

**Université Lumière
Lyon II**

**DEA
Sciences de
l'Information et de la
Communication**

**option :
Langages et symboliques de
la communication et des
médias**

**MEMOIRE DE
DEA**

**LA MEDIATION DE
L'IDENTITE CULTURELLE
DES DIRECTEURS
DE THEATRE**

MYRIAM TORCHEUX

**BERNARD LAMIZET -
Université d'Avignon**

SEPTEMBRE 1997

LA MEDIATION DE L'IDENTITE CULTURELLE DES DIRECTEURS DE THEÂTRE

Myriam TORCHEUX

sous la direction de
Bernard LAMIZET
Université d'Avignon

Résumé :

Le théâtre est le lieu de la médiation par excellence : lieu de rencontre entre un texte, une parole, une image, des acteurs (de la communication) et un public. C'est à travers le personnage du directeur de théâtre que le théâtre acquiert une visibilité en dehors du temps consacré à la représentation théâtrale. Comment les directeurs de théâtre médient leur identité culturelle et à travers elle celles de l'art théâtral, du milieu théâtral ? La comparaison de leur vision avec celle des champs médiatique et politique ainsi que la façon dont ils conçoivent leur "métier" permettent de définir cette identité culturelle.

Descripteurs français : Théâtre ; Milieu théâtral ; Directeur artistique ; Médiation ; Identité culturelle ; Programmation

Abstract :

Theater is the scene of mediation in the highest sense of the word : scene of the meeting of a text, a word, an image, actors (in communication) and a public. Out of the time of performance, theater acquires visibility through the personage of the theater's director. How do they express their own cultural identity and those of the dramatic art and theatral sphere through it ? Comparison between their vision and mediatic milieu's and political milieu's ones, as well as directors' conception of their "work", their "profession", help to define this cultural identity.

English keywords : Theater ; Theatral sphere ; Artistic director ; Mediation ; Cultural identity ; Program planning

Merci à toutes les personnes du théâtre qui m'ont accordées un peu de leur temps,
à M. Guarrigue de la librairie des Genêts d'Or,
merci au personnel de la bibliothèque de la Maison Jean Vilar
et de la bibliothèque de l'ENSSIB,
ainsi qu'à M. Bernard Lamizet.

"Faisons du théâtre, faisons du peuple,
faisons des festivals, faisons du bruit,
faisons de l'art."

[Jean Vilar, "Les Champignons et les moutons", 1950]

AVANT-PROPOS

Notre précédente étude qui a porté sur la notion de "champ théâtral" lyonnais a révélé que la définition du métier de directeur de théâtre par ceux-ci étaient une fonction importante de la délimitation du champ théâtral lui-même. Nous avons décidé de nous concentrer spécifiquement sur cette question et de comprendre comment s'effectue la médiation professionnelle de ces directeurs de théâtre. Nous avons également décidé de faire porter l'étude sur deux villes très caractéristiques vis à vis du théâtre : Lyon, parce que c'est une ville de province où l'activité théâtrale est importante et à côté de laquelle est implanté le Théâtre National Populaire de Villeurbanne ; Avignon à cause de son Festival et de sa dénomination de "capitale mondiale du théâtre". Si ces deux villes sont intéressantes l'une et l'autre, elles le sont également à titre de comparaison et nous tâcherons d'effectuer ce parallèle régulièrement tout au long de cette étude. La sélection des directeurs de théâtre ou des metteurs en scène interrogés s'est faite en fonction simplement des caractéristiques de leurs théâtres ou de leurs troupes. Sur Lyon, nous avons sélectionnés deux petites structures (Théâtre des Clochards Célestes, Théâtre de l'Oseraie) dont l'une est plus axée vers le public jeune, le théâtre municipal (Théâtre des Célestins), le théâtre missionné (Théâtre de la Croix-Rousse), l'ancien théâtre de Lyon qui a récemment changé de nom et de directeur (Théâtre du Point du Jour), le théâtre privé (Théâtre Tête d'Or), le Théâtre National Populaire, un théâtre de la banlieue de Lyon (Théâtre de la Renaissance). Sur Avignon nous avons pris contact avec trois personnes du Festival soit Paul Puaux (administrateur sous Jean Vilar puis directeur du Festival), Bernard Faivre d'Arcier (actuel directeur artistique) et Christiane Bourbonnaud (actuelle directrice administrative), avec le théâtre municipal (Théâtre municipal-Opéra d'Avignon et des Pays de Vaucluse), et trois théâtre parmi ceux que contient Avignon (Théâtre du Chien Qui Fume, Théâtre du Balcon, Théâtre des Halles). Parmi les compagnies nous avons sélectionné une compagnie parisienne qui joue dans le "off" (Compagnie La Nuit Le Moment Théâtre) et nous ferons référence à des articles de presse portant sur les compagnies avignonnaises jouant dans le "off" ainsi qu'à des compagnies extérieures jouant dans le "in".

Nous tenons à saluer ici la grande disponibilité des directeurs de théâtres ou de compagnies qui ont accepté sans problème de nous recevoir et nous accorder un peu de leur temps. Nous regrettons cependant deux choses : n'avoir pas pu parler directement au directeur des Célestins ; n'avoir pas disposé d'assez de temps pour effectuer plus d'entretiens avec des compagnies itinérantes.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	page 1
1ère Partie :	
<u>DE LA MEDIATION STRUCTURELLE : THEÂTRE, MEDIAS</u> <u>ET POUVOIR</u>	12
A. STRUCTURATION DU CHAMP THEÂTRAL	12
1. L'espace-temps théâtral	13
a. Le champ théâtral en réseaux	13
* <i>Différents types de réseaux</i>	13
* <i>Rapports de pouvoir</i>	18
b. Identité culturelle spatiale et temporelle	22
* <i>Ville, identité et culture</i>	22
* <i>Environnement, public et culture</i>	27
2. Positionnement dans le champ	30
a. Positionnement et différenciation	30
b. Evolution récente et éléments de stabilité	39
B. THEÂTRE ET MEDIAS	50
1. Le champ médiatique vu par le théâtre	50
a. Communication médiatique ou relations publiques ?	50
b. Enjeux et problèmes récents	56
2. Le champ théâtral vu par les médias	61
a. Variabilité de l'intérêt porté au théâtre	61
b. Analyse de discours : attaque, défense ou tempérance	65
* <i>Presse locale, théâtre local</i>	65
* <i>Presse nationale, théâtre local</i>	70
* <i>Presse nationale, théâtre non local</i>	73

C. THEÂTRE ET CHAMP POLITIQUE	79
1. Le champ politique vu par le théâtre	79
a. Refus des valeurs avancées	79
* <i>Refus des valeurs politiques et administratives</i>	79
* <i>Refus des valeurs économiques</i>	83
b. Volonté d'indépendance	88
2. Le champ théâtral vu par le champ politique	96
a. Eléments de la médiation institutionnelle	96
b. Champ et contre-champ : discours sur l'identité culturelle	102
2ème Partie :	
<u>DE LA MEDIATION ESTHETIQUE : OU L'ART THEÂTRAL</u>	
<u>EN QUESTION</u>	107
A. DISCOURS SUR LE "METIER" DE "DIRECTEUR DE THEÂTRE"	107
1. Etre "directeur de théâtre"	108
a. Eléments de spécificité des directeurs de théâtre	108
b. Eléments de convergence	114
* <i>Les règles économiques comme facteur d'unité</i>	114
* <i>Etre un "bon" directeur de théâtre</i>	116
c. Le directeur et son inscription dans l'art théâtral	123
2. Discours sur l'esthétique de la programmation	130
a. Références culturelles et mémoire	130
b. Contraintes dans le temps et dans l'espace	138
* <i>Contraintes de la programmation et identité</i>	138
* <i>Enjeux artistiques et identité</i>	142
c. Le lieu artistique	146
* <i>Le lieu monumental</i>	146
* <i>Le lieu scénique</i>	151

B. L'ART THÉÂTRAL EN QUESTION : LE RÔLE DU THÉÂTRE	158
1. Public et service public	158
a. Place du public	158
b. Notion de "service public"	165
2. La cité et les loisirs	169
a. Le théâtre et la cité	169
b. Le théâtre en devenir : art ou loisir ?	176
CONCLUSION	183
SOURCES	189
BIBLIOGRAPHIE	192
ANNEXES	

INTRODUCTION

On désigne par le même mot l'activité, l'art et la structure, les murs entre lesquels se déroule cet art : le théâtre. Cependant, l'art théâtral existe bien avant qu'on le présente entre quatre murs et dans la Grèce antique, Thespis joue déjà devant un public, celui de la Cité mais sur un espace scénique à ciel ouvert. La structure n'existant pas à l'époque, le "métier" théâtral par excellence est le poète-acteur et non pas le directeur de théâtre. Puis petit à petit les fonctions se développent et surtout se scindent entre les artistes. Au IV^{ème} siècle, le poète n'est plus acteur lui-même, les comédiens se professionnalisent et des fonctions de direction apparaissent : celle à la fois de chef de troupe et de chef de chœur. Si ce travail de chef de troupe peut être assimilé à celui d'un metteur en scène, le mot en question n'entre dans le vocabulaire courant qu'au XIX^{ème} siècle. Le développement des "métiers" du théâtre est lié à un besoin de théâtre, à un goût pour le spectacle tant celui du public que des autorités politiques et financières, qui surgit au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle. Durant cette période, on voit se construire simultanément un grand nombre de théâtres fixes en Europe (France, Italie, Espagne, Grande-Bretagne) mais qui varient par leur architecture, leur grandeur et leurs choix esthétiques. Dans les deux siècles suivants, le théâtre est de plus en plus lié au secteur politique, tout comme les autres secteurs artistiques. Si le créateur reste en partie libre de son écriture et l'acteur de son jeu, ceux-ci se produisent pour une personne en particulier : les possibilités matérielles et financières de jouer dépendent plus de la Cour et des autorités politiques que du goût du public. Après la Révolution Française, le théâtre prend une toute autre dimension idéologique et il est considéré comme un lieu d'enseignement. Au niveau esthétique, les règles du théâtre classique sont refusées et on accorde un intérêt tout particulier à la réflexion sur les oeuvres et sur leurs sujets. Le théâtre subit une transformation importante tant au niveau de son art, son esthétisme, que de son rapport avec le public : l'évolution touche ce qui se joue sur scène mais également le lieu théâtral en tant que tel et le public qui vient le remplir. Ce dernier vient plus nombreux au théâtre mais il est toujours réparti en critères ce qui impose une spécialisation des salles où l'esthétique hautaine cède souvent la place à plus de divertissement. Mais les artistes romantiques se laisseront submerger par une absence de véritable

¹ "Dans la seconde partie du siècle, les troupes professionnelles se multiplient ; être comédien est un métier, la plupart du temps décrié ou condamné par les autorités religieuses, mais tout de même un métier". COUTY Daniel, RYNGAERT Jean-Pierre, "Représentation théâtrale et espace social", Le Théâtre, Bordas, coll. Bordas Spectacles, Paris, 1980, p.35

pratique de la scène et le théâtre moral l'emporte finalement sur le théâtre épique. Les metteurs en scène en déduiront une nécessité de trouver des conditions idéales de travail, à la fois esthétiques et pratiques. La forme du théâtre actuel se bâtit donc depuis le début du XIX^{ème} siècle grâce aux réflexions et aux tentatives plus récentes de Copeau, Antoine ("des pièces nouvelles, des salles confortables, des places tarifées à bon marché, une troupe d'ensemble"²) ou Firmin Gémier qui définit un "théâtre national ambulant" comme la condition à un théâtre populaire. C'est la Décentralisation théâtrale amorcée en 1937 par Jean Zay et Charles Dullin qui donne la configuration actuelle du théâtre en France. L'ouverture des Centres Dramatiques Nationaux, la création du Festival d'Avignon en 1946, le développement de la mise en scène et le dynamisme de la création ... illustrent les nombreux changements intervenus dans le paysage théâtral à partir de la IV^{ème} République. Récemment on peut noter que la multiplication des compagnies indépendantes et le nombre relativement conséquent des structures théâtrales en Province reflètent pourtant mal l'absence du public dans les salles. Dorénavant dans le monde du théâtre les rôles sont multipliés : comédien, metteur en scène, régisseur, programmateur, gestionnaire, directeur de théâtre, etc. Ces derniers assurent la fonction de direction de la structure théâtrale, lieu de création ou lieu de diffusion, de ses spectacles ou/et des spectacles des autres. Le directeur de théâtre a acquis un rôle central puisqu'il est le producteur de la médiation institutionnelle et esthétique du monde du théâtre. C'est l'évolution historique et socio-économique qui a conduit les théâtres en France et leurs directeurs à cette situation particulière et qui permet d'expliquer aussi les discours des dirigeants de ces théâtres.

Le théâtre est donc le lieu de la médiation par excellence, lieu de rencontre entre un texte, une parole, une image, des acteurs (de la communication) et un public. La médiation esthétique se passe sur scène, à travers chaque spectacle mais elle se passe également au niveau plus général de la structure théâtrale. Il s'agit ici alors d'une médiation institutionnelle assurée par le directeur de ce lieu qu'il représente. C'est à travers ce personnage que le théâtre acquiert une visibilité en dehors du temps consacré le soir à la représentation théâtrale. Il peut ou non jouer dans ces pièces, être comédien ou metteur en scène mais le reste du temps il est directeur de théâtre : il ne fait du théâtre que le soir. Il s'agit bien ici d'une caractéristique moderne du théâtre car si l'on fait référence à Molière (mais on pourrait également se référer à un artiste plus récent), celui-ci n'intervenait pas en tant que directeur mais uniquement à travers les pièces qu'il écrivait. Il opérait ainsi

² COUTY Daniel, "Théâtre moderne : le temps des metteurs en scène", op. cit, p.65

une médiation strictement artistique, destiné au public en général - même si ce public était constitué d'autorités politiques ou financières dont il dépendait.

Mais aujourd'hui, le directeur de théâtre a plusieurs destinataires. Le public peut être un destinataire si le directeur en question est également auteur, metteur en scène ou acteur. Mais deux autres destinataires persistent : les politiques auxquels il doit s'adresser pour obtenir des subventions et les médias à travers lesquels il peut toucher les politiques (que ce soit par l'intermédiaire d'une parole développée sur le théâtre en question, son personnel ... ou d'une critique strictement esthétique sur les spectacles proposés). Dans ces deux cas, c'est une reconnaissance et une légitimité qui sont en jeu.

Nous allons voir dans un premier temps comment s'effectue cette médiation institutionnelle entre le directeur de théâtre et l'extérieur : tout d'abord comment les gens de théâtre voient et constituent leur propre milieu théâtral et les personnes qui en font partie ; ensuite la médiation entretenue avec les médias ; et enfin les rapports qu'entretiennent le monde du théâtre et le pouvoir (sous-entendu le pouvoir politique).

Dans un second temps, nous développerons les éléments caractérisant la médiation esthétique des directeurs en accordant une attention toute particulière à la conception qu'ils se font du "métier" de "directeur de théâtre". Nous nous interrogerons sur ce que représente à l'heure actuelle l'art théâtral et sur ses conditions d'existence et de pérennité.

Nous prendrons bien soin de souligner tout au long de cette étude, les liens de réciprocité entre la médiation institutionnelle et la médiation esthétique qui ne sont jamais totalement séparées.

METHODOLOGIE

Entretiens

Ce mémoire se base principalement sur des entretiens avec des directeurs de théâtre ou des directeurs de compagnie théâtrale. La moitié environ de ces entretiens a été effectuée en 1996 sur Lyon (ils constituaient la référence de notre précédent mémoire de maîtrise "le champ théâtral lyonnais") et les autres entretiens ont été faits cette année 1997 principalement sur Avignon.

Si nous avons contacté les premiers directeurs par courrier puis par téléphone, cette "stratégie" a été jugée trop longue et les autres personnes ont été contactées

uniquement par téléphone. Deux exceptions : Bernard Faivre d'Arcier, directeur du Festival d'Avignon, que nous avons joint précédemment par courrier et Christophe Lidon, metteur en scène, dont nous n'avons pas le numéro de téléphone dès le départ. A la suite de ces contacts, des rendez-vous ont été fixés pour les jours qui ont suivi mis à part pour B. Faivre d'Arcier qui n'a pu m'accorder qu'un entretien téléphonique (ce qui explique sa longueur moins importante que les autres). Nous avons choisi volontairement de ne pas nous présenter aux directeurs comme étudiant en sciences de l'information et de la communication comme nous l'avions fait quand nous étions en Maîtrise : aux mots d'"information" et de "communication", les personnes du théâtre ont une attitude de rejet mêlé souvent de méfiance, comme nous avons pu le juger en 1996, et qui n'est pas du tout appropriée à la façon dont nous envisageons l'entretien. Nous nous sommes donc présenté évasivement comme "une étudiante faisant un mémoire sur le théâtre et sur le métier de directeur de théâtre" (ce qui est la vérité en somme). Nous expliquerons au long de ce mémoire les raisons à la méfiance face à la communication, la façon dont, pourtant, les directeurs usent de la communication et nous conclurons sur la place qu'elle peut prendre dans le monde du théâtre.

