aux jeunes qui viennent à titre individuel :

- Les abonnements jeunes (4 spectacles soit 3 opéras et 1 ballet ou 1 concert pour 95 €, 4 spectacles chorégraphiques pour 60 €) ont connu un très grand succès avec une progression de 35 % par rapport à la saison précédente : 2 146 formules d'abonnements, exclusivement vendues par Internet ont permis de délivrer 14 433 places.

- Les Pass' Jeunes constituent aussi un dispositif complémentaire : cette formule, en partenariat avec la Comédie-Française, permet des réservations à l'avance à des prix particulièrement attractifs, pour un prix d'achat à la rentrée scolaire de 20 € par personne. 2344 Pass' Jeunes de la saison 2010-2011 ont été achetés soit 28 % d'augmentation par rapport à l'année précédente¹²²⁹.

¹²²⁸ Conduite par la Direction de la Dramaturgie, avec le soutien de la fondation BNP Paribas.

¹²²⁹ Voir le rapport d'activités 2010 http://www.operadeparis.fr/Newsletter/pdfs/Brochure_Opera_national_de_Paris_en_2010.pdf

Annexe 49 : Action pédagogique de la Comédie-Française et de sa bibliothèque-musée

La Comédie-Française, dont Muriel Mayette est la directrice depuis 2006¹²³⁰, met en place diverses modalités d'action pédagogique en direction des scolaires¹²³¹ :

- des partenariats avec les élèves de l'enseignement secondaire¹²³² et de l'enseignement supérieur ;
- une présentation du théâtre et de la saison dans les établissements ;
- des rencontres avec les artistes ;
- une découverte professionnelle des métiers du théâtre en classe de troisième et des visites d'ateliers techniques à la demande des professeurs ;
- des stages en direction des enseignants, en partenariat avec les rectorats et les universités.

En partenariat avec la bibliothèque-musée, elle organise des actions pédagogiques :

- des [dossiers pédagogiques](#) librement téléchargeables sur le site ;
- le « Parcours-promenade Molière » ;
- des « Visites-conférences ».

1) Le partenariat avec les établissements scolaires

- **La Convention Découverte** s'adresse à 4 établissements scolaires de région : dans le cadre d'un voyage scolaire à Paris, ces établissements viennent voir un spectacle, visiter la Comédie-Française et rencontrer un comédien de la troupe.

- **La Convention Jumelage** est établie avec dix établissements de l'enseignement secondaire de Paris et d'Île-de-France. Ce partenariat culturel et artistique offre à l'élève un parcours complet de spectateur, intégrant une découverte personnalisée des spectacles, une approche des différents métiers du théâtre par des visites et des rencontres artistiques, techniques et administratives et enfin des ateliers de pratique théâtrale animés par des Comédiens-Français dans l'établissement, autour des Petites Formes de la Comédie-Française et d'autres textes dramatiques.

- **La Convention Fil rouge** est établie avec [25 établissements et structures dépendant de l'enseignement secondaire](#) : collège, SEGPA, lycée général, technique et professionnel, dispositif « Cordées de la réussite », association de parents d'élèves et association offrant un programme culturel à de jeunes lycéens de milieu socioculturel modeste. Les élèves viennent découvrir quatre spectacles dans les trois salles de la Comédie-Française en bénéficiant d'une approche personnalisée des représentations.

- **Le partenariat avec les établissements scolaires de l'enseignement supérieur**

Des rencontres avec des comédiens, le personnel technique et administratif de la Comédie-Française, des visites de la Comédie-Française sont organisées pour les élèves

¹²³⁰ Voir son interview dans *Cahier de la Maison Jean Vilar*, n° 101, janvier mars 2007, pp. 19-21.

¹²³¹ La Comédie-Française reçoit pour son action culturelle et pédagogique le soutien de la Caisse d'Épargne Ile-de-France.

¹²³² Les partenaires institutionnels sont les suivants : Rectorat de [Créteil](#) dans le cadre d'une convention pluriannuelle ; Rectorats de [Paris](#) et [Versailles](#) dans le cadre de partenariats scolaires ; CNDP/CRDP Paris.

[des universités, des écoles, des classes préparatoires et des associations d'étudiants](#), afin de les sensibiliser au théâtre.

2) L'action pédagogique de la bibliothèque-musée

a) Les dossiers pédagogiques

Pour chacun des spectacles, un dossier pédagogique ou un dossier d'information est réalisé, [librement téléchargeable sur le site](#), et envoyé sur simple demande aux professeurs. La Comédie-Française est en partenariat depuis 2006 avec le CRDP de Paris dans le cadre de la collection nationale « Pièces (dé)montées »¹²³³.

b) Le « Parcours promenade Molière »

La bibliothèque-musée de la Comédie-Française propose aux élèves des classes primaires (à partir du CM1), secondaires ou supérieures, de leur faire découvrir Molière au long d'une promenade commentée dans Paris, de l'église Saint-Eustache où il fut baptisé, à la rue de Richelieu, sa dernière demeure, le parcours se termine à la Comédie-Française.

c) Les « visites-conférences »

La bibliothèque-musée de la Comédie-Française propose des visites-conférences qui retracent l'histoire de l'institution au travers de ses collections d'œuvres d'art, ainsi que son fonctionnement actuel : la troupe, le répertoire, l'alternance, les trois théâtres, les métiers, toute la vie d'un théâtre qui donne près de neuf cents représentations par saison. Les visites-conférences sont organisées à l'intention des associations, des groupes scolaires ou culturels, des comités d'entreprises.

3) Une politique tarifaire pour les jeunes

Aujourd'hui, les jeunes constituent environ 20% de l'ensemble des spectateurs. Les [Tick'Art®](#), en partenariat avec la Région Île-de-France, sont acceptés à la Salle Richelieu pour les lycéens, les apprentis et les jeunes déscolarisés de moins de 25 ans.