Les entretiens sont d'environ une heure, ce qui est volontaire aussi de notre part : par des entretiens plus longs, les personnes interrogées se lassent de répondre aux questions et se fatiguent. Les entretiens également sont semi-directifs : puisque le mémoire se base principalement sur une analyse de discours il apparaissait inintéressant d'effectuer un entretien façon Q.C.M. avec une proposition de réponse : ceci était tout à fait inadéquat. Nous avons aussi opté pour un certain nombre de thèmes sur lesquels nous invitons le directeur à parler : il a fallu les aborder sous forme de questions car dans le cas contraire les personnes interrogées se demandent où nous voulons en venir et hésitent à s'exprimer. Il faut noter que les thèmes abordés diffèrent légèrement entre 1996 et 1997³. L'année dernière, un certain nombre de questions concernaient plus les modalités matérielles de fonctionnement d'un théâtre (coproductions, subventions ...). Pour cette année, nous avons orienté l'entretien en partie vers d'autres thèmes : sur le rôle du théâtre dans la société, sur l'évolution récente de l'art théâtral et sur le rôle du Festival d'Avignon. Mais il faut remarquer que même si des questions précises sur ces sujets n'étaient pas présentes dans les premiers entretiens, les directeurs les ont souvent abordées d'eux-même. La grille d'entretien repose sur deux choses :

- des lectures diverses sur le théâtre : les ouvrages sur le théâtre ont permis de repérer quelques thèmes ou mots-clé comme la décentralisation, la politique

³ Voir Annexe n°1

culturelle, pour les ouvrages généraux sur l'histoire du théâtre ; des ouvrages économiques (loi de Baumol et subventions, notion de "marché théâtral") ; des ouvrages plus précis sur le théâtre, parfois écrits par des directeurs de théâtre ou des artistes tels Jean Vilar pour la notion de "service public", de "théâtre citoyen", d'écoles esthétiques, etc.

- pour les entretiens effectués sur Avignon, la référence à un autre entretien que nous avons eu avec Paul Puaux, directeur administratif du Festival d'Avignon aux côtés de Jean Vilar puis directeur du Festival à la mort de ce dernier : cet entretien constitue une véritable "mémoire" du théâtre.

Le mémoire en lui-même se base sur des articles de journaux, presse quotidienne, hebdomadaire et mensuelle et à la fois nationale et locale (Lyon et Avignon). Pour ces articles, nous nous limitons évidemment à ceux qui concernent les théâtres que nous avons sélectionnés et leurs directeurs car la somme des articles traitant de tout le théâtre à Lyon et en Avignon serait beaucoup trop importante. Au niveau de la date de ces articles, nous nous sommes limités à 1996 et 1997 pour la presse nationale et avignonnaise car notre volonté est avant tout de traiter de la situation très actuelle du théâtre et de prendre en compte la diversité possible dans la façon dont les différents niveaux de la presse parlent du théâtre. En ce qui concerne Lyon, nous avons choisi de joindre des articles de 1992 et 1995, deux années où il y a eu de grands changements à la tête des théâtres lyonnais.

Nous avons également pris les éditoriaux des directeurs de théâtre, qui sont un complément intéressant aux entretiens.

Références théoriques

Nous pouvons aborder l'étude des discours des directeurs de théâtre grâce à plusieurs théories qui concernent principalement le milieu de la culture : le théorie de Howard S. Becker, Bernard Miège et celle de Pierre Bourdieu. Nous allons voir quels sont leurs fondements méthodologiques et montrer que nous désirons nous éloigner de l'enfermement théorique qu'elles peuvent entraîner.

Le milieu artistique a été analysé par divers sociologues, l'un d'entre eux a établi une frontière entre l'approche sociologique et l'approche esthétique : Bourdieu. Il a analysé en termes de "champ" ce qui suppose une unité dans son objet d'étude. Sa théorie a ensuite subi diverses critiques ou rectifications, par Bernard Miège par exemple. D'autres auteurs, se sont au contraire, totalement éloignés de cette vision d'approche en récusant le cadre d'analyse du milieu artistique employé par celui-là. Cependant, tous ont en commun la vision du milieu artistique (ou de certains de ses

sous-ensembles : peinture, musique...) comme un groupe, c'est à dire un ensemble défini et uni. Nous veillerons dans notre étude à évaluer l'effectivité de cette affirmation. Nous allons en premier lieu accorder une attention tout particulière et détaillée à la théorie de Bourdieu, à partir de laquelle diffèrent les autres théories et qui est considérée souvent comme la plus connue.

On peut considérer comme Bourdieu que le champ théâtral est un groupe relativement autonome, et ceci malgré les contraintes extérieures. Tout champ non autonome n'est pas (ou n'est plus) un champ. L'existence du champ se poserait en opposition avec celle des autres champs. A l'intérieur de celui-ci, les agents obéissent à des règles de fonctionnement établies et acceptées, et surtout qui lui sont spécifiques⁴. A l'intérieur de ce champ, les individus occupent des positions et leurs rapports entre eux, leurs relations, leurs stratégies visent à convaincre les autres que l'on occupe ou que l'on peut occuper telle ou telle position. Le champ est donc parcouru de rapports de force qui révèlent des confrontations entre dominants et dominés. Cette disposition des agents tend d'ailleurs à se stabiliser, et les différents agents ne peuvent échapper à la logique sociale qui parcourt le champ. Pour Bourdieu, penser en termes de champ c'est d'abord et avant tout "penser relationnellement"⁵. Le terme "relation" est à prendre au sens de relations objectives. Il ne s'agit donc pas d'évoquer entre les individus des relations de type subjectif ou des interactions telles qu'on peut les définir en psychologie par exemple. Dans la théorie de Bourdieu les relations entre les agents du monde social s'effectuent en fait entre des positions occupées par ces individus : on parle donc de relations de domination, de subordination, etc. Ces relations constituent un jeu dont chacun connaît et accepte les règles. Ceci suppose donc que les agents "jouent" le jeu. Le champ est avant tout un champ de forces. Bourdieu considère que les réseaux de relations entre des positions occupées ou cherchant à être occupées sont par conséquent des rapports de pouvoir. Car ce qui caractérise le champ c'est l'existence d'enjeux concernant les positions des agents. Ils sont le produit d'une certaine compétition entre ceux que l'on peut nommer aussi les "joueurs". Ceux-ci mettent en place des stratégies qui sont engendrées dans ce contexte de rapports de force et de luttes visant leur conservation ou leur transformation. La structure du champ est ainsi définie par l'état des rapports de force entre les agents. Chaque position donne lieu à des prises de positions que Bourdieu met en valeur dans le champ artistique comme étant les oeuvres artistiques. Il s'agit donc ici d'une prise de position artistiquement parlant par un

⁴ BOURDIEU Pierre, Questions de sociologie, Ed. de Minuit, Paris, 1984, pp 207-221

⁵ BOURDIEU Pierre, Réponses, Seuil, coll. Libre Examen, Paris, 1992, p.72

agent du champ vis à vis ou en fonction de la position qu'il occupe ou qu'il pense occuper dans ce champ. On s'intéressera donc à la perception que les agents ont du champ auquel ils appartiennent de même qu'à la perception qu'il ont du positionnement des individus à l'intérieur de ce champ. L'enjeu et le but de chaque champ est de contrôler le monopole de la définition du groupe et pas seulement celle de son objet. L'enjeu n'est donc pas seulement de savoir comment les membres du groupe sont liés mais de déterminer ce qui les réunit.

Les positions des agents à l'intérieur du champ déterminent leur stratégie (ou leurs stratégies) comme nous l'avons dit précédemment. Or ces stratégies dépendent aussi du capital possédé par ces agents. On signifie par capital un ensemble de dispositions acquises qui vont conditionner les façons de voir et d'agir des agents ; on parle aussi de capital symbolique, capital économique et capital culturel. On comprend comme capital symbolique, les différentes sortes de capital "lorsqu'elles sont perçues et reconnues comme légitimes"⁶. L'habitus possède une double relation avec le champ. D'une part l'habitus est conditionné par le champ et d'autre part l'habitus "contribue à constituer le champ comme monde signifiant"⁷. Ainsi le champ modèle l'habitus en lui transmettant les valeurs qu'il véhicule et ce dernier appréhende le champ avec ce système de valeurs. Les individus acquièrent donc, selon leur position, des "schèmes de perception et d'appréciation"⁸ ainsi que de pratiques. L'habitus a comme autre caractéristique de lier les agents du champ puisqu'il fait référence à une approche commune du champ auquel les agents appartiennent. En effet, en étant partagé par les agents occupant une même position, il agit en tant qu'unificateur. Ici ce n'est pas simplement une façon de voir le champ que les agents ont en commun mais aussi des biens, des pratiques et des attitudes relationnelles. Dans la théorie de Bourdieu l'habitus est à la fois unificateur et excluant. Il maintient un certain nombre d'agents à l'intérieur de ce groupe et à l'extérieur de celui-ci. Ils aident à la différenciation en imposant des valeurs, comportements, etc. de référence : "comme les positions dont ils sont le produit, les habitus sont différenciés, mais ils sont aussi différenciants"⁹. Les agents du champ, s'ils partagent des schèmes de perception, partagent un certain nombre de valeurs. Parlant du champ artistique, Bourdieu met en évidence la "gratuité" comme valeur commune aux agents de ce champ. Il montre que celle-ci existe depuis longtemps comme valeur dominante de ce champ. Il n'est pas question ici de

⁶ BOURDIEU Pierre, Choses dites, Les Editions de Minuit, "Le sens commun", Paris, 1987, p.152

⁷ BOURDIEU Pierre, Réponses, op. cit., p.102

⁸ BOURDIEU Pierre, Choses dites, op. cit., p.156

⁹ BOURDIEU Pierre, Raisons Pratiques : Sur la théorie de l'action, Seuil, Paris, 1994, p.23

savoir si cette valeur dominante existe ou non dans les faits réels, si elle se démontre ou non sur le terrain. Elle ne doit pas conduire à une sociologie du soupçon. L'intérêt est seulement de savoir si et quand elle apparaît dans les discours des agents, mais aussi pourquoi.

Il faut tenir compte aussi de l'existence de mini-groupes, de mini-champs dans les champs globaux. Et dans ces petits champs se forment aussi des complicités sur certains sujets. Ils constituent des schèmes qui sont inhérents à chaque champ, et ils ont une fonction de division, d'opposition. De plus, les champs les proposent comme catégories légitimes : c'est ce que Bourdieu appelle la violence symbolique. Ce partage de valeurs par les membres du champ concerné passe précédemment par deux étapes. La première est la transformation des schèmes de perception en catégories explicites. La seconde est leur imposition aux agents du champ.

L'étude d'un champ, qu'il soit artistique ou autre, nécessite l'observation des "rapports" qu'il entretient avec les autres champs. Or chacun a sa manière spécifique de fonctionner et d'exister par rapport à son "environnement". Bourdieu propose d'étudier le rapport qu'entretient le champ avec le champ du pouvoir et d'évaluer ainsi son autonomie. Se fonde ainsi une "illusio" une croyance collective dans le jeu qui regroupe les agents autour de la distinction entre ce qui est important ou pas vis à vis de la loi fondamentale du champ. Par définition donc, l'existence de ces valeurs dominantes suppose l'autonomie des différents champs qui ne possèdent pas ces mêmes valeurs. D'après Bourdieu, l'autonomie des champs de production culturelle est variable selon les époques et les sociétés. Il faut apprécier les relations que ces champs entretiennent avec le champ du pouvoir pour constater leur relative autonomie. L'absence de totale autonomie ne remet pas en cause l'existence de ces champs ; cependant il perd de ce fait un principe de distinction inhérent à la cohésion du champ. Une baisse ou une modification de l'autonomie du champ conduit à une redéfinition et ré-ordonnement des luttes internes ; une absence d'autonomie compromet le champ en tant que structure à l'intérieur de laquelle s'effectuent des positionnements et donc compromet l'existence même de ce champ. C'est l'autonomie du champ c'est à dire le fait que le champ puisse imposer sa propre logique, qui conditionne les prises de positions, les déterminations externes à travers les forces et les formes du champ qui lui sont propre.

Pour Bernard Miège le champ est moins contraignant pour les agents, plus libre que le système posé par Bourdieu. Les "logiques sociales"¹⁰ qui sont à l'oeuvre dans les différents champs, rencontrent les stratégies des acteurs sociaux

¹⁰ MIEGE Bernard, La Société conquise par la communication, PUG, Grenoble, 1989, pp.10-12

en cela qu'ils peuvent agir sur les règles sociales régissant le champ dans lequel ils se trouvent, et les modifier. Ce sont des logiques de fonctionnement ayant une "suffisante stabilité temporelle". Parfois, les acteurs sociaux (et non plus les "agents") peuvent dans leurs actions concrètes s'éloigner ou contrer ces logiques sociales et affirmer leur position dans le champ. Par conséquent, d'après Miège, dans un champ, plusieurs logiques peuvent s'affronter. Il pose donc ici un acteur social ayant une liberté d'action beaucoup plus grande que celle admise par Bourdieu. De plus Bernard Miège refuse de considérer que les relations entre les champs sont dangereuses pour ceux-ci. Leur autonomie en tant que facteur constituant du champ n'est pas aussi primordiale que pour Bourdieu.

Howard S. Becker réfute lui les rapports de force qui sous-tendent les relations des agents du champ selon Bourdieu. Becker ne part pas de la même approche, et considère d'abord que ces réseaux de relation sont des "mondes" : on parle ainsi de mondes de l'art. Ce n'est donc pas la volonté d'occuper une position dans le champ qui régit les relations qu'entretiennent les individus, mais un but commun. La motivation concernant une réalisation quelconque a pour effet de rapprocher les individus et surtout de les faire coopérer. Il montre par exemple que pour l'art contemporain ce sont autant les producteurs, tous les individus attachés à la diffusion que ceux attachés à l'évaluation des oeuvres, etc. qui se donnent un but commun et qui coopèrent ensemble. Becker nous propose donc ici une approche moins conflictuelle du monde social. La coopération des acteurs est au centre de son analyse. Dans les mondes de l'art, ce sont les mêmes personnes qui coopèrent régulièrement et "selon un ordre établi"¹¹. Les acteurs à l'intérieur des mondes de l'art sont liés par une interdépendance, ce qui exclut selon Becker toute dépendance ou exploitation. Les relations entre les individus appartenant à un même "monde" sont régies par des conventions, acceptées de tous. Les mondes de l'art en eux-mêmes n'ont pas de délimitation précise et il est difficile de déterminer qui leur appartient exactement. De plus, ils côtoient les autres mondes de l'art et ont des relations avec eux : les acteurs sont susceptibles de passer d'un monde de l'art à un autre (que ce soient les créateurs, le public,...), tout comme les idées ou les biens matériels (soutien financier). Cela dit, ces différents mondes visent à la différenciation et ont une certaine autonomie ou du moins une "imperméabilité"¹².

¹¹ BECKER Howard S., Les mondes de l'art, Flammarion, Série Art, Histoire, Société (rééd.), Paris, 1988, p.58

¹² BECKER Howard S., op. cit., p.60

En fait les mondes de l'art n'ont pas une durée de vie illimitée, ils naissent et ils meurent à un moment donné. Pendant leur vie ils connaissent aussi des transformations "incessantes, graduelles ou brutales"¹³.

Dans notre étude, nous choisissons de ne pas opter définitivement et radicalement pour telle ou telle théorie, en raison des conclusions que nous avons tirées du précédent mémoire. En effet, quand nous avons abordé l'étude du champ théâtral lyonnais, nous avons choisi de "vérifier" en quelque sorte la théorie de Bourdieu et nos conclusions ont été que cette approche, tout comme les deux autres, était trop rigide pour tenter d'explicitier un milieu théâtral aussi complexe. Ces théories, parce qu'elles sont justement des théories, cherchent des "lois", des "règles" de fonctionnement de l'objet qu'elles étudient. Le champ théâtral n'a pas de "lois" de fonctionnement, tout au plus des tendances et des caractéristiques. C'est avec cette nuance que nous souhaitons aborder l'analyse des discours des directeurs de théâtre et des autres agents de ce milieu théâtral. Nous emploierons à diverses reprises la notion de "champ" théâtral, de "milieu" ou de "monde" : le théâtre est effectivement un "champ" dans la mesure où il a des caractéristiques et des valeurs qui le différencient des autres champs, il est un "monde" dans la mesure où ses agents ont la perception d'un but commun. Nous préférons donc avoir une approche totalement ouverte et nous laisser surprendre par certaines découvertes sans tenter de les appliquer de force dans un modèle. Par la même, nous n'hésiterons pas à nous référer à certaines idées et concepts de ces théories.

Nous pouvons faire maintenant quelques hypothèses de travail.

A propos de la notion de champ théâtral ou de monde théâtral, on peut se demander quelle vision en ont les directeurs de théâtre : considèrent-ils leur champ d'appartenance comme un milieu séparé des autres et comment voient-ils les autres milieux tant politique que médiatique ou ceux faisant partie de la configuration culturelle. A l'inverse, on peut s'interroger sur la façon dont est perçu le champ théâtral par les politiques ou les médias : est-il un milieu avec une façon très spécifique de fonctionner ? Chacun s'interroge aujourd'hui sur l'emploi du mot "crise" pour qualifier la situation du théâtre en France : les changements intervenus récemment et qui ont conduit le théâtre dans une telle situation, ont-ils influé sur la perception que les directeurs ont du théâtre ? Une des choses certaines est l'existence d'un déséquilibre entre structures très et peu subventionnées : cette différence de position a-t-elle pour conséquence un discours différent à propos de

¹³ BECKER Howard S., op. cit., p.310

l'art théâtral et de son devenir par les directeurs assez ou peu aidés par les pouvoirs publics ? Nous sommes tentés de dire que par la recherche de fonds se crée une dépendance entre les théâtres et les services publics et ceci au niveau local comme national au vu de la comparaison entre subventions et recettes de billetterie : cette situation est-elle jugée par les directeurs comme une dépendance et de quelle sorte ? Pour pallier à cette dérive vers la dépendance financière, la plupart des théâtres se voient contraints aujourd'hui à rechercher des solutions de rechange comme les coproductions. Selon les théâtres observés on alterne entre une absence totale ou peu de coproductions, et des coproductions nombreuses dans d'autres théâtres : ce choix est-il commandé par une certaine appréciation par les directeurs de théâtre et les metteurs en scène de leur "métier" et du rôle de leur théâtre ? Sont-elles un moyen de différenciation, de positionnement, et un moyen d'échapper à la dépendance financière possible par rapport aux champs extérieurs au théâtre ? D'un autre côté on peut se demander si la coproduction permet finalement d'améliorer les relations entre théâtres de même taille et donc de les renforcer en tant qu'institutions face aux autres : peut-être est-ce une stratégie réelle et consciente des dirigeants de ces structures visant l'autonomie de fonctionnement par rapport à d'autres champs ou à d'autres mini-champs. La notion de "service-public" est-elle un élément de définition du champ par les directeurs ; les aide-t-elle à se positionner face aux pouvoirs publics ?

Enfin, le théâtre, l'art théâtral possède-t-il une identité culturelle ? Les structures théâtrales particulières sont-elles à la recherche d'une identité qui les distinguerait des autres ? Est-elle dirigée vers les autres théâtres et en opposition à ceux-ci ? Il va falloir déterminer sur quels éléments elle se base et quelles sont les justifications que lui apportent les directeurs des structures théâtrales. Est-elle repérable dans les choix de programmation et les stratégies de communication ?

1ère PARTIE :

DE LA MEDIATION STRUCTURELLE : THEÂTRE, MEDIAS ET POUVOIR

Dans toute médiation il y a un énonciateur et un destinataire, toute personne communique envers quelqu'un. Dans le cas de la médiation structurelle il s'agit de produire un discours pour les directeurs de théâtre, en tant que dirigeant d'une structure, sur les autres structures et sur les champs qui les entourent. Le destinataire peut être variable mais il s'inscrit dans l'espace public. Mais ici, il nous intéresse également d'étudier le discours produit par le champ médiatique et le champ politique sur le milieu théâtral. Nous allons voir que les discours émanant de ces trois instances et portant les uns sur les autres, conduisent à développer des artifices rhétoriques autour de l'articulation entre le "savoir" et le "pouvoir". Le milieu théâtral se positionne en tant que groupe indépendant dont seuls les éléments qui le constituent possèdent un savoir juste sur ce qu'il est. Mais cette singularité n'est pas qu'une construction discursive et on observe que malgré le fait que les deux autres champs médiatiques et politiques produisent un "savoir" sur le champ théâtral qui leur permet d'avoir un certain "pouvoir" sur celui-ci, ils ignorent en fait les éléments qui font sa singularité.

A. STRUCTURATION DU CHAMP THEÂTRAL

Parler de "champ théâtral" sous-entend un milieu avec une existence propre, une organisation particulière, une certaine identité qui le distingue des autres champs, ce qui n'est pas impropre. L'identité est avant tout une marque des stratégies identitaires des acteurs publics identifiables¹ mais elle est également un élément de la vie sociale. Il apparaît dans les entretiens que les directeurs de théâtre conçoivent leur champ d'une façon spécifique en lui donnant une identité culturelle qu'il est nécessaire de connaître pour qui veut comprendre le monde du théâtre. Ce dernier "vit" dans un espace-temps totalement unique. Il y a deux versants à prendre en compte : l'histoire et l'évolution récente de ce milieu l'a conduit à cette

¹ BAYART Jean-François, L'illusion identitaire, Paris, Fayard, coll. L'espace du politique, 1996, p.20-21

situation singulière ; par son discours il accentue cette singularité en la rendant apparente et "parlante", il la médiatise comme un code ou un symbole révélant la position du théâtre en tant que "milieu" indépendant.

Nous allons voir qu'il se répartit sur le territoire sous forme de réseaux et que ses lieux d'implantation déterminent la fonction de son existence. Mais également qu'il se conçoit en termes de positionnement et de différenciation à l'intérieur d'un champ constitué par une histoire déterminante.

1. L'espace-temps théâtral

Le théâtre a véritablement une configuration spécifique qui est due à deux choses : tout d'abord l'histoire en elle-même qui a forgé une identité spatiale et temporelle, et ensuite le propre discours des directeurs qui confirment cette identité. Au niveau spatial et national elle se caractérise par un entrecroisement de réseaux théâtraux où les rapports de pouvoir ne sont pas inexistantes. Au niveau local (urbain), elle se symbolise par un attachement à l'identité culturelle de la ville où le théâtre est implanté.

a. Le champ théâtral en réseaux

** Différents types de réseaux*

Pour qui regarde de loin le milieu théâtral au niveau national, la première impression qu'il en retire est l'alternance de la mobilité des troupes qui gravitent d'un lieu à l'autre pour se produire, et de l'immobilité justement de ces lieux de visibilité des spectacles. Ce sont des réseaux bien évidemment qui font graviter ces troupes d'un théâtre à l'autre et souvent entre les mêmes structures. Ces réseaux sont déterminés par plusieurs facteurs qui aboutissent à leur relative fermeture. Il y a tout d'abord des contraintes purement matérielles. Celles-ci tiennent essentiellement à deux choses : le type de programmation envisagé pour la saison et le lieu artistique. Pour la programmation, certains directeurs déterminent des critères de choix en fonction d'un thème ou d'une ligne artistique donnée au théâtre (nous y reviendrons dans la dernière partie de ce mémoire). Quant au lieu théâtral, il oriente de façon forcée les choix car certains spectacles ne peuvent pas être montés sur de petites scènes ou au contraire seraient "perdus" sur de vastes espaces scéniques. La taille de la salle elle-même est un critère face à l'ambition et aux possibilités des troupes. Par ce biais se créent des réseaux de circulation de

troupes entre les lieux de même taille et donc des relations professionnelles entre les directeurs de ces lieux. Les tournées restent donc pour les troupes un moyen de montrer et de rentabiliser leur spectacle mais elles doivent abandonner l'espoir de se produire dans des salles qui sortent de leur "dimension à conquérir" habituelle. Ces réseaux créent une culture commune à certains théâtres, qui est une culture matérielle². Ces réseaux ont pour fonction, pour les directeurs de théâtre, d'envisager le champ théâtral de façon claire et précise, sans équivoque, où sont clairement identifiés les théâtres avec lesquels les relations sont possibles et ceux avec lesquels on ne veut pas ou on ne peut pas travailler. On assiste donc à un "théâtre immobile", selon l'expression de Jean Jourdheuil³, où la circulation des troupes et donc des types de spectacles s'effectue à différents niveaux horizontaux, rarement traversés par des mouvements verticaux. Peu de troupes auront la chance de tester des salles d'envergure différentes comme un Centre Dramatique, un théâtre uniquement subventionné par la Ville, etc. C'est la Décentralisation qui a modifié durablement les données du jeu entre les théâtres en les "classifiant"⁴ : scènes nationales, théâtres missionnés, compagnies conventionnées ... ont peu de points communs en ce qui concerne la taille de la salle, le niveau des subventions, le nombre et le statut des personnes y travaillant. Ces différences, loin d'avoir permis une complémentarité, ont semble-t-il accentué les déséquilibres mutuels : chaque domaine aurait tendance à se replier sur lui-même favorisant les réseaux entre compagnies et structures théâtrales du même ordre.

Mais il existe d'autres critères qui induisent des réseaux entre les théâtres. Il s'agit tout d'abord de ce que les directeurs de théâtre nomment les "affinités" qui sont artistiques ou personnelles et qui, comme ils le supposent, par un hasard total, font que les relations entre certains théâtres et certaines troupes sont plus ou moins amicales et conviviales ; les directeurs de théâtre reçoivent donc plus des compagnies avec lesquelles ils se sentent en osmose. Mais ce qui est intéressant ici, c'est que cette affinité n'est jamais strictement artistique, donc jamais totalement professionnelle, c'est une affinité "artístico-humaine"⁵. La sphère privée est étroitement liée à la sphère publique et le choix entre plusieurs compagnies peut être fait par le directeur en tant qu'homme "privé" aussi bien que par l'homme

² "Il m'arrive de téléphoner à d'autres directeurs pour les inciter à faire attention à certains spectacles qui vont se proposer pour passer dans leur salle. Mais là je parle de salle de spectacle qui sont de taille équivalente à celle du T.N.P., donc de salles hors Lyon et à l'étranger." Michel Bataillon

³ Libération, 29 et 30-31 mai 1987

⁴ DE JOMARON Jacqueline (dir.), Le théâtre en France, A. Colin, Paris, 1989, 2ème vol., "De la Révolution à nos jours", p.531

⁵ André Guittier

"public". La médiation insitutionnelle du directeur envers le champ théâtral et ses agents se fait sur une base qu'il détermine comme "non-institutionnelle", non officielle. C'est en fonction de critères issus de la sphère privée qu'il établit certaines relations dans la sphère publique.

Mais ce ne sont pas les seuls types de réseaux existant.

Les théâtres de l'agglomération lyonnaise, beaucoup plus que ceux d'Avignon, entretiennent des relations de travail qui, la plupart du temps, sont dûes à une reconnaissance réciproque de la qualité du travail effectué, ou à l'existence précédemment de liens personnels entre les directeurs. Il semble que les théâtres, par l'intermédiaire de leurs directeurs, sont inscrits dans un réseau de relations de travail, qui apparaît au premier coup d'oeil, constitué de façon involontaire. Ceux-ci parlent facilement de "collaboration"⁶ entre théâtres. Elle peut se concrétiser dans des créations ou dans le travail plus général d'un directeur de théâtre. Ainsi, le Théâtre des Célestins a mis à contribution son atelier de costumes pour la création du "Bourgeois Gentilhomme" de Molière au Théâtre de la Croix-Rousse en 1996. Cependant, ces relations "matérielles" ou "pratiques", ne sont pas si nombreuses et on pourrait en déduire un manque de médiation professionnelle entre les directeurs de théâtres, ce qui n'est pas si vrai. En effet, la plupart des relations entre ces agents ou entre ces structures ne sont pas visibles pour ceux qui n'appartiennent pas à ce réseau. Il serait plus approprié de parler de "collaboration" en tant que maintien durable de contacts entre les théâtres. Ce sont plutôt des coups de fil dont le propos concerne des spectacles intéressants de la saison, mais aussi des venues des directeurs dans les autres théâtres pour assister à certains spectacles. Il ne s'agit donc pas tant de travail matériel que de travail intellectuel, qui lie les théâtres. Il s'agit avant tout d'un réseau d'information. Mais ces réseaux d'information sont totalement informels et non organisés. Par exemple il n'existe pas d'envoi systématique du programme de saison aux autres théâtres : "c'est pas du tout organisé, alors là pas du tout ! Non, c'est au hasard des rencontres, des coups de téléphone. Il n'y a rien d'organisé de ce point de vue-là"⁷. Ces derniers se trouvent informés seulement s'ils connaissent personnellement le directeur du lieu en question. Le médiateur comme le destinataire sont la personne la plus haut placée dans le théâtre : il ne s'agit pas en soi d'une information qui concerne la structure théâtrale ou un groupe de personnes mais d'une communication où l'interlocuteur est identifié précisément. Paradoxalement il ne s'agit pas d'une relation typiquement artistique et personnelle entre ces directeurs, mais une relation plus administrative

⁶ Laurent Darcueil

⁷ André Guittier

ou de "relations publiques" : les directeurs communiquent moins pour monter un projet artistique, que pour s'aider mutuellement à élaborer la programmation de saison par la mise en avant des spectacles des autres, ou pour aller voir en toute amitié quels spectacles se jouent dans le théâtre d'à côté. Ainsi le personnel administratif du Festival d'Avignon va assister pendant l'hiver aux représentations données dans les théâtres permanents d'Avignon : "moi je vois à titre personnel les compagnies permanentes, je vois Gélas, Benedetto, on se croise, on se voit comme ça mais on a pas de collaborations construites" (Christiane Bourbonnaud).

Certaines collaborations sont aussi menées dans le cadre de réseaux institutionnels ou à tout le moins officiels. Des réseaux de relations sont ainsi créés, fabriqués de toute pièce dans un but précis, avoué et commun, un but à titre plus administratif qu'artistique. On peut prendre l'exemple de l'association THALY ("théâtres associés lyonnais") créée il y a trois ans et dont les membres sont des théâtres de Lyon et de Villeurbanne. L'association fédératrice est née ici de la volonté de faire tourner les publics des théâtres-membres en instaurant une carte d'abonnement commune. La motivation sous-entend aussi la volonté de faire survivre certains théâtres qui ont peu de public. On voit ici que la volonté explicite est bien de mettre en place un réseau de relation. Dans le cas des petits théâtres cités, cette création d'un réseau officiel apparaît aussi comme un positionnement, et surtout une affirmation d'existence par le fait que ces théâtres deviennent le maillon d'une chaîne, et par le phénomène de l'officialité, qui pousse à la reconnaissance par l'environnement. Ceci nous amène à constater une autre caractéristique des réseaux administratifs existants : leur relative fermeture. THALY par exemple, n'est constituée que de petites et moyennes structures. Elle est fermée aux grandes structures théâtrales, non pas volontairement mais parce que le but est d'abord de faire aller le public dans les structures peu connues ou peu suivies par le public.