Les groupes d'élèves de moins de 28 ans bénéficient d'un tarif de 8 euros pour la catégorie C dans les trois salles de la Comédie-Française, de 16 euros pour la catégorie B à la Salle Richelieu. Les professeurs sont invités à raison d'un accompagnateur pour 10 personnes.

Les groupes d'étudiants bénéficient d'un tarif de 8 euros pour la catégorie C dans les trois salles de la Comédie-Française, de 16 euros pour la catégorie B à la Salle Richelieu.

¹²³³ Autour des spectacles *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams, mise en scène de Lee Breuer et *Agamemnon* de Sénèque, mise en scène de Denis Marleau.

La venue des jeunes est préparée par l'envoi de dossiers pédagogiques ainsi que par des rencontres organisées avec les équipes artistiques.

4) Tableau de synthèse

ACTIVITES	PUBLICS CONCERNES	DUREE	TARIF
Présentation du théâtre et de la saison hors les murs	Tous les scolaires		
Découverte personnalisée des spectacles	Etablissements de la Convention Découverte, de la Convention Jumelage, de la Convention Fil rouge		
Visite du théâtre	Etablissements de la Convention Découverte et d'enseignement supérieur		
Rencontres avec des comédiens	Etablissements de la Convention Découverte, et d'enseignement supérieur		
Ateliers de théâtre	Etablissements de la Convention Jumelage		
Découverte des métiers	Etablissements de la Convention Jumelage, et d'enseignement supérieur		
Stages professionnels	Enseignants		
Spectacles à tarif réduit à la salle Richelieu	Tous les groupes d'élèves de moins de 28 ans Pour les lycéens, les apprentis et les jeunes déscolarisés de moins de 25 ans.		8 € cat. C 16 € cat. B Tick'Art®
Dossiers pédagogiques	Tous		gratuit
Parcours- promenade Molière	Tous les niveaux d'enseignement à partir du CM1. 15 à 30 jeunes encadrés par des adultes (un pour huit).	1 h 30	130 € par groupe
Visites-conférences	Tout groupe de personnes âgées de plus de 12 ans : associations, groupes scolaires ou culturels, comités d'entreprises. 30 personnes maximum par groupe.	1 h 30, le samedi et le dimanche matin	180 € par groupe

Visite des expositions + atelier	Collèges Lycées	Mardi, jeudi et vendredi, 14h-17h	1h 30	105 € par classe ; 70 € pour moins de 20 élèves Exonération sous conditions.	Des pistes de parcours sont proposées à travers un choix de pièces sélectionnées.
Visite guidée « promenade poétique »	Ecoles élémentaires Collèges Lycées	Mardi et jeudi, 10h-11h30	1h 30	60 € par classe Exonération sous conditions.	Visite du bâtiment rythmée par des lectures de textes romanesques, poétiques ou journalistiques
« La bibliothèque nationale, pourquoi, comment ? »	CP-CE1	Lundi 14h15h15, jeudi et vendredi 9h30-10h45	1 h 15	40 € par classe Exonération sous conditions.	Une visite pour comprendre le projet de l'architecte et les missions de la BnF
Visite + Atelier « J'aime, je n'aime pas la bibliothèque »	CP-CE1	Lundi 14h-16h, mardi 9h30-11h30	2 h	70 € par classe ; 45 € pour moins de 20 élèves Exonération sous conditions.	Après une présentation de la BnF, les enfants réalisent une double carte de la Bibliothèque.
Visite contée + atelier	CE2-CM2	Mardi et jeudi, 14h-16h	2 h	70 € par classe ; 45 € pour moins de 20 élèves Exonération sous conditions.	Les conteurs racontent les secrets de la bibliothèque aux quatre livres ouverts. Lors de l'atelier, les élèves imaginent par des dessins et des collages leur bibliothèque idéale.
Visite-Atelier « La tour-livre »	CE2-CM2	Lundi, mardi, jeudi et vendredi, 14h-16h	2h	70 € par classe ; 45 € pour moins de 20 élèves Exonération sous conditions.	Les élèves sont invités à s'interroger sur le contenu invisible des tours et du patrimoine qui y est conservé. Travail de collage et d'écriture.
Visite « Le secret de Mlle Scripto »	collèges	mardi et jeudi 10h-11h30	1h 30	60 € par classe Exonération sous conditions.	Les détectives Benjamin Lupin et Agathe Burma ont une nouvelle enquête à résoudre : Mlle Scripto a disparu dans d'étranges circonstances.
Visite « Mlle Scripto » + Atelier « entre les murs de la Bibliothèque »	collèges	mardi et jeudi 14h-17h	3 h	90 € par classe Exonération sous conditions.	Les élèves réalisent la quatrième de couverture d'une bibliothèque policière à inventer, dont l'intrigue se déroule à la BnF
Visite architecturale	Collèges Lycées	Lundi-14h-15h30, mardi, jeudi et vendredi, 10h-11h30	1h 30	40€ par classe Exonération sous conditions.	
« A la rencontre de la bibliothèque »	Lycées	Lundi 14h-16h, mardi, jeudi et vendredi 10h-12h		70 € par classe ; 45 € pour moins de 20 élèves Exonération sous conditions.	Les élèves découvrent la bibliothèque et son environnement urbain à l'aide d'un carnet de voyage.
Visite-Atelier « si j'étais architecte »		Mardi et jeudi 14h-17h	3h	90 € par classe Exonération sous conditions.	Après la promenade poétique, les élèves imaginent leur bibliothèque idéale.
La bibliothèque numérique des enfants ¹²³⁵	Enfants de 6 à 12 ans		gratuit		
Démonstration du site de la BnF : catalogue, Gallica, expositions virtuelles	Collèges + classes de Seconde		1h30	gratuit	Module sur demande

¹²³⁵ Mise en ligne en juillet 2010.