La fermeture de ces réseaux est conditionnée par l'existence d'intérêts communs à certains types de théâtres, de même que par leurs conditions de vie. Ainsi les petits théâtres ont l'intérêt commun de convaincre le public que les spectacles qu'ils diffusent valent ceux des grandes institutions au niveau de la qualité ; quant aux institutions, si elles recherchent des spectacles à diffuser, elles ne peuvent guère s'adresser qu'aux structures de même taille (spectacles nécessitant une grande scène, des moyens techniques importants...). Certains d'entre eux, comme le TNP, construisent leur réseau de relations non seulement en fonction des possibilités techniques et matérielles des autres théâtres mais aussi en fonction de la capacité d'évaluation des spectacles par leur directeur, c'est à dire de leurs goûts esthétiques et de leur professionnalisme :

"Oui, c'est vrai, il (le spectacle) doit être passé dans certaines instances particulières si on entend par instances des lieux théâtraux. On a certains lieux de prédilection comme en Italie par exemple (...) Des directeurs de certains lieux, que nous connaissons bien et dont nous reconnaissons la qualité de jugement critiques, peuvent - et c'est souvent - nous téléphoner et dire "Ah, il y a un spectacle qui passe ici en ce moment, je suis sûr que tu l'aimerais (...) ce serait bien s'il passait chez toi" (Michel Bataillon)

Ce réseau est donc fermé par une double contrainte, la moins apparente étant la notoriété des professionnels constituant le réseau. Ce critère très subtil déterminant les relations entre les théâtres sera abordé plus profondément dans la partie traitant de la conception du "métier de directeur de théâtre". Si comme nous l'avons dit, ces réseaux sont des réseaux d'information ou bien administratifs, ils ont, bien entendu, pour les directeurs un déterminant artistique, qui est l'affinité esthétique avec d'autres directeurs. Il ne s'agit plus ici de "familles esthétiques" comme il en existait encore il y a quelques années et dans lesquelles se regroupaient des directeurs de théâtres, des metteurs en scène, des comédiens, etc. Ces familles esthétiques formaient de véritables réseaux locaux et nationaux où les liens entre les agents, du fait de leur choix artistique étaient très fort. Il n'y a plus de "famille" esthétique signifie donc qu'il n'y a plus de regroupement artistique fort mais également qu'il n'y a plus de fermeture esthétique. Ce qui est rejeté aujourd'hui, c'est la fermeture issue de l'idée de filiation artistique. A l'idée de "famille" étaient associées celles de solidité, de sécurité des relations, d'unité et d'autorité. Selon les directeurs de théâtre, l'idée de famille artistique, qui a directement à voir avec celle de culture artistique - car ces "familles" sont en fait des regroupements d'individus partageant les mêmes références et critères artistiques - n'aurait plus cours dorénavant. Cependant il y a persistance de certains réseaux plus ou moins lâches et où l'administratif et la contrainte économique et matérielle prennent le pas sur l'artistique. Ils resteraient toutefois parcourus d'idées artistiques particulières selon certains directeurs⁸. Ceux-ci tendent en effet de mettre en avant une certaine identité culturelle partagée par les personnes de leur réseau. D'après eux, des réseaux se tissent autour des metteurs en scène même s'il y a gravitation des comédiens entre plusieurs metteurs en scène, entre plusieurs endroits. L'univers théâtral serait donc plus libre et plus lâche dorénavant, au niveau artistique.

⁸ "Mais si je suis associé avec la scène nationale de Cavaillon c'est aussi parce que j'ai des affinités plus particulières, des affinités artistiques ou au moins le dialogue artistique avec cette scène nationale là par ce biais. Pour moi, je ne vois pas comment je pourrais m'associer avec des gens dont je ne partage pas les idées artistiques." Alain Timar

Finalement les réseaux de relations les plus solides et durables sont analysés par les directeurs de théâtre comme les réseaux d'amis, c'est à dire dépassant la simple relation de travail même si elle en est issue : "on peut dire qu'il y a un véritable réseau d'amitiés sur Lyon, avec Laurent Darcueil qui est un ami et qui fait un boulot formidable, avec Raskine aussi"⁹. Les metteurs en scène de compagnie montrent que le réseau entre troupes et théâtre se constitue et se perpétue selon un principe relativement vague mais déterminant : le partage d'une certaine et même "idée" du métier du théâtre. Du côté des troupes en fait, au delà des conditions matérielles d'accueil du théâtre, on privilégie la compréhension du métier d'artiste de théâtre et la capacité à offrir un soutien artistique issu d'une conviction profonde sur la nécessité de faire du théâtre et sur la qualité de travail de la troupe en question ainsi que la capacité à offrir un soutien émotionnel : "est-ce que ce sont des gens qui font ce qu'on appelle du "garage" et qui se tapent complètement de la qualité artistique ? Ou est-ce que ce sont des gens qui espèrent être émus, contents, pendant un mois, la durée du Festival, avec des spectateurs qui sortent contents de chez eux ?" (Christophe Lidon).

** Rapports de pouvoir*

Le champ théâtral apparaît structuré en réseaux de relations qui laissent se profiler également des relations de pouvoir entre les individus ou entre les structures de ce champ (par l'intermédiaire de ceux qui les dirigent).

Entre théâtres, des tensions transparaissent parfois à travers les discours. Cependant si on fait remarquer à la personne interrogée qu'elle est entrain de dire qu'il y a des tensions entre théâtres, elle le réfute aussitôt. Ce sont les explications données concernant des sujets variés de la "vie" quotidienne des théâtres, qui trahissent des rapports de force et de domination. Après analyse et synthèse, il semble que ces tensions reposent sur deux sujets : la programmation et la position des grandes institutions théâtrales et de leurs directeurs. Pour ce qui est de la programmation, nous expliquerons plus tard quelles contraintes sont imposées aux directeurs de théâtre et comment ceux-ci définissent leur savoir-faire de directeur de structure théâtrale.

Les autres rapports de pouvoir sont détectables à travers les appréciations portées sur les différentes grandes institutions théâtrales par les autres. Il se révèle un sentiment d'infériorité de ces dernières en même temps qu'une défiance. Elle se porte en premier lieu sur les directeurs de ces institutions. Leur position se trouve

⁹ Michel Bataillon

contestée et remise en cause. Ce n'est pas tant la personne en elle-même qui est mise en exergue mais les stratégies qu'elle a mise ou qu'elle met en oeuvre, et la position qu'elle tente d'occuper. Or ces stratégies sont elles-aussi des luttes de pouvoir. En effet, sont dénoncées les "magouilles" dont ces directeurs seraient l'objet, en vue d'être nommés à la tête de grands théâtres. Ceci est lié à leur position face aux autres champs et notamment le champ politique. Les petites structures considèrent en effet que les grandes institutions ne durent que par la volonté politique¹⁰ ; elles mettent donc en cause leur indépendance, preuve pour elles du fonctionnement optimum d'une entreprise artistique. Ce qui est mis en avant ici c'est l'existence de réseaux qui lient le monde théâtral et le monde politique ; or ce lien est dénoncé au nom de l'indépendance du milieu théâtral. Les stratégies des petits théâtres comme l'Oseraie ou les Clochards Célestes consistent donc à pousser aux limites du champ les grandes structures et à faire douter de leur inclusion dans celui-ci. Quant aux positions de ces directeurs, elles sont dénoncées en même temps que surgit un sentiment d'infériorité de la part de ceux qui se trouvent désavantagés. Les discours font apparaître en effet, un groupe (indéfini cependant, très vague) de privilégiés contre lesquels les autres balancent entre la dénonciation et l'attitude passive forcée¹¹. Ils tentent de faire apparaître alors deux réseaux distincts : celui des petits théâtres dont l'indépendance par rapport au champ politique peut être démontrée, et celui principalement des grandes structures qui a une attitude plus équivoque.

Mais le sentiment d'infériorité et les stratégies de défense qui en découlent tiennent aussi beaucoup aux conditions d'existence de toutes ces petites structures. L'observation de rapports de pouvoir entre ces grands et ces petits théâtres, se concrétisent d'abord par un rapport de force entre structures "sur-subsventionnées" et structures "sous-subsventionnées", selon leur propre vocabulaire : "Je veux dire... quand on a de l'argent, on attire les gens, l'argent attire l'argent, c'est sûr. C'est vrai qu'il y a sûrement beaucoup de différences entre les gens qui sont sur-subsventionnés et ceux qui sont sous-subsventionnés" (Marc Dufour). Ces dernières ont l'impression d'un état de faits qu'il est difficile d'ébranler et qui fige chacun dans

¹⁰ "Ne mélangeons pas tout entre les gens qui sont des institutions ou des hyper-institutions, qui de toutes façons sont mis là pour ce qu'ils sont donc... on sait ça, on les connaît... donc s'ils sont là c'est que c'est une politique de Ville, d'Etat" : Elisabeth Saint-Blancat

¹¹ "De toute façon, c'est le fait du Prince, ça a toujours été comme ça et ça le sera toujours (...). En fin de compte, c'est ça donc les débats sur la relève ! Ceux qui doivent faire, ils feront, ceux qui font par piston, ils feront... ils tiendront le temps qu'ils peuvent mais peu importe, on s'en fout, ça fait partie de la vie" : Elisabeth Saint-Blancat

une position avantagée ou désavantagée par rapport à l'argent distribué. Leur soumission est associée au "faîte du Prince", liant personnalité et rôle du directeur avec le rôle que les politiques veulent assigner à son théâtre ou qu'il s'assigne lui-même, disponibilités financières, et connaissance du monde et des acteurs de la vie politique. Dans tous ces exemples, la médiation institutionnelle devient un mode de dénonciation des médiations institutionnelles de certains autres directeurs. Elle vise à établir un système de réseaux très complexe mettant en oeuvre différentes sortes de médiation institutionnelle. Il faut remarquer que même si ces discours semblent trancher avec force pour assigner aux autres théâtres des positions particulières, ils refusent la catégorisation des théâtres : ainsi même un discours dénonçant les différences importantes de subvention n'assignera pas une place déterminée et immuable à un théâtre, ceci serait (comme nous le verrons plus tard) trop entrer dans le jeu des politiques et des médias.

Ici il faut à tout prix souligner la grande différence d'attitude entre les directeurs d'Avignon et ceux de Lyon. Si dans cette dernière ville, les rapports de pouvoir sont omniprésents, il n'en est rien sur Avignon. Cette opposition paraît s'expliquer d'une seule manière : par la présence sur Lyon et l'absence sur Avignon de structures théâtrales différemment marquées et nommées par le champ politique. En effet, sur Lyon, fleurissent les dénominations diverses : théâtre missionné, théâtre municipal, théâtre financé par la DRAC, théâtre privé, etc. Sur Avignon, une seule "catégorie" de théâtre semble exister mis à part le théâtre municipal qui d'ailleurs se conçoit lui-même et avant tout comme un opéra, donc hors du champ strictement théâtral. Même si ces dénominations ne constituent pas en soi des enjeux, ce sont les conséquences financières de ces appellations qui sont prisées et qui créent des tensions entre ceux qui les obtiennent et ceux qui ne les ont pas. Ceci ne veut pas dire que sur Avignon, tout le monde s'entend avec tout le monde mais qu'il n'y a pas d'imposition de différence nominative par les politiques et donc pas de sentiment de grande inégalité entre les théâtres.

Pour résumer on peut dire que le champ théâtral semble divisé en deux camps par les rapports de force : entre grandes et petites structures. Mais ce n'est pas tant à cause de leur taille respective que se scinderaient en deux les théâtres mais à cause d'un "background" dont tous les éléments sont liés : modalités de nomination des directeurs à la tête d'un théâtre, sa notoriété, sa connaissance des autres champs (politique, économique, médiatique...), type de programmation. La médiation institutionnelle dépend donc de réseaux et s'effectue vis à vis des relations de travail et personnelles que les directeurs entretiennent avec les autres membres du champ théâtral.

Or ces réseaux et ces rapports de force sont fonction, comme nous l'avons dit, des positionnements des différents agents dans le champ qui mettent en oeuvre à diverses reprises des stratégies de différenciation.

b. Identité culturelle spatiale et temporelle

Le théâtre vit dans un espace-temps tout à fait particulier et il a une relation de cause à effet avec le lieu dans lequel il joue, relation qui détermine son inscription dans le temps.

Le propre d'une compagnie est avant tout son itinérance, par conséquent son implantation dans un lieu est un événement important et qui n'est pas fait au hasard. L'implantation du théâtre dans une ville ou dans une région définit les modalités de son existence et il semble que les directeurs de ces théâtres s'assignent un rôle particulier (à eux et à leur théâtre) en fonction de leur environnement.

Tout d'abord il faut garder à l'esprit que la situation géographique détermine le niveau de subvention : un théâtre ne recevra pas le même montant s'il est à Lyon ou à Villeurbanne. Mais peu de théâtres accordent de l'importance à cette raison et ils sont plutôt prêts à mettre en avant d'autres éléments qui contribuent plus à l'élaboration de leur propre identité culturelle. En effet, ils puisent dans le lieu où ils résident une culture dont ils se font les héritiers et qu'ils entendent perpétuer. Mais la relation au lieu est réciproque et ils soulignent qu'ils apportent quelque chose à cet espace géographique à plusieurs niveaux. L'identité culturelle semble donnée au théâtre en premier lieu par la ville elle-même, son histoire, sa culture et en second lieu par le public qui y réside.

** Ville, identité et culture*

Ainsi la ville n'est pas un espace vain et irréel mais elle est empreinte d'une force de cohésion. La ville, en tant qu'espace géographique limité se rapporte directement à l'espace social, de vie qu'elle permet, à la réunion au moins de circonstance des habitants qui la peuplent et c'est dans ce sens qu'elle est perçue comme génératrice d'identité par les directeurs de théâtre, c'est à dire comme une particularité qui la distingue des autres lieux géographiques.

A Lyon, c'est moins la ville de Lyon en elle-même qui est vécue comme un espace social solidaire mais plutôt ce que l'on nomme "l'agglomération lyonnaise", incluant les villes de "banlieue"¹. On peut se demander d'où vient cette appréhension du

¹ "M : Le fait d'être excentré par rapport à Lyon est-ce un avantage ou un inconvénient ?

Laurent Darcueil : On est pas excentré par rapport à Lyon. Enfin, c'est à dire ...

M : Vous ne le ressentez pas ?

LD : Non, non, enfin objectivement on va pas ... enfin moi j'habite à Lyon, au centre de Lyon, il faut pas longtemps pour venir travailler ici. Donc objectivement, géographiquement on est pas excentré ... bon c'est vrai qu'on est pas à Lyon, on est à Oullins. D'un point de vue institutionnel on est excentré. Mais non ... on est vraiment un théâtre de l'agglomération lyonnaise."

territoire par les directeurs de théâtre. On pourrait suggérer qu'il s'agit d'une habitude prise en conséquence des nombreux discours des politiques de la région qui ont décidé il y a quelques années de nuancer les revendications urbaines diverses au profit d'un espace plus grand, la Communauté Urbaine de Lyon (COURLY), où les plus grandes villes aideraient les moins fortes et où se créerait une solidarité économique, sociale, industrielle, etc. Mais cette suggestion ne nous convient pas complètement car l'espace défini par les directeurs de théâtre est plus restreint que la COURLY : il s'agit des villes les plus proches de Lyon et presque les plus importantes. En fait il s'agirait plus exactement des villes de la COURLY où l'activité théâtrale est la plus forte et la plus développée : Lyon, Villeurbanne, Feyzin, Oullins, Bron, Vénissieux, principalement. Il faut toutefois faire attention à ce regroupement car il ne convient pas aux théâtres de Villeurbanne, souvent attachés à se distinguer de la grande soeur lyonnaise quelquefois un peu envahissante. Ainsi Villeurbanne a toujours la volonté de faire un peu cavalier seul. Mais plus généralement, les théâtres de l'agglomération lyonnaise se considèrent eux-mêmes comme un "milieu" en soi, particulier, un cadre, un lieu clos où chacun se sent faire partie d'un ensemble plutôt compact et aux éléments interdépendants jusqu'à un certain point.

Le territoire où s'effectue l'implantation spatiale du lieu culturel a donc son importance, une importance autre que matérielle. Les motivations avancées sont parfois confuses mais l'osmose du théâtre en question avec le territoire qu'il a choisi leur paraît indispensable. En fait, ces motivations se réfèrent à la culture véhiculée par l'endroit d'implantation de la compagnie et, chose plus difficile à exprimer, à l'"ambiance" de ce lieu. En s'ancrant sur une portion géographique donnée, le théâtre doit s'ouvrir à son environnement (ici l'ouverture est surtout sociale). Dans l'éditorial du théâtre du Bourg Neuf pour le Festival d'Avignon 1997, le théâtre est assimilé à la vie et la vie est considéré comme un théâtre : le directeur en déduit alors la nécessité pour la structure qu'il dirige de s'ancrer dans la "vie" locale, la rue et le quartier. Ainsi la mise en avant de l'ouverture du théâtre au monde proche qui l'entoure devient un enjeu lié à la médiation institutionnelle du théâtre sous-entendant une médiation également artistique. Les directeurs de théâtre prônent une ouverture sociale dans le cadre de leur médiation institutionnelle pour justifier une certaine ouverture artistique que le public est sensé reconnaître dans la programmation. Dans leurs discours, les directeurs identifient donc, assimilent, ouverture sociale et ouverture esthétique : Philippe Faure (en répondant à une question sur le missionnement de son théâtre) : "étant lyonnais, c'est, je crois, la récompense de notre implantation forte à Lyon, dans ce

Lyon devenu emblématique. Nous avons déjà 2.500 abonnés ; cette année, nous avons donné plus de 120 représentations devant 30.000 spectateurs. (...) L'ouverture, c'est jouer en décembre "L'écume des jours" de Boris Vian et "L'affaire de la rue Lourcine" de Labiche. C'est un équilibre entre contemporain et classique"². On peut se demander si le théâtre cherche à retirer de son contact avec l'environnement proche une identité ou une culture : s'il s'agit de l'identité, il cherche à en retirer une particularité qui le distingue des autres espaces géographiques de proximité ; s'il s'agit de culture, il en déduit une culture appartenant au milieu plus global dont il fait également partie. Nous pourrions peut-être y répondre grâce à l'analyse des rapports qu'il entretient avec le public de cet environnement.

Les artistes qu'ils soient directeurs de théâtre ou non ont également une conscience du lien entre territoire et théâtre. Leur discours s'inscrit dans la perspective de l'appartenance à un territoire donc à une culture. Il tend à les placer dans une logique de l'indistinction territoriale. La culture est une "appartenance", un ensemble de représentations. Dans la culture, on est dans une logique de d'indistinction (ce qui me permet d'être associé aux autres) et elle me donne une forme symbolique de mon appartenance (B. Lamizet³). Ainsi des metteurs en scène tels Bruno Boëglin ou Znorko conçoivent une interdépendance entre l'ambiance de la ville et le type d'artistes qui y travaillent. Si sur Lyon, il n'y a pas d'unité artistique et même de quelconques regroupements esthétiques, cela tient selon eux et selon des journaux tels *Télérama* au caractère froid, distant, individualiste de cette ville⁴. Ce sont donc des artistes qui ont besoin d'une garantie de solitude qui viennent s'installer dans cette ville, et réciproquement, les artistes qui y sont ne peuvent pas compter sur elle pour imaginer un rassemblement esthétique mais elle génère, selon ce même journal, des individualités artistiques fortes. Il semble que l'individualisme forcé par la ville et la façon de vivre de ses habitants oblige pour survivre un talent artistique hors du commun et une originalité incontestable. Le style et le talent des metteurs en scène qui viennent s'installer à Lyon serait donc la conséquence de l'architecture de la ville et la façon dont on y vit justement. Par ailleurs, le journal en question se plaît à comparer l'architecture de la ville avec sa "géographie théâtrale" : quelques gros vieux monuments et de l'un à l'autre des ruelles sombres, cachottières et discrètes (les fameuses traboules ou les réseaux

² "Philippe Faure, nouveau "missionné"", *Lyon Cité*, décembre 1995

³ LAMIZET Bernard, *Les lieux de la communication*, Mardaga, coll. Philosophie et langage, Liège, 1992, 347 p.

⁴ "Lyon brûle ses planches", *Télérama*, 23 septembre 1992

entre les petits théâtres). De cela dépendrait également la politique de la municipalité : la ville de Lyon est caractérisée par les restrictions budgétaires aux compagnies au profit des grosses institutions. Par conséquent il s'en suit une absence de suivi des compagnies qui sont forcées à une grande itinérance entre les lieux et une dépendance souvent vis à vis des deux plus gros théâtres de l'agglomération : les Célestins et le T.N.P.. La ville, comme la configuration théâtrale lyonnaise, est vue tel un espace géographique compact mais où les éléments possèdent une certaine autonomie, certains d'entre eux étant des pôles de gravitation faciles à repérer.

En Avignon aussi la ville est vue comme une génératrice d'identité ou de culture. Il ne s'agit pas comme sur Lyon d'une identité qui dépasserait la cité elle-même car le "grand Avignon" est exclu de l'espace de cohésion vécu par les théâtres : la ville en tant qu'espace symbolique se limite à l'intra muros. Nous pouvons même prendre cette qualification à la lettre en considérant que pour les directeurs de théâtre la ville d'Avignon est productrice d'identité culturelle uniquement pour l'espace contenu par les remparts. Si la culture peut être conçue comme une communication, on peut se demander si les théâtres d'Avignon entretiennent cette communication. De leur propre avis, ils communiquent peu entre eux et par exemple dans le cadre du Festival le "in" n'effectue aucune autre médiation avec le "off" mis à part l'information sur la programmation. Cependant plusieurs choses peuvent être remarquées : tout d'abord, même si ces théâtres disent peu communiquer entre eux, il en est de même de leurs relations avec les théâtres hors Avignon, qui apparaissent uniquement comme de simples relations de travail. Ensuite, B. Faivre d'Arcier fait remarquer que les relations entre le "in" et les théâtres d'Avignon dépendent principalement de l'ancienneté de l'implantation dans cette ville. La communication dépend donc non seulement de la durée mais aussi du lieu. Pour Alain Timar, ce qui unit les théâtres permanents et le "in", le Festival officiel, c'est la durée du travail, l'implantation solide dans un lieu qui permet une rencontre artistique naturelle entre ces deux pôles et une rencontre entre leurs identités⁵ (nous voyons que ces deux conceptions se rejoignent tout à fait). Mais sur Avignon, quelle est cette culture ? Selon certains directeurs de théâtre elle est forte et elle reposerait sur le rôle qu'a Avignon par rapport au monde du théâtre, définissant un rôle propre à chaque théâtre d'Avignon. Gérard Vantaggioli suppose l'existence d'une fonction artistique particulière pour chaque théâtre qui réside en

⁵ "C'est à dire je vois la permanence d'un travail, dans la durée, dans le temps et dans l'espace et par moment il y a des rencontres comme ça, artistiques, qui se font entre des choix, du directeur du Festival et le choix que moi j'envisage." Alain Timar

Avignon : chaque théâtre aurait donc une identité culturelle, l'identité étant la spécificité de chaque théâtre⁶, la culture étant la référence commune à la ville d'Avignon et les valeurs qu'elle véhicule pour le monde théâtral. Serge Barbuscia met en avant que cette ville a depuis ses origines une propension à accepter le théâtre comme élément de sa culture. La géographie aurait donné une culture totalement sous-jacente à cette ville, mais qui conditionne l'existence du Festival : ici ce sont les mots de spiritualité et de pensée (imagination) qui sont propre à cette cité. S. Barbuscia rappelle que Avignon a été la capitale de la Chrétienté, parsemée de chapelles à l'intérieur des remparts. Comme les églises sont les marques visibles de la religion, les théâtres sont les marques visibles, physiques d'un art-concept⁷. Cette "conception" rejoint l'idée précédemment développée du territoire théâtral vécu comme un ensemble de réseaux à diverses influences. Toutes les chapelles qu'elles soient officielles ou non n'ont qu'une religion commune. Les théâtres et le Festival n'en a qu'une également : celle de perpétuer l'art théâtral, perpétuer par le dire, par la monstration. Le théâtre est donc un symbole de la culture en général puisqu'il est moyen de perpétuation et il est également un élément de la culture d'Avignon car il s'inscrit, tout comme la religion, dans une quête de la spiritualité, du questionnement. Si les églises étaient les lieux de rassemblement des chrétiens, les théâtres sont les lieux de rendez-vous, de rassemblement physique et spirituel ou intellectuel, symboles aussi d'ouverture, d'accueil et de convergence.

Les théâtres produisent donc un discours qui les place en tant que médiateur de la culture de la ville (ou du lieu) où ils sont implantés et ce rôle qu'ils s'attribuent leur permet une pérennité, une inscription dans la longue durée. De façon plus complexe, ils se font les médiateurs d'une identité culturelle car ils parlent du lieu en tant que territoire particulier donc unique et facilement repérable. Le théâtre se vit donc dans l'atemporalité ou plus exactement dans une temporalité qui tend vers l'infini. Comme le dit Philippe Faure, le théâtre est un "théâtre qui s'invente pour vivre et mourir". Il est de l'ordre de l'identité car il apparaît et

⁶ "M : Et si vous savez que tel théâtre propose le même spectacle ?

Gérard Vantaggioli : Je crois que ça ne va pas se poser comme ça. Je crois que c'est jamais arrivé, c'est vrai. De cette manière là ça ne s'est jamais produit. Non, chacun fait ... sa couleur, son tempérament, sa personnalité ... c'est bien parce qu'on s'aperçoit comme ça qu'on est tous complètement différents et ça c'est bien."

⁷ "On appelait Avignon la ville "aux 100 couvents", aujourd'hui c'est la ville "aux 100 théâtres". Et toutes ces chapelles, avec celles qui sont officielles pour le "in", celles qui sont beaucoup plus ... précaires, provisoires ... fruits du hasard ... toutes ces chapelles ont quelque chose à dire, à exprimer et font partie d'un seul rendez-vous. Et je crois que ce théâtre comme ça, enfermé dans un rempart dérisoire, qui ne sert plus à rien ... c'est quelque chose d'assez magique, il se passe quelque chose qui n'existe nulle part ailleurs.

disparaît comme les membres d'une famille mais il est également de l'ordre de la culture car il se renouvelle, il n'est pas une mode, il a une essence qui se perpétue. Tout discours des directeurs de théâtre est empreint de l'idée du renouvellement qui s'inscrit dans une continuité où ce qui pérenne est moins important que ce qui s'invente. On est ici dans la définition que donne De Certeau de la culture, qui est traversée par deux temporalités où l'une assure la survie de cette culture (la création)⁸.

Avignon en tant qu'espace constitue une unité et même on pourrait dire comme Alain Timar qu'il n'y a pas plusieurs théâtres en Avignon mais que cette ville est belle et bien un théâtre. Mais ce grand théâtre rassemble en son sein des artistes différents. Il ne peut pas y avoir des théâtres "phares" sur Avignon, des théâtres ayant plus d'importance que d'autres car Avignon est le phare. Ceci est dû à l'histoire, à la pérennité des valeurs qu'elle semble véhiculer mais aussi aux auteurs contemporains et aux artistes de talent qui y convergent. Il existe donc une véritable identité culturelle de la ville et du théâtre réunis : d'un côté, celui de la ville (du grand théâtre), il y a une unité, un regroupement, une notoriété, une culture caractérisée par l'art et la spiritualité et de l'autre côté, celui des artistes qui y vivent, il y a une diversité, une pluralité, une indépendance, des notoriétés propres et différentes identités.

** Environnement, public et culture*

Chaque théâtre a à cœur de défendre son existence en s'inscrivant dans un espace-temps ouvert et où il a une fonction bien précise. C'est le cas vis à vis du public éventuel qui se trouve dans son environnement proche ou dans l'environnement théâtral. Le théâtre des Clochards Célestes par exemple se place dans la chaîne de création théâtrale, en amont, où se situent les compagnies théâtrales débutantes⁹. Il sous-entend ainsi un groupe théâtral, culturel, où il a sa fonction : celle d'aider les jeunes compagnies à monter leur premier spectacle et à se confronter à un premier public officiel. Il estime avoir pour mission d'aider, de soutenir les jeunes créateurs qui constituent dorénavant la relève. Ici, nous sommes dans un discours mettant en oeuvre les images de la famille, de la filiation et de la

⁸ DE CERTEAU Michel, La culture au pluriel, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1980, 256 p.

⁹ Extrait du document de présentation du théâtre des Clochards Célestes : "Le Théâtre des Clochards Célestes est un des creusets de la création théâtrale en Région Rhône-Alpes. Ce théâtre-vitrine, depuis son ouverture en septembre 1978, est un tremplin pour les jeunes créateurs dont un certain nombre, aujourd'hui, assurent la relève."

perpétuation. Le discours générationnel sous-tend l'image d'une place précise assignés à chacun. De plus, il se place lui-même dans un environnement précis : la région Rhône-Alpes. Il s'assigne une place nécessaire au point de vue géographique également, indispensable pour la survie de l'exercice théâtral dans la région, pour une vie théâtrale "normale". Ce sont donc certains autres agent du milieu théâtral qui jouent pour eux le rôle essentiel pour leur perpétuation. D'une façon différente mais dans le même ordre d'idées, le T.N.P. maintient des contacts avec des artistes lyonnais en vue de jouer son rôle paternaliste de grosse structure. En tant que grosse institution, dont l'importance financière accordée est parfois contestée, le T.N.P. joue la carte de l'aide aux moins chanceux et surtout cherche à souligner son indispensable présence à côté des compagnies locales même s'il ne les accueillent pas dans son antre¹⁰. On peut souligner que cette fonction s'effectue par le T.N.P. vis à vis des compagnies les plus anciennement implantées sur Lyon, donc par des réseaux semble-t-il anciens donc solides et nombreux.

D'une autre façon, les théâtres envisagent un lien avec le public présent dans leur environnement proche. Les petites structures théâtrales en particulier (sur Lyon principalement) ont souvent pour ambition de devenir une force vive du quartier dans lequel elles sont implantées, aussi indispensable que l'école, le médecin ou le boulanger. Leur conquête du public passe donc en priorité par la conquête des habitants du quartier et est attaché à une sorte de travail social de proximité, qui passe souvent par des activités parallèles au théâtre proprement dit. Ainsi, le Théâtre des Clochards Célestes organise en dehors des représentations théâtrales traditionnelles, des stages de formation où des lectures, et il se déplace dans les lieux de regroupement public du quartier (écoles, hôpitaux ...). Il cherche ainsi à démontrer qu'il est accessible à tous et qu'il peut être un lieu de convergence et d'échanges faciles. Sa médiation face à cet environnement proche vise à montrer qu'il peut s'intégrer dans la culture locale et la partager.

Si la médiation institutionnelle passe par la démonstration de l'implantation géographique "naturelle" du théâtre, elle prend pour appuis l'espace partagé par le public. Les théâtres montrent que leur présence est justifiée par l'espace géographique occupé par le public qui converge vers lui. Ainsi le T.N.P. démontre qu'il n'y a pas d'emprisonnement du théâtre vis à vis des subventions données par telle ou telle collectivité car chaque mission que ces collectivités territoriales veut lui donner n'est aucunement adaptée à sa propre mission : il y a décalage entre les

¹⁰ "Et je passe sur le nombre de compagnies avec qui nous avons eu et nous avons toujours des contacts. Donc bien sûr notre réseau de relations passe par Lyon. Ce n'est pas parce que très peu de compagnies régionales ou locales viennent au T.N.P. que nous ne les aidons pas." Michel Bataillon

aires d'existence des pouvoirs publics et celle du théâtre en question. Michel Bataillon souligne l'absence de collectivité correspondant à l'étendue géographique dans lequel le T.N.P. puise son public : il recueille un public venant de la COURLY entière hors cette institution ne subventionne pas la culture. Le théâtre de la Renaissance implanté à Oullins dit puiser son public dans l'agglomération lyonnaise et surtout le sud-ouest lyonnais : or il n'existe aucune instance à ce niveau là qui ait pour fonction de subventionner les théâtres. Le théâtre ne résonne donc pas en termes de lieu d'implantation structurelle mais en termes d'implantation artistique et sociale. Les théâtres considèrent la plupart du temps que l'argent n'est pas donné à la structure mais au public qui y vient, en conséquence de quoi une partie des théâtres démontre l'inadaptation des subventions des pouvoirs publics et de leurs motifs.

2. Positionnement

Si l'histoire a généré des situations, des positions particulières des théâtres ou de leurs directeurs au sein du milieu en question, les discours visent à appuyer ou à déstabiliser cette configuration. Ils entrent en tous cas dans la logique de l'identité culturelle, aboutissant à "identifier" les autres théâtres pour à la fois s'en distinguer et se placer dans le même espace social (partager une même culture).

a. Positionnement et différenciation

Nous avons vu précédemment que les théâtres s'organisaient en réseaux divers plus ou moins forts. Il faut à présent remarquer que la médiation institutionnelle adopte une stratégie de positionnement particulier dans le champ ou dans le réseau en question en vue de formuler une identité propre à un théâtre. Parfois aussi, ce positionnement devient une différenciation c'est à dire que l'attitude se fait en opposition aux autres théâtres. Par ailleurs il faudra souligner que les positionnements vis à vis du champ global sont dûs à la fois à une évolution récente du champ théâtral et aussi à un certain immobilisme qui lui confère son unité.

Les relations entre les théâtres génèrent des stratégies de positionnement et de différenciation. Mais on pourrait aussi analyser ces stratégies simplement comme une indispensable démonstration de la propre existence des théâtres et de la nécessité de leur existence.