Atelier d'initiation à la recherche et aux ressources documentaires de la BnF	classes de Première et Terminale			gratuit	modules sur demande et élaboration de projets disciplinaires
Présentation des Globes ¹²³⁶ pour les écoles élémentaires	CE2-CM2	Lundi 14h-15h15, mardi, jeudi et vendredi 9h30- 10h 45	1h15	40 € par classe Exonération sous conditions.	
Présentation des Globes pour les classes de collèges	Collèges	Lundi 14h-15h30, mardi, jeudi et vendredi 10h-11h30	1h 30	40 € par classe Exonération sous conditions.	
Visite + atelier « Pièges à léopards et tritons ailés, entre fables et réalités »	CE2-CM2	Lundi, mardi, jeudi et vendredi 14h-16h	2 h	70 € par classe ; 45 € pour moins de 20 élèves Exonération sous conditions.	A la suite du célèbre gardien des Globes à Marly, François Lelarge, les élèves observent des représentations reprises du globe terrestre et imaginent ce qu'elles signifient.
Visite + atelier « Dans l'atelier du cartographe à l'époque de Coronelli »	Collèges	Lundi, mardi, jeudi et vendredi 14h-17h	3 h	70 € par classe ; 45 € pour moins de 20 élèves Exonération sous conditions.	De leurs explorations en terres lointaines les voyageurs rapportent dessins et relevés géographiques qui permettraient de tracer une nouvelle carte du monde. Quelle sera l'image d'une dernier continent, encore ignoré des Européens ?
Les malles-pédagogiques ¹²³⁷	CE2-CM2 Collèges	Variable	1h 30	75 € par classe ; 45 € pour moins de 20 élèves Exonération sous conditions.	2 Malles Malle 1 : 3 modules au choix (pour chaque degré d'enseignement)
Ateliers artistiques	CE2-CM2	Lundi, mardi et jeudi 13h30 - 16h	2 h30	9 0€ par classe ; Exonération sous conditions.	4 modules au choix
Ateliers artistiques pour les classes de collège	6 ^{ème} -5 ^{ème}	Lundi, mardi et jeudi 14h - 17h	3h	90 € par classe ; Exonération sous conditions.	2 modules au choix

2) Conditions d'exonération pour les visites et ateliers

Les établissements **ZEP, RAR et REP** sont priés de le faire savoir dès leur prise de contact avec le service de l'accueil au 01 53 79 49 49, afin de bénéficier de la gratuité.

Une case à tamponner est prévue à cet effet sur le formulaire de confirmation qui vous sera envoyé après votre réservation.

Public concerné :

- ▶ Groupes de jeunes handicapés.
- ▶ Groupes constitués par les associations ou structures à visée caritative ou d'insertion sociale.
- ▶ Groupes avec des projets particuliers à la BnF :

[Télécharger le formulaire de projets à remplir](#) (25 Ko, Word).

<http://classes.bnf.fr/classes/pages/indped3.htm>

¹²³⁶ Le hall Ouest du site François-Mitterrand accueille les Globes de Coronelli, chefs d'œuvre de la cartographie baroque, offerts à Louis XIV par le cardinal d'Estrées en 1683. Un espace tactile et sonore est accessible aux déficients visuels.

¹²³⁷ Implantées à partir d'octobre 2010 dans un nouvel espace à proximité du hall Ouest, les malles-livres proposent aux élèves des activités permanentes autour de l'histoire du livre, de l'écriture et du texte.

3) Les blogs et réseaux sociaux en direction des scolaires

a) Classes BnF

La page « Classes BnF » s'adresse aux enseignants et à leurs élèves mais également aux associations culturelles et aux éducateurs.



b) La Bibliothèque numérique des enfants



4) Extraits du dossier pédagogique réalisé sur Ionesco

Un théâtre d'objets

Le spectacle de Guignol me tenait là, comme stupéfait par la vision de ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se mettaient. C'était le spectacle même du monde, qui, insolite, incroyablement, mais plus vrai que le vrai, se présentait à moi, sous une forme infiniment simplifiée et caricaturale, comme pour en souligner la grotesque et brutale vérité.

Le théâtre de Ionesco procède d'une véritable catharsis. Sur la scène microcosmique, reflet d'un monde à l'état pur, l'auteur projette ses angoisses, ses doutes et ses fantômes. Pour traduire sa perception contrastée de la réalité, « entre évanescence et lourdeur, vide et trop de présence, transparence irrêelle et opacité, lumière et ténèbres épaisses », Ionesco exploite tous les éléments de la dramaturgie, se faisant, par le biais du langage didascalique, à la fois metteur en scène, décorateur, costumier, éclairagiste et régisseur, ou comédien (rôle que Ionesco endossa plus d'une fois). Pour exprimer ce sentiment d'oppression d'un monde trop lourd, cadot étouffant, Ionesco a l'idée de faire se multiplier les objets du quotidien, leur donnant une vie propre et réduisant du même coup les personnages à des pantins. Dans une lettre adressée à Sylvain Dhorme à propos des Chaises, Ionesco évoque un lieu où « les chaises, les décrets, le rien se mettraient à vivre inexplicablement. Les objets deviennent alors signes d'une nouvelle dynamique, au détriment de personnages de plus en plus passifs. Par la prolifération des objets, Ionesco dit l'écrasement du sujet face à des choses qui le

dépassent, littéralement, comme le cadavre et les champignons qui grandissent à vue d'œil dans l'appartement d'Amélie (Amélie ou comment s'en débarrasser), ou le visage aux trois nez de la fiancée de Jacques (Jacques ou le soufisme). Plus les chaises envahissent la scène, plus le vide s'installe, jusqu'à ce que la mort des personnages s'ensuive. Le Nouveau Locataire, véritable métaphore de la société de consommation, pousse à son paroxysme cette invasion des objets, jusqu'à réduire à néant l'espace de jeu réservé aux acteurs. Le nouveau locataire, un monsieur sombre et solitaire qui n'a besoin de rien ni de personne, est un personnage que l'on retrouve souvent dans l'univers de Ionesco, notamment dans son roman, *Le Soufisme*, et dans son film *Le Vase*, où le personnage à la fin se laisse totalement engouffrer par la matière (en l'occurrence de la vase...). L'invasion inquiétante des objets exprime aussi l'angoisse inhérente au microcosme social et familial, gangrenée par la culpabilité, qui peut transformer les hommes en marionnettes, ces marionnettes qui avaient tant marqué l'enfant Ionesco au spectacle de Guignol.