Au sein du champ, les théâtres, et donc leurs directeurs adoptent des stratégies de positionnement qui n'apparaissent cependant pas aux yeux de ceux-ci en tant que telles. En fait, il faut initialement distinguer les stratégies de positionnement et les stratégies de différenciation des théâtres en vue d'illustrer le propos des personnes interrogées qui ont nettement considéré que la programmation, la communication de leur théâtre, ainsi que son rôle n'étaient pas motivés par une volonté de se différencier des autres théâtres. Nous allons d'ailleurs voir ces trois objets successivement.

Sans parler de la médiation esthétique sur la programmation que nous verrons en seconde partie nous pouvons déjà dire que la programmation d'un théâtre est aussi vécue comme un élément de la médiation institutionnelle. En effet le choix de celle-ci et sa qualité déterminent la raison d'être du théâtre aux yeux du reste du champ théâtral et à ceux du champ politique. Au-delà de la mission de faire de l'art, les

théâtres se sentent investis de la nécessité d'être "original" pour être remarqué, pour sortir du lot et pour justifier leur existence et leur pérennité. La programmation est à la fois destinée au public et aux autres champs : la durée d'un théâtre dépend du soutien de ces deux forces mais aucune n'est séparée de l'autre. Ce ne sont donc pas tant les spectacles qui sont donnés qui retiennent notre attention mais pourquoi ils sont donnés. Or, tous les théâtres interrogés nous ont dit être avant tout axés sur le public, ce qui paraît plutôt logique, mais comme nous le verrons dans la prochaine partie, la définition du public intervient dans une stratégie de différenciation.

Le positionnement des théâtres dans le champ tient au rôle qu'il s'assigne par comparaison avec les autres théâtres. Nous avons déjà parlé de leur attitude par rapport à l'environnement géographique, il faut ici mettre en évidence que chaque théâtre se place en face d'un rôle, d'une mission particulière à effectuer. Elle est liée à la définition du rôle "artistique" ou plus largement "social" que chacun d'entre eux s'accorde, lui-même lié aux choix de programmation. Le Théâtre des Clochards Célestes par exemple, se positionne sur la chaîne de la reconnaissance des compagnies, en amont, en tant que "tremplin pour les jeunes compagnies"¹. Il se positionne donc comme un élément indispensable de la chaîne artistique par rapport à son éthique et son but. Et tous les autres théâtres se positionnent sur la base d'une certaine éthique voulue et d'une mission : le Théâtre de la Croix Rousse se définit comme "un théâtre de recherche, pour tous, populaire"², le TNP met en évidence que "la mission du T.N.P., c'est le théâtre d'art"³, le théâtre du Balcon prône une programmation un peu littéraire et "éclectique"⁴ ... Si nous prenions de façon brute le discours des directeurs de théâtres, nous pourrions donc dire que l'identité est donnée en soi à la naissance du théâtre et que cette identité le positionne donc "naturellement" de façon distincte vis à vis des autres. La distinction serait donc associée au concept d'identité : le concept d'identité du latin "identitas" vient de "idem" qui signifie le même, l'identique. De cette origine latine il puise son sens courant ainsi que son sens philosophique aristotélicien. Aristote dans *La Métaphysique* et dans *Topiques* considère l'identité comme le caractère de ce qui est le même, bien qu'il puisse être perçu, représenté ou nommé de manières différentes. Mais pour en revenir au théâtre, on peut supposer à notre tour que cette identité n'est mise en avant que parce que le théâtre n'est pas seul dans le champ et qu'il a besoin de reconnaissance. L'identité n'est pas née du néant mais

¹ Elisabeth Saint-Blancat

² Philippe Faure

³ Michel Bataillon

⁴ Serge Barbuscia

elle est une construction en vue d'une identification. Mais deux choses doivent être distinguées ici. Si les théâtres cherchent à se donner une identité, ils refusent toute classification rigide, abusive ou commandée par l'extérieur. Ainsi l'identité donnée au théâtre est une identité donnée uniquement par le directeur du lieu (et non pas par les subventionneurs, les médias ...) et c'est une identité ouverte c'est à dire qu'elle ne rentre dans aucun schéma préétabli, elle est spécialement créée pour l'occasion, elle n'existait pas en tant que telle avant que le directeur la nomme. Les appellations "traditionnelles" sont purement et simplement refusées (théâtre de recherche, théâtre politique, théâtre laboratoire, théâtre pauvre ...). Ce sont des appellations que l'on ne risque pas de retrouver ailleurs, qui sont choisies, par l'originalité des termes mis côte à côte, par la longueur de la définition, etc.

Le rôle qu'un théâtre s'assigne et qui se concrétise dans une stratégie de positionnement est repérable aussi dans les motivations apportées pour la participation à une coproduction. Il se positionne alors par rapport aux autres producteurs qu'il évalue et auxquels il choisit ou non de se joindre. Son rôle ici est de déterminer la coproduction par son engagement, l'aboutissement du spectacle⁵.

Quant aux publications des programmations (la communication), elles découlent du type même de programmation (quand ces organismes en ont les moyens) et se donnent une image particulière. Ce que l'on peut dire par-dessus tout c'est que les images développées par les théâtres se veulent toutes facilement distinguables et assimilables au lieu et au type de programmation. Chacun dans son style, chacun avec ses moyens, le but du jeu étant de soulever la curiosité que ce soit par la profusion de couleurs franches (Théâtre de la Renaissance, Théâtre Tête d'Or), la surprenante utilisation des formats (Théâtre du Point du Jour), l'élégance et la distinction poussée à l'extrême dans le choix graphique ou le choix du papier (Théâtre des Célestins), les relances régulières auprès du public par l'envoi de fiches-rappel des spectacles à venir (Théâtre de la Croix-Rousse), etc. La comparaison de ces programmes avec ceux des saisons précédentes nous amène à penser que ces théâtres accordent une certaine importance à cette "présentation" visuelle que les abonnés, le public, garderont sous les yeux toute une saison voire plus. Ainsi certains ont recherché - ou recherchent - une image adéquate pouvant "coller" au mieux à la structure (sa programmation, son atmosphère...). Par exemple le théâtre de la Renaissance renouvelle depuis plusieurs années son type de programmation parce que celle créée précédemment ne correspond pas, selon

⁵ "On fait des co-productions, des choses comme ça, que quand c'est toujours sur des jeunes metteurs en scène ; et on le fait que quand notre part va être déterminante pour le projet" : Philippe Faure

eux, au type de théâtre. Ceci va donc beaucoup plus loin qu'une simple publication de programmation et si les directeurs parlent volontiers d'"identité", on serait plus enclin à utiliser le mot "marque" pour qualifier le mot d'ordre que chacun se donne en début de saison. L'enjeu serait ici de produire une image forte bien que cette image ne semble pas posée différenciellement par rapport aux autres théâtres⁶. Les théâtres de Lyon en l'occurrence semblent faire beaucoup plus d'efforts en la matière que les théâtres d'Avignon, peut-être à cause du plus grand nombre de théâtres sur Lyon, ce qui impose un minimum de concurrence. Mais ceci est normal pour plusieurs raisons : tout d'abord la grande partie de la programmation des théâtres avignonnais se situe pendant le Festival hors un seul et même programme est publié pour l'occasion ; les théâtres permanents ont une programmation réduite pendant le reste de l'année et tournent au ralenti, le public est bien sûr moins nombreux, ils ne voient donc pas la nécessité d'investir dans le budget communication-information. Les programmes sont édités à titre informatif principalement. Pourtant il faut bien remarquer que certains théâtres sont entrain à l'heure actuelle de développer leur activité sur le reste de l'année, ils devront donc assurer un service pouvant faire face à toutes les demandes du public. Sur Lyon en revanche, la majorité du public venant au spectacle par le système de l'abonnement, les théâtres font preuve de rapidité et de grande présence sur les murs de Lyon et dans le métro avant le départ pour les grandes vacances, le but étant que le public s'abonne le plus tôt possible. Cet impératif administratif les amène à faire plus de communication que d'information, contrairement aux théâtres d'Avignon. Ces deux villes ont donc des manières très différentes de fonctionner vis à vis de l'information du public.

Les différents lieux de diffusion fonctionnent donc par prises de position mais ils font bien remarquer que pour les sujets développés ci-dessus, ils ont une action individuelle, sans volonté de se positionner en opposition par rapport aux autres structures. Nous allons cependant voir que les stratégies mises en oeuvre par les théâtres sont la plupart du temps des stratégies de différenciation.

Les directeurs formulent des stratégies (discours, attitudes) qui ont pour objectif de différencier le théâtre, ou eux-même, des autres théâtres ou des autres directeurs. La principale distinction qui apparaît est celle entre petites et grandes structures. Mais ici, contrairement à ce que nous avons mis en lumière dans la première partie (à savoir que toutes les petites structures constituaient des réseaux qui se placent

⁶ "Le but c'était pas l'originalité à tous prix, on s'est pas dit : "il faut faire ... prendre un parti-pris radicalement opposé à ce qui se fait ailleurs", non." Nicole Lévy (chargée de communication au théâtre de la Renaissance)

en opposition aux réseaux des grands théâtres), certaines grandes structures, sans renier leur réseau d'appartenance, essaient de mettre en valeur leur côté artisanal. Certains théâtres tentent de se différencier de la "catégorie" de structure à laquelle ils appartiennent normalement. Ils peuvent chercher à se détacher du côté établi, structuré et peut-être pas assez "artiste" et aventureux du lieu théâtral dont ils pensent détenir l'image initialement. Philippe Faure refuse ainsi l'institutionnel, la rationalité (et la recherche du succès qui lui est liée) que l'on voudrait associer au lieu de diffusion où il travaille - et qui concerne toutes les grosses institutions théâtrales. Il choisit de se placer volontairement du côté de la passion, de l'imprévu, de l'aventure et ainsi de se différencier des autres institutions : "on ne se prend pas pour une institution, au fond, même si on en est devenue une par la force des choses, on ne se prend pas pour ça. On fait du théâtre passionnellement. Voilà. La grande chose c'est qu'on essaye pas d'être un théâtre de référence".

Ces stratégies de différenciation reposent en fait sur l'idée que se fait chaque directeur de son théâtre et de l'image qu'il veut en donner. Les directeurs prennent en compte également l'idée que les autres théâtres se font de leur structure, ou plutôt l'idée qu'ils croient qu'ils s'en font. Cette image, cette idée, est bien entendu conditionnée par plusieurs choses, autant par la personnalité du directeur que par le type de spectacles proposés.

On remarque qu'elle peut aussi être déterminée par l'appellation même du lieu. Le fait par exemple, qu'un théâtre soit "missionné" opère un positionnement de fait et une différenciation avec les autres structures. Il semble que cette différenciation soit d'abord engendrée "naturellement" par cette dénomination mais qu'elle soit ensuite entretenue par les directeurs de ces lieux. Le qualificatif de "théâtre missionné" semble être un moyen d'affirmer une position particulière, détachée face aux autres théâtres mais face aussi aux autres champs. Il est à la fois le moyen et la preuve de l'affirmation du choix artistique d'une structure, de sa qualité artistique et surtout de sa spécificité⁷. Un théâtre missionné s'accorde plus de chances face au champ politique, au niveau de la négociation car il est reconsidéré, revalorisé par ce biais. Il apparaît que le missionnement soit ressenti par les agents du champ théâtral comme une possibilité d'occuper une position plus forte, permettant une plus grande fluidité dans les relations entre le théâtre concerné et les collectivités

⁷ "Non je crois que c'est la reconnaissance... l'affirmation d'une part d'un style artistique très fort. Voilà, nous on est pas comme les autres théâtres c'est à dire nous on assume les échecs. Bien sûr qu'on fait venir des jeunes compagnies totalement inconnues... il peut arriver qu'on ait du mal à remplir. On assume les échecs et on fait du théâtre passionnellement. Voilà : la grande différence avec beaucoup de mes confrères" : Philippe Faure

territoriales. Or cet avantage ne semble pas acquis par les autres théâtres. La médiation institutionnelle différentielle peut donc aussi bien passer par la négation de son propre statut et de sa matérialité (grandeur de la salle, structure difficilement maniable) que par la mise en valeur de ce même statut. Souvent les théâtres gravitent entre ces deux pôles sans se décider définitivement pour l'un ou l'autre. Leur recherche d'identité par la différenciation n'est pas toujours une réussite car il y a toujours appréhension et danger soit de trop se nier soi-même, soit de trop nier les autres. Ici encore les théâtres de Lyon mettent plus en oeuvre ces stratégies que les théâtres avignonnais.

Au sein du champ théâtral, certains lieux de création ou de diffusion affirment leur rôle et leur position en s'imposant à une place vacante (par l'absence de théâtre de la même catégorie), ou plus exactement devenue vacante (par la disparition d'un théâtre de cette catégorie). La différenciation avec les autres théâtres repose sur un jeu entre les classifications artistiques (parfois hasardeuses) dont les théâtres sont l'objet : théâtre de création contemporaine, théâtre de divertissement, etc. Elle repose aussi sur une sorte de dessin d'organigramme, d'ordre établi du champ théâtral (principalement lyonnais) où les différents postes répondant à des types de théâtres restent présents (ou stables) mais sont plus ou moins occupés. Certains théâtres s'immisceraient à la place d'autres théâtres qui auraient changé de poste ou n'existeraient plus. A la limite, la différenciation s'impose ici d'elle-même puisqu'elle se base sur une différenciation antérieure. Par exemple, le théâtre de la Croix-Rousse se revendique comme un nouveau T.N.P. ou un nouveau théâtre du Huitième⁸ : la différence ne serait pas à prouver aux autres puisque ces deux institutions sont établies comme telles (différentes des autres). Cette façon de considérer le champ théâtral c'est à dire d'une manière figée au niveau des positions, des différences de chaque théâtre, peut être utilisée à bon escient par certains, ou peut être mal perçue ou vécue. Mais ces deux attitudes tendent à démontrer le travail de différenciation qui est effectué en continu par chaque théâtre. Quant à Avignon, l'absence d'attitude de ce genre tient certainement à la relative stabilité des structures théâtrales qui y résident et celle de leurs directeurs. Sur Avignon, les théâtres sont dans leur majorité des compagnies qui se sont installées tandis que sur Lyon se sont souvent des théâtres dans lesquels viennent séjourner des compagnies ou à la tête desquels sont nommés des directeurs (par la municipalité).

⁸ "On fait le travail que faisait le TNP, le Théâtre du Huitième il y a quinze ans, tout simplement. Quand Planchon invitait les premiers spectacles de Chéreau, de Lavaudant... quand ils n'étaient pas encore les Chéreau et Lavaudant" : Philippe Faure

On remarque dans les discours des uns et des autres une tendance à la catégorisation, à l'assignation d'un place (définitive) à quelqu'un (les directeurs de théâtre en l'occurrence et pas seulement les structures dans lesquelles ils travaillent) et une certaine façon de considérer le champ théâtral en tant que système plutôt immobile. Attention, il ne s'agit pas ici d'immobiliser le côté "artistique" du théâtre car la création est synonyme de renouvellement, mais de stabiliser la fonction "sociale" des théâtres, leur inscription dans l'espace social et leur rôle. Jean-Paul Lucet, directeur du théâtre des Célestins cherche même à assigner une place à son théâtre dans un ensemble plus vaste : la culture. Il le considère comme l'"institution incontournable dans le paysage culturel national"⁹. Il cherche donc à se placer dans le réseau des théâtres nationaux dont la reconnaissance n'est plus à démontrer. Surtout, par ce biais il vise en fin de compte la perpétuation et la non remise en cause de sa politique artistique. Sa position vis à vis de la reconnaissance locale et nationale ne peut être modifiée et son positionnement dans le domaine culturel qui dépasse le milieu théâtral vise à lui conférer une mission dans un espace social et global. Mais il faut préciser que cette mise en avant des positions artistiques et institutionnelles n'est acceptée dans une certaine mesure que parce qu'elle est issue du milieu théâtral lui-même.

On peut aussi remarquer que cette vision quelque peu immobile des rapports de force existant dans le champ théâtral est perçue par le théâtre privé. Ce dernier analyse le théâtre public comme un espace figé par la présence d'un certain nombre d'artistes qui détiennent une position dominante. Il serait une sorte de comité de têtes reconnues et influentes soulignant la ligne artistique intéressante à développer : donnant donc son avis sur la médiation institutionnelle à adopter mais également esthétique. En son centre règnerait une "chapelle"¹⁰ détenant une sorte de religion officielle et consensuelle. Le théâtre privé serait différent, selon lui-même, puisqu'il ne cherche pas la reconnaissance de ses pairs mais seulement celle du public. Peu importe que ceci soit vrai ou faux, l'important est selon nous de noter la très grande différence d'appréciation du champ théâtral entre théâtre privé et théâtre public mais de garder en mémoire que ces deux sous-champs ont tous les deux la même vision du champ en tant qu'ensemble de réseaux et de positions fixes.