Écrire pour conjurer la mort : le rôle du dramaturge selon Ionesco



Eugène Ionesco, *Le Jut*, 1966
BnF, Département des Arts du spectacle, fonds Ionesco

L'enfance de Ionesco s'est déroulée sous le signe du déracinement et du désracinement. Détrimenté à cause de la mésestime de ses parents, qui se soldent par l'abandon du père suivi de manœuvres pour accabler la mère et lui arracher ses enfants; déracinement puisqu'en étant amoché à sa mère, à l'âge de douze ans, il est aussi amoché à la France, berceau de son enfance. Une enfance nomade, marquée par les conflits dans des pays en guerre et seulement illuminée par un séjour de deux années à la campagne, à La Chapelle-Anthonaise, dont Ionesco gardera en mémoire toute sa vie le souvenir de ce paradis perdu. Les traumatismes de cette période ont sûrement favorisé le développement de l'anxiété et de l'angoisse que l'on retrouve en filigrane dans toute l'œuvre de Ionesco; ils déterminent aussi ses choix de vie et notamment sa volonté de quitter, dès qu'il le peut, un pays définitivement associé à l'autorité du père, ce père opportuniste et brutal auquel il s'opposera systématiquement : « Tout ce que j'ai fait, c'est en quelque sorte contre lui que je l'ai fait. J'ai publié des pamphlets contre sa patrie (le mot patrie n'était pas supportable puisque il signifiait le pays du père; mon pays était pour moi la France, tout simplement parce que j'y avais vécu avec ma mère). »

Si première position est celle du combattant, envers et « contre » tout : contre le père, contre la Roumanie, contre la littérature roumaine, contre les idéologies ambiantes (les « rhinocéros » du fascisme puis du communisme). Le titre de son premier ouvrage, *Moi (Moi)*, genre d'essai de critique pamphlétaire écrit en roumain contre les écrivains de son temps, est explicite sur son état d'esprit. Mais au-delà d'une volonté de se démarquer à tout prix et d'un individualisme forcené, Ionesco lutte contre l'angoisse latente héritée de l'enfance; l'écriture est donc aussi pour lui une façon de conjurer la peur de la mort et de la disparition. En témoignent ses écrits autobiographiques publiés de son vivant, tous orientés vers le questionnement métaphysique. Pour Ionesco, la création artistique pose avant tout des questions mais ne saurait apporter des réponses, le théâtre dit-« il » n'est pas le langage des idées et « quand il veut se faire le véhicule des idéologies, il ne peut être que leur vulgarisateur ». D'où le mépris de Ionesco à l'égard des « auteurs à thèses » qui sont à ses yeux des « faussaires », car « les grands auteurs sont ceux qui n'ont pas réussi



Manuscrit autographe de Ionesco pour Leo Chobot, Épigraphie version, 23 juin 1961
BnF, Département des Arts du spectacle, fonds Ionesco

Leo Chobot, *Traité*, 1962, DR,
BnF, Département des Arts du spectacle, fonds Ionesco



Annexe 51 : La Mission de diversification des publics (BnF)

1) Extraits du blog La BnF pour tous

BnF Bibliothèque nationale de France

La BnF pour tous

Un patrimoine à partager

Expositions, Témoignages

Une journée de visites de l'exposition Enluminures en terre d'Islam, lundi 19 septembre

9 NOVEMBRE 2011

Ce lundi 19 septembre, la mission de diversification des publics a eu le plaisir d'organiser une journée de visites exceptionnelles de l'exposition *Enluminures en terre d'Islam*, en compagnie de la commissaire de l'exposition, Annie Vernay-Nouri, et de Sylvie Kiehl, médiatrice au service de l'accueil général de la BnF. En effet, grâce au mécénat de la Fondation Total, de précieux manuscrits enluminés d'Islam ont été numérisés, et cette exposition permettait de découvrir ces documents.

Bienvenue à la BnF !

“ BnF pour tous, un patrimoine à partager : un blog pour les mélomates sociaux et les publics accueillis
➤ propositions et découvertes
➤ actions menées
➤ expériences et témoignages
Venez nous rejoindre ! (contact 10)

Rechercher...

Catégories

1. Vous accueillir à la BnF

Expositions
Pour découvrir les collections

Du côté de l'association Décider, qui participe régulièrement aux activités proposées par la BnF dans le cadre de sa *Fresque de l'Histoire*, quelques témoignages également « Nous conservons tous en tête l'incroyable richesse des manuscrits présentés, les calligraphies, les couleurs, les formes géométriques, les détails des miniatures, les papiers précieux... (...) Dans le train qui nous ramenait à notre quartier de la Grande Borne à Grigny, des discussions se sont engagées sur l'importance de découvrir de nouvelles choses, d'oser "pousser la porte des musées", de s'aérer la tête et d'oublier les problèmes du quotidien, mais aussi sur l'écriture aujourd'hui dans nos vies, la place d'un livre, le savoir-faire des artisans de l'époque. Plusieurs se demandaient également comment raconter cela à leurs enfants. »

Nous sommes à votre disposition pour organiser des visites guidées des *expositions* de la BnF, n'hésitez pas à *nous contacter*, la culture se partage et s'échange...

2) Charte d'accueil des publics du champ social

Préambule

Qu'appelle-t-on « publics du champ social » ? Ce sont les personnes qui ne s'autorisent pas à fréquenter les institutions culturelles car elles se trouvent en situation d'exclusion ou de vulnérabilité sociale ou économique ; elles peuvent être notamment dans un parcours de réinsertion sociale ou professionnelle après avoir été exclues du système scolaire ou professionnel. Nombre d'entre elles subissent la barrière de la langue, ou/et sont en situation d'illettrisme. Plusieurs études de l'INSEE et du CREDOC mettent en évidence qu'une personne sur quatre vit en retrait de la vie culturelle et a un nombre de sorties culturelles très limité, et que ce sont un faible niveau de diplôme et un niveau de vie bas qui apparaissent comme les principaux obstacles aux pratiques culturelles. Un très grand écart de fréquentation des lieux de culture entre les personnes disposant des revenus les plus faibles et celles bénéficiant des revenus les plus élevés est constaté pour tous les équipements culturels, sauf le cinéma.

Communiquer d'une façon classique vis-à-vis de ces personnes est de peu d'effet, quels que soient les tarifs pratiqués, même si cette question a son importance. En effet ces personnes n'osent envisager de se rendre dans les musées, les monuments historiques, les théâtres... Elles ont intériorisé la stigmatisation qui pèse souvent sur elles et pensent que ces activités « ne sont pas pour elles. »

C'est pourquoi des établissements culturels ont imaginé de s'adresser à des personnes qui sont en contact régulier avec ces publics, car elles peuvent jouer un rôle de « relais » entre ces derniers et les institutions culturelles.

Ces « relais » peuvent être soit salariés, soit bénévoles et œuvrent dans des structures de différente nature : réseaux d'éducation populaire, ONG, associations de lutte contre l'exclusion et la précarité, centres sociaux, services « jeunesse » ou « RMI » des mairies, missions locales pour l'emploi, ateliers d'apprentissage du français, services de protection judiciaire de la jeunesse, associations de locataires, services d'accompagnements de migrants, équipes de développement local – Politique de la ville... Ces structures peuvent être des associations ou des institutions, appartenir au secteur public ou relever du droit privé.

Les établissements publics culturels qui font partie de la mission « Vivre ensemble » ont mis en place un dispositif de dialogue avec ces relais. De ce dialogue a notamment surgi l'idée de rédiger une charte conseil, élaborée conjointement et destinée à faciliter le travail de ces relais dans les établissements culturels.

Cette charte peut également contribuer à la réflexion d'autres établissements culturels qui voudraient accueillir des publics du champ social. Les établissements qui y adhèrent sont invités à communiquer largement sur cette démarche.

Introduction

Comme le rappelle l'article 140 de la Loi d'orientation du 29 juillet 1998 relative à la lutte contre les exclusions, « l'égal accès de tous, tout au long de la vie, à la culture [...] permet de garantir l'exercice effectif de la citoyenneté ».

Le rapport de l'Inspection générale des affaires sociales sur « l'Accès à la culture des plus défavorisés » signale que « dans une société où le développement du temps libre et de la communication tend à accorder aux loisirs une place croissante, la consommation et l'activité culturelle [...] tendent à constituer plus qu'hier un élément d'affirmation de l'identité sociale. L'effet bénéfique des actions menées pour donner accès à la culture aux personnes qui en sont éloignées, ne se prête pas à une mesure scientifique mais s'apprécie à travers les témoignages recueillis par ceux qui les accompagnent dans cette démarche. Aller au musée, au spectacle ou pratiquer une discipline artistique, permet de retrouver des facultés et des plaisirs souvent mis de côté par les épreuves de la vie. »

« Si la pratique culturelle peut aider à maintenir ou à retrouver du lien social, elle peut contribuer à retrouver liberté, dignité, fierté et confiance, elle est aussi un vecteur majeur de progrès et de cohésion sociale. »

Le bénéfice sera d'autant plus important que les visiteurs seront actifs. Le rapport cite un responsable d'ATD Quart Monde : « il ne s'agit pas du tout de distribuer de la culture aux familles très pauvres qui en sont privées. Il s'agit avant tout de permettre à toute une population de se savoir sujet de culture, homme de culture. Il s'agit de permettre à l'ensemble de la population de reconnaître que le plus pauvre de ses membres a droit à la culture, qu'il est capable d'être sujet et que sa contribution est essentielle à tous. »

I. Le correspondant au sein de l'établissement

Il est indispensable de désigner un correspondant des publics du champ social bien identifié dans l'établissement. Dans le cas d'établissements qui ont plusieurs implantations, il est préférable que ce correspondant soit unique.

Ce correspondant doit être nommé de manière pérenne pour pouvoir établir des relations de confiance avec les relais et bâtir des collaborations dans la durée.

Il doit être joignable facilement et répondre rapidement aux messages et aux demandes des relais.

Rôle et principales missions du correspondant

Identifier les relais et faciliter leurs démarches

- Faire connaître le dispositif
- Identifier des relais dans les publics cibles
- Formaliser par écrit les relations avec les relais
- Mettre les relais en relation avec les différents services, faciliter leurs démarches, notamment pour la réservation et la billetterie
- Sensibiliser le personnel de l'établissement - les accueillants comme les agents de contrôle, de billetterie, les conférenciers, etc. - aux difficultés rencontrées par ces publics (langue, précarité, appréhension par rapport au lieu, ...) et à la démarche menée par l'établissement.