D'un autre côté, le théâtre privé se positionne d'une façon tout à fait particulière en reniant la notion "d'art pour l'art". Il est régi par des impératifs économiques donc de succès, de fréquentation et de recettes car il ne reçoit qu'une subvention "limitée" (190000 F pour la Ville de Lyon). Ce théâtre se place volontairement

⁹ "Les Célestins s'ouvrent su Covent Garden", *Lyon Cité*, décembre 1996, p.45

¹⁰ "Le dinosaure à Tête d'Or", *Lyon Capitale*, décembre 1996

dans une logique de rendement, tout d'abord artistique (en jouant la sécurité) puis financière : cette logique est annoncée clairement par les personnes travaillant dans cette structure. Explicitement la notion de rendement est fixée comme la base de leur programmation. De même, le public est considéré comme une "clientèle"¹¹, qualificatif qu'on ne retrouve dans aucun autre discours de dirigeant de théâtre. Il y a donc véritablement une différence de langage entre les personnes des théâtres publics et du théâtre privé. Les autres théâtres considèrent également le théâtre privé comme un pur commerce. Ils ne peuvent admettre la motivation des théâtres privés à savoir au niveau artistique le divertissement et au niveau institutionnel la rentabilité commerciale. Cette conception de l'activité théâtrale est trop éloignée de sa conception par Vilar pour qui le théâtre témoigne également "de l'âme de la cité"¹². Leur façon de concevoir la diffusion théâtrale et le public est très différente de la valeur de gratuité qui est mise en avant par les directeurs de théâtre interrogés et qui les réunit dans une conception "idéalisée" du rôle de l'art (théâtral). La valeur dominante du champ théâtral public ne semble donc pas partagée par le théâtre privé et on peut s'interroger sur sa présence ou non dans le champ théâtral sous-entendu "artistique". Il n'est pourtant pas regardé avec méfiance car son positionnement est considéré par les autres théâtres comme clairement énoncé et sans équivoque. de plus, selon certains directeurs il permet la mise en valeur du travail du théâtre public : "je ne serais pas contre l'implantation de théâtres privés en province (...) les choses seraient peut-être même plus claires, on remarquerait peut-être mieux la différence, ça nous obligerait à la marquer mieux aussi"¹³. Le théâtre privé est apprécié comme une structure totalement différente mais ne semble pourtant pas être rejeté en dehors du champ théâtral car il répond à une logique de pur divertissement qui est affichée de façon explicite. Il possède donc une "place", une "position" qui lui est garantie par les autres théâtres, garantie reposant sur un public spécifique à ce théâtre. Le Théâtre Tête d'Or, sans être séparé du champ théâtral dans lequel il détient une position spécifique et claire, constituerait un sous-champ à lui tout seul (sur Lyon bien entendu, mais la position des théâtres privés parisiens serait peut-être la même dans le champ théâtral parisien que la sienne dans le champ théâtral local). Son "sous-groupe" serait caractérisé par une nécessité affichée de rentabilité financière mais aussi - et c'est ce

¹¹ "Chaque fois qu'on a fait des pièces trop intellectuelles, on a même eu des critiques, une baisse de notre clientèle" : Mme La Gardette

¹² VILAR Jean, Le théâtre, service public, Gallimard, Collection Pratique du théâtre, Paris, 1986, 2ème édition

¹³ André Guittier

qui ne l'exclut pas de l'ensemble du champ théâtral - par une bonne-foi artistique et une gratuité artistique comprise comme la décision de tout léguer à la passion du théâtre. Deux valeurs se côtoient donc : une qui le lie au reste du champ théâtral (l'amour du théâtre et le choix esthétique), une qui le sépare des autres théâtres (la rentabilité).

b. Evolution récente et éléments de stabilité

Nous avons évoqué précédemment l'espace et le temps spécifique dans lequel vit le théâtre. Ce dernier se caractérise également par une spécificité au niveau de sa configuration globale due à son histoire. Le champ théâtral a deux caractéristiques actuelles : une caractéristique qui lui est donnée par les changements intervenus en son sein récemment et une permanence de stabilité que mettent en valeur les agents de ce champ dans la description qu'ils en donnent. Le champ théâtral a connu une évolution récente qui a modifié les positions des personnes qui en font partie. Quand nous parlons d'"évolution récente", nous parlons des changements qui sont intervenus ces trente dernières années et dont les conséquences se font ressentir plus fortement à l'heure actuelle. Ces changements sont dus principalement aux mesures politiques. Trois modifications ont opéré dans le champ : un ralentissement de la politique de subventions, une plus grande immobilité du champ à cause de l'"administrationalisation" du théâtre, l'augmentation de l'individualisme des artistes.

En premier lieu, ce qui caractérise le milieu théâtral aux yeux des directeurs est le faible soutien financier public. Ceci irait en s'amplifiant ces dernières années et modifierait la configuration du champ théâtral. Les théâtres sont mis en concurrence par le champ politique qui décide d'apporter ou non son soutien à ceux-ci. La constatation récente est l'attention de plus en plus grande portée par les politiques vers les grandes institutions théâtrales au détriment des petites compagnies. Cette attitude serait à la fois flagrante sur Lyon et sur Avignon. A Lyon, les compagnies qui se sentent secourues sont les compagnies résidentes tandis que les autres ont du mal à se faire une place au sein du champ théâtral régional ou à tout le moins local. Cette "supériorité" du champ politique tient d'abord au fait que c'est le champ décisionnel. Certains théâtres soulignent leur soumission et celle des autres à la volonté des politiques de faire perdurer ou non un théâtre. Ils admettent ne pas être à l'abri des contraintes liées à la vie politique (changement de municipalité ...) d'autant plus que les pouvoirs publics ont l'inconvénient d'être possessifs notamment vis à vis des structures théâtrales : "c'est leur théâtre, c'est pas le nôtre, c'est le leur" (André Guittier). Les petits théâtres s'attaquent aussi aux grandes institutions qui sont soupçonnées de ne durer que par la volonté politique d'une Ville ou de l'Etat, volonté politique qui serait plus importante et précéderait la volonté artistique. A l'inverse les petites structures théâtrales mettent en évidence qu'en leur sein la qualité artistique prévaut toujours

sauf si le directeur se révèle mauvais gestionnaire, mais dans tous les cas le politique ne s'introduirait pas dans le fonctionnement du théâtre qui resterait totalement indépendant. Cette attitude des petits théâtres ne remet pas en cause le champ théâtral en tant que groupe cohérent mais renforce la division en sous-groupes, entre petites et grandes structures.

Par la mise en valeur des influences reçues par les théâtres publics, le Théâtre Tête d'Or renforce sa différence. Il considère que les théâtres publics sont liés aux politiques même artistiquement et ceci quelque soit leur taille. Pour lui "théâtre subventionné" rime avec absence de liberté et d'indépendance, ainsi que soumission aux exigences des hommes politiques¹. Le Théâtre Tête d'Or confirme par ce discours son positionnement en tant que structure différente de toutes les autres.

Ensuite, le monde politique qui a mis en oeuvre la régionalisation est accusé de s'y être mal pris et d'avoir dénaturé le monde théâtral en le hiérarchisant et en le rendant plus administratif. Ainsi les relations élaborées entre les théâtres seraient empêchées par le mode de subvention et les types de pouvoirs publics les subventionnant : "Et puis aussi parce que le TNP c'est un théâtre d'Etat, que nous on est un théâtre municipal, que les Ateliers c'est un théâtre Etat-Région-Ville, et que c'est pas facile de se retrouver et de... d'aller tous dans le même sens au niveau des subventions et des choses comme ça"². Le monde politique lié au monde économique aurait divisé le champ entre les théâtres subventionnés correctement et les sous-subventionnés. Le champ politique est influent car il détient l'argent. Plus que la Ville, c'est le Ministère qui est le facteur de division du milieu théâtral en deux groupes. En fait, tous les théâtres s'accordent à dire que les gens subventionnés par le Ministère forment un groupe à part. La subvention de la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) marque une frontière entre ceux qui sont reconnus et ceux qui ont du mal à tourner³. Par exemple, cette subvention est une condition essentielle à la bonne marche d'une coproduction, par conséquent, tout le monde ne peut pas en faire. Si cette subvention est importante pour les théâtres ce n'est pas tant à cause de son montant, mais parce qu'elle fonctionne comme une reconnaissance vis à vis des autres théâtres et des salles.

¹ "Nous on ne voudrait pas être subventionnés... parce que vous savez, dès que vous êtes subventionnés, comment dire... on vous impose un directeur (...) alors il faut plaire aux politiques, il faut plaire... ils ont très peu d'indépendance" : Mme La Gardette

² Françoise Rey

³ "Bien sûr, vous avez déjà tous les gens subventionnés par le Ministère qui sont complètement différents des autres (...) Ca se ressent... (je vais être très dur !) le Ministère subventionne des choses complètement ésotériques ! Plus c'est abstrait, plus c'est chiant, plus il subventionne" : Marc Dufour

Les politiques ont donc une action qui positionne les théâtres malgré eux, par le niveau de subvention accordée et par le niveau géographique de reconnaissance. La subvention de la DRAC, loin d'élargir les possibilités de tournée des théâtres, réserve ce privilège à quelques uns. De plus, les structures subventionnées par le Ministère pensent que cette action a une influence sur le public qui se sent alors en confiance parce qu'il y a une sanction officielle, tandis qu'il se sentirait "marginalisé" quand il va dans les théâtres non appréciés par le Ministère. De plus cette subvention aurait l'avantage de préserver les théâtres financièrement : les autres collectivités locales se sentiraient obligées de financer un théâtre auquel le Ministère accorde sa confiance. Les positions des théâtres dans le champ sont donc complexes car les petits groupes que nous avons déterminés (petites structures et grandes structures, théâtres publics et théâtres privés) sont recoupés par d'autres variables et d'autres catégories (théâtres subventionnés et théâtres non subventionnés par la DRAC).

Toujours vis à vis des contraintes économiques, les théâtres remarquent que les modalités d'obtention de la subvention d'où qu'elle vienne, et ses conséquences, ont modifié récemment le champ théâtral et ses pratiques. Le faible montant de subvention de certains petits théâtres a pour effet de créer un cercle vicieux qui les place en situation d'infériorité par rapport aux autres structures. Il concerne la reconnaissance consécutive du niveau et du type de subvention. Leur sentiment est que l'argent n'est donné qu'à ceux qui en ont déjà c'est à dire qui ont déjà une reconnaissance. Les directeurs de théâtres se plaignent pour la plupart de passer beaucoup trop de temps à négocier avec les pouvoirs publics pour le montant de leur subvention, ce qui n'est pas toujours productif. Car si la négociation se fait entre les agents du monde théâtral et les adjoints à la culture, ces derniers doivent s'adresser en dernier ressort aux adjoints à la finance qui ont finalement le dernier mot. Le monde culturel, agents politiques compris, dépend toujours du bon vouloir d'agents issus d'autres champs. En fait la pression financière serait variable selon l'origine de l'argent. Elle est liée aux "sommés affectées" qui relèvent d'un contrat entre le théâtre et les pouvoirs publics : ici une pression est mise sur l'artistique⁴. mais comme nous le verrons plus tard, cette pression génère une stratégie de résistance. Les valeurs économiques interviennent en tant que facteur de division et dans le même temps, en tant que facteur d'union de certains théâtres.

En second lieu, le champ théâtral est rendu immobile par l'introduction d'une logique administrative dans son fonctionnement. La régionalisation a imposé

⁴ Michel Bataillon

un certain nombre de structures artistiques bien déterminées dans les régions et dans les villes. En créant des concepts de structures théâtrales (Centres Dramatiques, Maisons de la Culture puis Scènes Nationales, etc.), les pouvoirs publics ont instauré divers réseaux théâtraux nationaux. Les structures artistiques sus nommées sont reliées les unes aux autres, au profit par conséquent d'un réseau national par rapport à un réseau entre théâtres locaux. Or ces structures fonctionnent en majorité en cercles fermés, les Scènes Nationales travaillant en priorité avec les autres Scènes Nationales, les Centres Dramatiques travaillant également en priorité avec les autres Centres Dramatiques, etc. Le territoire national apparaît ainsi divisé en plusieurs circonférences. Mais ce qui semble gêner le plus les directeurs de théâtre semble être le fait que ce soit l'Etat qui ait choisi un certain mode de fonctionnement administratif et qu'il ait voulu appliquer au milieu théâtral les méthodes qu'il a employé avec l'administration d'Etat. Les Scènes Nationales par exemple n'ont aucune spécificité les unes par rapport aux autres, on dénombre "X" scènes nationales (qui ont le même nom) alors que le propre du théâtre serait la diversité et l'identité donc la différence. Et cette différence et identité passe dès le départ par le nom de la structure. Cette façon d'être et de fonctionner n'a pas été une conséquence immédiate de la régionalisation mais dépend de l'évolution des structures du théâtre public qui se sont uniformisées :

"Rien n'est plus terrible pour moi, dans mon esprit, que des lieux spécifiquement dirigés, uniquement dirigés par des administrateurs, des technocrates. Je crois que le lien entre administration et artistique est un lien à la fois étroit et difficile, difficile à vivre. Mais c'est un lien nécessaire (...) c'est vrai que je trouve qu'il y a certaines scènes nationales qui ont un déficit au niveau artistique (...) les lieux n'ont plus d'âme, plus de chair donc ce sont des lieux qui sont morts. On pourrait les comparer à des gardes hygiéniques : ça passe, c'est beau mais la plupart du temps c'est froid. Parce qu'à l'intérieur il n'y a pas d'équipes de création, il n'y a pas de résidence suffisante d'artistes" (Alain Timar).

Pour Paul Puaux comme pour les directeurs de théâtre, elles ont perdu leur sens et leur fonction. Le fonctionnement interne et les relations avec les autres théâtres seraient figés pour les structures ayant la même "carte d'identité", la même appellation. Ceci passerait par une absence totale de collaboration avec les théâtres n'ayant pas de dénomination particulière suscitée par l'Etat. Une exception pourtant serait la possibilité de relations avec des théâtres de province qui sont reconnus au niveau national et qui ont acquis une notoriété suffisante. La Scène Nationale de Cavaillon entretient par exemple un contact avec le Théâtre des Halles, théâtre déjà ancien en Avignon et dont le travail du metteur en scène est reconnu par les médias nationaux et ses pairs. C'est donc l'imposition d'une logique administrative au

départ qui a eu pour conséquence la modification de la configuration du structurel théâtral et de ses positions ou positionnements internes. Ce sont les structures déjà nationalement reconnues qui ont plus de chances de travailler avec les grosses structures telles les Scènes Nationales, alors que ce serait les autres qui en auraient le plus besoin. Nous remarquons que les institutions théâtrales ayant une appellation particulière donnée par l'Etat fonctionnent dans leur relation avec les autres agents du champ théâtral selon une fonction particulière. Celle-ci est le degré de reconnaissance nationale, facteur dépendant de la critique et des médias, de l'avis des pairs ainsi que d'autres valeurs plus subjectives et plus difficiles à évaluer.

En troisième et dernier lieu le champ théâtral s'est vu progressivement marqué par un plus grand individualisme des artistes depuis quelques années tant en ce qui concerne les auteurs que les metteurs en scène ou les comédiens. Selon Paul Puaux cette évolution est consécutive de la disparition de certaines valeurs du champ théâtral qui induit une altération du fonctionnement interne de ce champ. Mais les directeurs de théâtre actuels, comme nous allons le voir, mettent en oeuvre des stratégies de défense qui permettent de garder ce champ uni autour de ces mêmes valeurs. L'individuumisme des auteurs est à mettre en relation avec les problèmes qui touchent l'édition des textes contemporains. On observe à l'heure actuelle la disparition de la plupart des collections de théâtre des grandes maisons d'édition françaises, phénomène qui correspond à la plus grande difficulté des auteurs à se faire publier et reconnaître : ceux-ci doivent se battre pour être publiés et même la publication de leurs textes ne signifie pas reconnaissance et n'entraîne pas un suivi de l'édition de leurs créations. Il existe en fait un jeu subtil entre l'édition et la représentation théâtrale. Pour représenter, la publication des textes est presque indispensable pour susciter un intérêt de la part des metteurs en scène qui ont tendance à monter un spectacle dont le texte fait déjà l'objet d'une reconnaissance. Mais de l'autre côté de la barrière le raisonnement est le même c'est à dire que les éditeurs refusent pour la plupart de publier un texte qui n'a pas fait l'objet d'une représentation ou dont l'auteur ne fait pas l'objet au préalable d'une reconnaissance. L'isolement des auteurs, des jeunes créateurs tient donc à la difficile obtention d'une reconnaissance de leur travail en tant que tel et à l'absence d'une politique culturelle vis à vis de l'édition théâtrale tant au niveau de l'Etat qu'au niveau de la municipalité.