Informier et former les relais

- Présenter l'établissement et ses offres aux relais
- Informer régulièrement les relais sur l'actualité de l'établissement
- Organiser des formations pour les relais et les inciter à utiliser les formations existantes

Faciliter la sortie culturelle

- Aider les relais à construire leur sortie culturelle
- Préparer la visite avec les intervenants de l'établissement
- Permettre aux publics des relais d'accéder à l'offre de l'établissement, et les aider à connaître leurs droits dans l'établissement
- Assurer, si nécessaire, l'accueil sur place
- Donner, si besoin, des explications avant la visite

Il est souhaitable que le travail du correspondant ne se limite pas seulement à cette aide à la visite, mais qu'il développe avec les relais les actions suivantes :

- Faciliter l'inscription de la visite dans la durée, par exemple en aidant les relais à mettre en place dans l'association des ateliers qui prolongeront la visite
- Fournir des supports et proposer des projets dans la durée, adaptés aux préoccupations du relais
- Aider au montage de projets.

II. Préparation à l'utilisation de l'offre culturelle

Préparation dans la structure du relais

Lorsque cela est possible, il est efficace de proposer des étapes préalables à la venue dans le lieu culturel, par un travail sur le thème de la visite, par exemple, renforcé le cas échéant par le déplacement d'un représentant de l'établissement dans l'association, le même qui pourrait accueillir ensuite le public dans l'établissement.

Sensibilisation, information et formation des relais

Il est indispensable que le relais puisse bien connaître le lieu, le bâtiment, les offres permanentes et temporaires et tout ce qui concourt aussi à la réussite d'une visite : le vestiaire, les lieux de repos, les toilettes, les ascenseurs, etc. Il doit avoir la possibilité de le faire dans le cadre de présentations organisées par l'établissement culturel, mais aussi en visite libre ou en compagnie du correspondant de l'établissement. Ce repérage doit toujours être gratuit.

S'il est important de proposer des visites découvertes, le relais doit pouvoir approfondir sa connaissance de l'établissement par des visites thématiques qui lui permettront d'augmenter son autonomie par rapport aux contenus et d'avoir ainsi plus de liberté quant à la formule de visite avec le groupe.

La formule des cycles de préparation peut intéresser un certain nombre de relais.

Il peut aussi être utile de mettre en place des formations courtes sur des points précis pour aider les relais à se réappropriier les savoirs nécessaires à la compréhension de la visite, du spectacle, ...

Permettre au relais de suivre une visite identique à celle prévue avec son groupe facilitera son travail de préparation.

L'établissement doit permettre et faciliter des visites de repérage de la documentation disponible.

Les formations concernant le cinéma, l'audiovisuel et le multimédia consistent à :

- Informer sur les problématiques juridiques : droits à l'image, droit de diffusion, etc.
- Mettre en contact avec les structures de terrain permettant de monter des projets autour de l'éducation à l'image (pôles d'éducation à l'image, salles de cinéma, médiathèques, etc.)
- Informer sur les dispositifs existants (Passeurs d'images, Mois du film documentaire, Des cinés, la vie ! etc.)
- Informer sur l'accès aux œuvres et les catalogues disponibles

Documents et outils d'accompagnement

Ils sont aussi indispensables et concernent la préparation logistique de la visite, mais aussi les contenus pédagogiques.

Il est souhaitable que l'établissement culturel mette à disposition des plans, des maquettes, des informations sur l'histoire des lieux et les métiers spécifiques... et aussi, dans toute la mesure du possible, sur la petite histoire, les anecdotes.

Des documents ludiques, type jeu de piste ou parcours type, pourront être réutilisés par les structures.

Des conseils pour occuper les enfants serviront à tout le monde.

Les documents à destination des enseignants ne sont, en règle générale, pas adaptés aux besoins des relais. Il est donc nécessaire de proposer, sur le site internet, mais aussi sur support papier, des documents de préparation adaptés à partir des différents documents existants, ou de faciliter l'adaptation de ces documents par les relais. Des bibliographies permettront également aux relais qui le souhaitent, d'approfondir certains thèmes et de mieux intégrer la visite dans un projet plus global.

Etant donné la grande diversité des publics ciblés, il peut aussi être intéressant de fournir des documents bruts simplifiés que les intervenants adapteront en fonction de leur public, et même, dans certains cas, prépareront avec leur public.

Pour enrichir ce travail les relais utilisent beaucoup d'éléments visuels. L'établissement culturel doit donc faciliter le recueil des reproductions, de l'iconographie. Il doit permettre l'accès à la documentation, donner notamment la possibilité d'imprimer des reproductions à partir du site internet. Cela facilitera notamment un travail, organisé par le relais, de lecture d'images, par exemple par le biais d'un détail.

Le catalogue Images de la culture du CNC propose des œuvres documentaires sur les arts et la culture, et les faits de société. Il constitue un outil privilégié pour les relais, aussi bien dans le cadre d'un travail d'éducation à l'image que dans l'optique de l'accompagnement d'une visite (DVD sur la danse, la musique, le cinéma, les arts plastiques, etc.).

III. Tarification, billetterie

L'expérience montre qu'il ne suffit pas de baisser les tarifs pour déclencher la venue en grand nombre de personnes qui n'imaginent pas franchir le seuil des institutions culturelles. Néanmoins, une fois mis en place le dispositif décrit ci-dessus, il ne faut pas que les difficultés financières auxquelles sont confrontées les personnes visées créent un obstacle supplémentaire et que la tarification viennent réduire à néant les efforts des relais. Il est donc nécessaire d'adapter les tarifs pour ces publics et de les rendre les plus cohérents possible avec ceux des établissements culturels similaires. Une harmonisation des justificatifs demandés est aussi souhaitable.

Il faudrait limiter les présentations de justificatifs pour aider les visiteurs à se sentir bien accueillis et à envisager leur présence dans le lieu comme légitime.

Même dans le cas d'un groupe, il est préférable de délivrer des billets individuels pour que chacun se sente reconnu comme visiteur à part entière. La remise à chacun d'un document à emporter renforcera ce sentiment.

Les relais doivent avoir à leur disposition des formations gratuites et leur statut doit être clairement identifié.

IV. Déroulement des sorties culturelles

Accueillir les groupes, valoriser la parole des participants et leur propre culture

Il est important que le correspondant accueille le groupe chaleureusement et le présente au conférencier ou au médiateur qui assurera la visite, quand c'est le cas, ou encourage le « relais » qui va la conduire.

Il faut à tout moment créer ou maintenir le niveau de confiance entre les personnes constitutives du groupe. Les établissements doivent, si possible, laisser la possibilité d'une visite interactive qui favorise la prise de parole des visiteurs, les rend acteurs de cette visite, et leur permet de réactiver une culture enfouie qu'ils ne considèrent pas forcément comme de la culture.

Plus généralement, les institutions culturelles « accueillantes » doivent créer les conditions pour que la visite libre soit réussie.

Rappelons que cette visite représente beaucoup pour les personnes accueillies :

- Sortie du quotidien : pour les personnes accueillies, cette visite correspond à une mise « entre parenthèse » ponctuelle des soucis matériels
- Temps donné à soi-même : par exemple, pour les femmes, quand elles ont fait garder leurs enfants dont elles ont la charge permanente, cette visite représente un « temps libre » qu'elles se donnent l'autorisation de savourer
- Sensation partagée par de nombreux participants aux visites d'être accueillis dans un lieu qui s'ouvre à eux et leur permet de vivre des moments exceptionnels
- Emotion devant la beauté et le singulier, envie de partager avec d'autres participants
- Construction de souvenirs communs
- Renforcement de l'autonomie...

Plutôt que d'insister sur la transmission de savoirs, il faut donner le temps aux questions de surgir, s'efforcer de donner au groupe des réponses à ces questions et des pistes qui permettent aux participants de nourrir leur curiosité. L'aspect ludique de la visite pourra être privilégié pour favoriser l'atteinte des objectifs fixés par le groupe plutôt qu'un objectif de formation culturelle au sens strict.

Parfois lorsque c'est possible, il faut s'appuyer sur la culture de personnes d'origine étrangère qui peuvent apporter des éclairages utiles sur des civilisations qu'elles connaissent bien, en déchiffrant des caractères étrangers, par exemple... De même la mobilisation des compétences des participants (techniques artisanales, connaissance des matériaux, par exemple) favorisera une attitude active et enrichira les échanges.

Une visite sera d'autant plus réussie que les personnes en ressortiront avec l'impression d'avoir été reconnues, valorisées dans ce qu'elles sont.

Le droit de parole

Dans les établissements qui soumettent la prise de parole devant un groupe à un agrément préalable (« droit de parole »), il est souhaitable de mettre en place des autorisations d'exercice de ce droit de parole pour les relais reconnus. Ces « relais » peuvent en effet instaurer un rapport de confiance avec leur public, lui parler avec des mots et des expressions dans lesquels il se reconnaît. Ce dispositif valorise les bénéficiaires.

L'exercice de ce « droit de parole » suppose évidemment une bonne formation qui doit être proposée par les établissements.

Les établissements peuvent délivrer au relais qui prend la parole un badge qui lui permettra d'être identifié par le personnel de l'établissement visité.

V. Après la sortie culturelle

Prévoir des temps de pause et de convivialité

Il est très souhaitable, lorsque la configuration des lieux le permet, que l'établissement propose un lieu de pique-nique ou de collation.

Ce lieu peut être utilisé pour procéder à un débriefing convivial, où le groupe peut « atterrir ». Ce moment représente un temps fort de « remémoration » et d'échanges.

Il est conseillé au correspondant de l'établissement de participer au débriefing, notamment dans une perspective d'évaluation pour écouter comment le groupe a perçu la visite, comment il en rend compte pour, éventuellement, proposer de nouveaux projets et d'une manière plus générale mieux adapter les offres de l'établissement.

Proposer des prolongements après la visite, travailler dans la durée avec les relais

Le correspondant peut proposer des invitations individuelles aux membres du groupe pour qu'ils reviennent de manière autonome après une première démarche accompagnée, avec leur famille ou des amis.

Il peut aider le relais à reprendre après la visite avec les visiteurs ce qu'ils ont aimé et pas aimé, compris ou pas compris...

L'établissement peut aussi proposer l'objectif supplémentaire de donner envie aux participants de devenir relais eux mêmes, en participant aux différentes formations.

En fait, le correspondant doit travailler dans la durée avec le relais : présence en amont, et en aval et, en règle générale, lui laisser plutôt de l'initiative et même de l'autonomie pendant la visite.

Quelle évaluation de ces sorties culturelles ?

C'est une question en devenir pour laquelle il va falloir définir conjointement des critères quantitatifs et qualitatifs. L'établissement peut demander aux relais des comptes-rendus des sorties dans lesquels seront reprises les remarques des participants.

Il est souhaitable que correspondant de l'établissement et relais construisent ensemble, avant la venue dans le lieu, une liste d'éléments à prendre en compte, sachant que cette évaluation peut se faire sous des formes adaptées au public (enregistrements sonores, vidéo, dessins...).

Les témoignages des participants sont des éléments essentiels dans cette démarche.

Il faut « donner du temps au temps », accepter l'imprévu, persévérer... Il peut se passer des semaines ou des mois, voire des années entre le moment où une association prend contact avec un établissement, puis le moment où des relais se forment, et la venue effective du public attendu.

Les évaluations recueillies au fil des visites permettront progressivement à l'établissement culturel de mieux adapter ses propositions et de rendre son offre plus accessible.

VI. Travailler en réseau

Les « visites-miroir » : vers une complémentarité de l'offre des établissements culturels

Il est souhaitable que les établissements proposent des parcours-miroirs, c'est à dire des parcours complémentaires qui permettent d'élargir l'offre culturelle, et de montrer que les établissements du ministère de la Culture mènent une politique commune d'accueil des publics du champ social. Le principe est de proposer un thème commun qui sera valorisé de façon spécifique par chaque établissement. Par exemple, le château de Versailles et le Louvre ont organisé des visites conjointes sur le thème de Louis XIV, de la Galerie des glaces au château de Versailles et de la galerie d'Apollon au Louvre.

La BnF et le Musée Guimet ont proposé une visite-miroir sur les échanges économiques en Asie, en mettant en parallèle les monnaies présentées par la première et les œuvres de la route de la soie conservées par le second...

Ces parcours peuvent être proposés sur une journée, deux jours, voire une semaine, selon le temps dont disposent les relais et en fonction de l'éloignement des sites participants.

Engager ces publics peu familiers des institutions culturelles dans une démarche de découverte et de partage prend du temps et la réussite ne peut venir que grâce à un patient et opiniâtre travail de terrain.

Mai 2009

8/8

Annexe 52 : Le mécénat et le sponsoring

La Maison Jean Vilar est partenaire de l'ONET, La Poste, ADECCO, DPF Conseil depuis 2008. Le programme pédagogique "Dix mois d'École et d'Opéra" reçoit le soutien de la Fondation Total, de L'Oréal Recherche et Innovation et de GDF SUEZ. La Comédie-Française reçoit pour son action culturelle le soutien de la Caisse d'Épargne Ile-de-France. La BnF est partenaire de trop nombreuses entreprises pour que l'on puisse les citer¹²³⁸.

Les études menées par Robert Abirached au début des années 1990, d'après son expérience de Directeur du Théâtre et des Spectacles dans les années 1980, puis par le journal culturel *La Terrasse* à l'occasion du dernier Festival d'Avignon en juillet 2011, soulèvent quelques aspects sensibles. La loi Aillagon relative au mécénat, aux associations et aux fondations, votée le 1er août 2003, modifie notamment la loi du 1er juillet 1901 relative au contrat d'association, ainsi que la loi du 23 juillet 1987 sur le développement du mécénat et le Code général des impôts (CGI). Si le développement du mécénat sous toutes ses formes est une pratique ancrée depuis longtemps dans la tradition culturelle française, comme l'a montré Robert Abirached¹²³⁹, la question demeure pour autant relativement complexe et les montants alloués par les entreprises au secteur culturel se sont considérablement amenuisés depuis la crise économique. Plus que jamais soucieuses de leur image, les entreprises veulent éviter d'être associées à des projets considérés comme élitistes et préfèrent le principe du mécénat « croisé », fortement incité par la RSE (responsabilité sociale des entreprises), qui unit l'action sociale à un autre domaine comme le sport ou la culture : « Nous soutenons par exemple des concerts en prison en partenariat avec le Secours populaire »¹²⁴⁰. Toutefois, les entreprises attendent désormais des contreparties plus importantes de la part des structures culturelles, étant convenu qu'elles peuvent obtenir des contreparties jusque 27% du montant qu'elles ont octroyé.

Outre le mécénat, l'Etat encourage aussi le sponsoring, parrainage qui n'est pas une opération philanthropique : « 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 »¹²⁴¹. La question du parrainage est d'autant plus délicate que la frontière entre le mécénat et le sponsoring est de plus en plus poreuse : « certaines dérives actuelles peuvent remettre en question la loi Aillagon de 2003. Une députée de l'opposition a d'ailleurs déposé une question écrite, s'interrogeant sur le fait que des entreprises qui obtiennent 60% de déduction fiscale veulent afficher leur marque sur leurs actions de mécénat »¹²⁴². Il ressort également de ces études que, malgré ses dispositifs les plus incitatifs fiscalement en Europe, la France n'arrive pas à mobiliser suffisamment d'acteurs privés sur le terrain du mécénat.

Si les relations de mécénat et de sponsoring établies par les institutions de notre corpus sont apparemment satisfaisantes, ces dernières font cependant preuve de vigilance afin d'éviter l'écueil d'une rentabilité qui serait contradictoire ou déconnectée des missions de service public¹²⁴³. Les fonds que l'on rassemble pour organiser des expositions et des événements ne sont en effet jamais exempts du risque d'une dérive commerciale.

¹²³⁸ Voir la liste sur le site de la BnF :

http://www.bnf.fr/fr/acces_dedies/mecenas_partenariat/s.mecenas_mecenes_partenaires.html?first_Art=non

¹²³⁹ A propos de la loi du 23 juillet 1987 qui officialisait le mécénat comme acte de gestion, voir Robert ABIRACHED, *Le Théâtre et le Prince I*, op. cit., p. 117.

¹²⁴⁰ Selon Martine TREMBLAY, responsable de projets mécénat à la Fondation Banque populaire, *La Terrasse*, juillet 2011, p. 72-73.

¹²⁴¹ Robert ABIRACHED, *Le Théâtre et le Prince I*, op. cit., p. 117.

¹²⁴² Olivier TCHERNIAK, président de l'Association pour le développement du mécénat industriel et commercial (Admical), in *La Terrasse*, juillet 2011, p. 72-73.

¹²⁴³ Et qui conduirait à une massification des publics n'obéissant qu'à des visées quantitatives au détriment d'un véritable élargissement des publics et d'une médiation de l'offre.

Annexe 53 : L'action culturelle au T.N.P. - introduire la culture dans le quotidien



Le Progrès, article du 22 octobre 2011

Jeu concours du TNP

À l'occasion de la réouverture du Grand théâtre, le TNP propose un concours ouvert à tous
Votre définition d'un théâtre national populaire

04 78 03 30 00
www.tnp-villeurbanne.com

THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE
TNP

Plein d'avantages avec le Club Privilèges !

SYTRAL

En partenariat avec le TNP, Théâtre National Populaire le réseau TCL vous propose :

210 places offertes pour assister à **Ruy Blas** de Victor Hugo - Création TNP du 11/11/11 au 11/12/11 au TNP de Villeurbanne

Inscrivez-vous vite* en appelant AFD TCL au 04 26 10 12 12

AFD
TCL
SYTRAL