Dans les compagnies théâtrales on observe un individualisme également lié à la politique d'Etat et à l'évolution parallèle du milieu du théâtre. La constatation

générale des directeurs de théâtre est l'absence à l'heure actuelle d'écoles esthétiques telles qu'il en existait encore dans les années 50-60 et dont nous avons parlé précédemment. Ces écoles à caractère institutionnel avaient pour effet de regrouper les artistes autour d'un auteur particulier d'un metteur en scène particulier, bref autour d'un même jugement esthétique et artistique mais également institutionnel. Les affinités professionnelles qui se formaient dans ces écoles, dans les débuts de carrière des artistes se répercutaient tout au long de leur vie professionnelle et des réseaux de ce type se créaient et se perpétuaient sur tout le territoire national ou dans des régions⁵. Ces artistes produisaient souvent le même discours institutionnel et esthétique. L'apparition du statut d'intermittent du spectacle révèle une nouvelle organisation du champ et du parcours des artistes. Il correspond à une plus grande mobilité des artistes obligés de multiplier les expériences pour faire face à leurs difficultés financières : "Les artistes sont de plus en plus enfermés dans une individualité, de par leur statut qui est intermittent, chacun a besoin de défendre sa peau" (Serge Barbuscia). Il sont forcés à un individualisme professionnel, gravitant de troupes en troupes, essayant plusieurs influences esthétiques et plusieurs types de travail. Un artiste, metteur en scène ou comédien, reste donc rarement affilié à une seule et même compagnie toute sa vie, à un seul et même jugement artistique, à un seul et même théâtre, dont il aurait pris les influences dans les écoles esthétiques. Il n'y a plus d'"histoires esthétiques" de longue durée et les comédiens subissent le règne de la brièveté et de la mobilité. La notion de "troupe" disparaît par cet état de fait : les "troupes" ne sont plus que des associations temporaires et fluctuantes d'un metteur en scène et de comédiens réunis pour la circonstance d'une pièce ou d'une série de représentations. A titre d'exemple, la compagnie La Nuit Le Moment Théâtre a joué en Avignon "Le Songe d'une Nuit d'Été" de Shakespeare en 1995 avec certains comédiens et avec d'autres comédiens dans certains rôles à Décines quelques temps après. Mais on est en droit de se demander si cette absence d'unité n'est pas plus importante encore dans les théâtres proprement dit car souvent ces derniers n'ont de façon fixe que le metteur en scène - directeur de théâtre qui engage les comédiens selon les besoins des spectacles qu'il veut représenter. S'il y a rarement d'histoires esthétiques de longue haleine on est en droit de se demander s'il y a encore une identité culturelle esthétique que diffusait précédemment chaque troupe et s'il naît alors des identités

⁵ "Non, il y a des gens qui ont des affinités mais le jeu d'écoles est de plus en plus rare à cause de l'individualité des artistes. C'est ce qui fait que ... que les gens partent d'une école à une autre, d'un théâtre à un autre, pour essayer de survivre donc il y a très, très peu de véritables histoires comme on a pu trouver, les Copeau, les Dasté par exemple dans notre région, d'autres aussi qui étaient vraiment des grandes affaires de famille avec des idées ..." : Serge Barbuscia

culturelles nouvelles chaque fois que se crée une troupe. Peut-être ne devrions-nous plus introduire la notion de culture qui signifie "partager quelque chose de commun" et qui sous-entend une certaine permanence mais considérer maintenant que les comédiens et metteurs en scène baignent dans l'identité uniquement c'est à dire la distinction et l'indépendance. Selon certains directeurs de théâtre, cette façon de voir les choses est à nuancer car ils évoquent certains avantages à cet individualisme notamment la disparition de l'enfermement esthétique que subissaient la plupart des artistes auparavant. Mais ils déplorent la disparition de la notion de troupe⁶.

Certains mettent en avant qu'il y aurait dorénavant une nouvelle culture, partagée par tous les gens du théâtre, une culture ouverte et non sectaire, celle du "touche-à-tout", du "mélange", de l'itinérance artistique, de l'ouverture totale. Le métier du théâtre ne s'apprend plus, il s'expérimente de tous les côtés⁷. Ils pensent que les artistes ont "plusieurs mères" (Serge Barbuscia) et peuvent donc retirer du bien de cette situation. Mais on peut se demander si ce discours des directeurs de théâtre - metteur en scène n'est pas une stratégie de défense face à l'aggravation de cette itinérance. On peut se demander également si ce discours plutôt optimiste qu'ils tiennent n'est pas dû au fait qu'ils ne sont pas itinérants eux-mêmes puisque installés dans un théâtre fixe et donc à l'abri des problèmes quotidiens des comédiens de compagnie indépendante. On peut, en face de la mise en valeur de la naissance de la nouvelle culture théâtrale et générale, se demander s'il s'agit réellement d'une culture ou bien de circonstances à l'absence de culture. Par contre, on peut souligner le soin que les directeurs de troupe ou de théâtre apportent à la dénomination de ce regroupement de comédiens pour un spectacle donné. Ils précisent la nécessité de perpétuer ce nom de "troupe" qui symbolise si bien le théâtre. Ils soulignent d'ailleurs que chaque troupe a une certaine cohésion : Christophe Lidon montre que La Nuit Le Moment Théâtre est constitué d'une base de comédiens précis mais qui sont sollicités différemment selon la pièce montée. Ces directeurs refusent en tous cas la notion de "compagnie" qu'ils disent trop associée à celle d'"association". Par ce rejet ils entendent éloigner le caractère trop

⁶ "Une troupe c'est une famille. Il y a cette notion là qui se perd un peu dans le théâtre mais qui a peut-être tendance à revenir maintenant ... justement peut-être à cause de ce manque de moyens on essaye de reprendre le problème à l'envers et de recomposer une famille parce que c'est peut-être qu'avec la notion de famille qu'on arrive à ... à retrouver cette notion de troupe." Gérard Vantaggioli

⁷ "Ca devient au bout du compte une école tout ça, une école de ... du touche-à-tout, où la formation se fait par empirisme, par échecs et réussites successifs. C'est ... le métier du théâtre est à mon avis aujourd'hui beaucoup constitué de cette façon là." Serge Barbuscia

officiel et rigide qui peut en découler. Le mot "troupe" leur apparaît extrêmement juste pour qualifier le théâtre pour deux raisons : d'une part, sa constitution relève d'un choix personnel et d'affinités, d'autre part elle découle d'un regroupement qu'on pourrait qualifier de "naturel" : "Alors que le terme de "troupe" c'est vraiment l'envie (...) on a appris à vivre ensemble et je crois surtout qu'on défend le même théâtre (...) on a cette sensation un petit peu utopique d'une famille ... sans les désagréments parce que je pense que dans la famille il y a beaucoup de non-dit, que là au contraire, ce serait comme une famille qui se dirait tout"⁸. Il semble que la "troupe" rassemble à la fois la notion de culture, puisqu'il s'agit d'un choix, et la notion de famille puisque est mis en avant son côté naturel. La troupe de théâtre est une sorte de "famille culturelle", une sorte de paradoxe. C'est un regroupement naturel, hasardeux, de personnes qui possèdent une certaine culture commune. Leur caractéristique est qu'il a lieu dans la sphère publique et qu'il a comme condition vitale l'échange, la communication. Ce serait donc une famille dont le but n'est pas sa perpétuation mais la médiation.

Il apparaît donc clairement que le champ théâtral n'est pas autonome puisqu'il subit des influences et des obligations venant d'autres champs. Cependant celles-ci ont pour conséquence de renforcer la conscience de champ des agents qui le composent, ainsi que ses groupes internes. Les agents du milieu théâtral diffusent une vision qui leur est commune de l'organisation du champ et qui tend à mettre en avant un système de valeurs stable du champ. Ceci semble être une stratégie de défense face aux dangers qui menacent la cohésion du champ et que nous avons étudiés ci-dessus. Une des volontés unanimes est de dépasser les tensions qui peuvent exister. Par la recherche de consensus qu'il met parfois en évidence, il répond à une logique de sauvegarde du champ qu'il nous paraît essentiel d'évoquer.

Il faut souligner avant toute chose que le champ théâtral est vu en tant que tel c'est à dire comme une configuration solidaire autour d'un mot d'ordre : faire du théâtre avant tout et par dessus tout perpétuer l'art théâtral. Ceci peut être mis en relation avec la conception par Becker des "mondes de l'art"⁹.

Ceci passe par la mise en avant d'un sentiment d'égalité entre les artistes de théâtre et entre les théâtres ainsi que le passage sous silence des possibles rapports de

⁸ Christophe Lidon

⁹ BECKER Howard S., Les mondes de l'art, Flammarion, Série Art, Histoire, Société (réed.), Paris, 1988

force existants. Or cette dernière stratégie a pour but évident de faire admettre à l'extérieur qu'il y a bel et bien un champ théâtral compact. Une uniformisation du champ est à mettre en rapport avec ce que nous avons dit précédemment sur les règles économiques qui ont modifié dernièrement le théâtre : tous les directeurs sans exception soulignent les difficultés financières auxquelles son théâtre doit faire face, mais surtout ils admettent et prouvent que tous les théâtres sont dans la même situation, ce qui a pour effet d'unir les agents de ce champ. Sans pour autant faire preuve de compassion, les directeurs uniformisent leur vision du champ en démontrant qu'il y a un problème d'argent pour tous mais surtout qu'il y a une résistance de tous vis à vis des politiques finançant le théâtre : "tous les théâtres lyonnais ont des problèmes (...) c'est lamentable, c'est dur, on passe du temps, notre administrateur financier passe du temps et c'est pas facile. Ils veulent toujours mieux, plus beau et ils donnent toujours moins" (Françoise Rey). C'est l'existence de pressions et de difficultés qui les rapproche, qu'elles soient matérielles ou vis à vis des obligations à tenir. Ainsi les grandes institutions cherchent à se "fondre" dans le champ parmi les structures plus modestes souvent confrontées à des problèmes d'argent, en montrant leurs propres difficultés. Elles tiendraient au mode de financement (croisé) ou à la "qualification" du théâtre. Philippe Faure met en évidence que le missionnement est une très lourde pression d'une part à cause des pouvoirs publics qui ont un but précis et cherchent dans ce théâtre la résolution de leurs problèmes (il est donc très sollicité par ceux-ci) et d'autre part à cause des artistes qui veulent venir y jouer car étant un lieu reconnu officiellement pour son travail il est beaucoup sollicité. Cette approche du champ auquel ils appartiennent permet de souder les éléments qui le composent.

Si le sentiment d'égalité mis en avant par les dirigeants de théâtre a pour but d'unifier le champ, la volonté de passer outre les rapports de force ou de concurrence a le même effet. Les directeurs de théâtre sont très partagés sur le thème de la concurrence artistique. Ils admettent que parfois les mêmes spectacles peuvent être joués dans deux structures de taille équivalente ou différente, mais refusent de penser cette situation comme une "concurrence"¹⁰. Plusieurs choses sont réfutées par ce biais : la notion trop économique qui ne peut s'appliquer qu'à des entreprises à but commercial, les rapports de force entre théâtres à propos de la programmation, le risque qu'un théâtre disparaisse à cause des autres ... Vis à vis du Festival d'Avignon, les théâtres permanents de cette ville mettent en évidence

¹⁰ "Ça ne se présente pas en ces termes-là, ça ne se présente pas en termes de concurrence. C'est pas comme si c'était un... comme s'il y avait une masse finie, un public, une masse de gens comme ça" : Laurent Darcueil

l'absence de différence et de concurrence qui pourrait exister ou les tensions possibles. La seule différence qui pourrait être mise en avant, le fait d'être ou de ne pas être subventionné, est maintenant dépassée et c'est la volonté de théâtre qui prime¹¹. Certains vont plus loin encore en admettant un "équilibre", une répartition des places, entre favorisés et défavorisés et en l'inscrivant dans une situation "naturelle". Ce n'est pas seulement la diversité des types de théâtres, de leur taille, etc. qui est admise mais leur chance financière. Ici, on ne peut que mettre en rapport ce discours et la conception des "mondes de l'art" par Becker. Comme dans les "mondes de l'art", les agents du "champ" théâtral considèrent que le plus important est de coopérer en vue d'un but commun, celui, ici, de faire prospérer le théâtre. On atténue ici la vision conflictuelle du champ théâtral de Bourdieu. André Guittier, par exemple, met en avant que l'intérêt pour un théâtre est lié obligatoirement à l'intérêt pour le théâtre en général. Par conséquent toutes les structures théâtrales de l'agglomération lyonnaise sont liées les unes aux autres. Le succès d'un théâtre, sa durée de vie est conditionnée par l'opinion que le public se fait du théâtre en général : quand un théâtre ne marche pas, cela signifie qu'il diffuse de mauvais spectacles et ce sont tous les autres théâtres de son environnement qui en pâtissent car le public va avoir une opinion moins positive de l'art théâtral. Gérard Vantaggioli souligne également que sur Avignon tous les théâtres sont unis pour un rôle : perpétuer l'art théâtral et le spectacle vivant dans la tradition de Vilar.

Ce côté moins conflictuel contenu dans la théorie de Becker se retrouve aussi dans l'appréciation que les théâtres portent sur la façon dont ils doivent fonctionner de façon interne. L'organisation interne des structures théâtrales est moins considérée comme celle d'une entreprise que comme celle d'une association. Le côté hiérarchique est oublié au profit d'une conception plus horizontale et basée sur un "intérêt commun"¹². Ce serait une sorte de réunion de personnes dans le seul but d'une réalisation commune.

Cette façon de voir le milieu théâtral fait figure de culture puisque les directeurs l'ont en commun et tendent à la promouvoir aux yeux de l'extérieur et vis à vis des autres agents intérieurs au champ. Il s'agit d'une culture de l'immobilité des valeurs sûres et une culture de l'union égalitaire des artistes du théâtre autour de ces dernières.

¹¹ "L'acte théâtral se passe de ces commentaires, ça n'a aucun intérêt. Le public s'il applaudit à la fin il ne se dit pas : "j'applaudis des subventions, j'applaudis sans subvention", les deux mains se tapent, frappent de la même façon (...) c'est pas à nous les artistes de poser ces problèmes là, nous on est là pour jouer.." Serge Barbuscia

¹² BECKER Howard S., op. cit.

Nous tenons maintenant à préciser qu'en dehors de cette vision partagée, existe une différence d'opinion entre les petites et les grandes structures sur la notion de "marché théâtral". Ceci paraît révéler deux sous-champs basés sur l'évaluation différente de l'intervention des règles économiques dans le champ théâtral, évaluation qui est fonction de la position occupée par chaque théâtre. Les grandes structures, les institutions ne conçoivent pas le champ théâtral comme un marché. Ils mettent en évidence la liberté des théâtres vis à vis des règles économiques. Ensuite ils refusent une délimitation restreinte du champ théâtral qui pourrait être imposée par l'"extérieur" parallèlement aux règles économiques. A l'inverse, les petites structures théâtrales ont tendance à assimiler champ théâtral et marché au sens purement économique. Elles expliquent ainsi leur position inférieure (par rapport aux grands théâtres) et leurs difficultés par l'intervention de règles économiques influençant les relations entre les théâtres, et donc par l'absence de concurrence pure et parfaite. Cette attitude oppositionnelle surtout repérable sur Lyon, se retrouve en Avignon sous une autre forme. Le marché théâtral est avant tout considéré comme étant le Festival dans son ensemble, au-delà de toutes les différences entre les théâtres. Le marché se limite donc à une période de l'année. On pourrait qualifier cette opinion d'anti-conflictuelle mais il apparaît une défiance à l'égard de la grosse structure du théâtre municipal qui est rejeté hors de ce marché théâtral.

Les règles économiques interviennent ainsi dans le champ théâtral comme facteur de division et de constitution de petits groupes à l'intérieur du champ théâtral. Elles ne fonctionnent pas cependant en tant que facteur d'exclusion hors du champ théâtral de façon systématique puisque c'est la persistance des valeurs d'autonomie défendues dans le champ qui décide en dernier lieu de l'appartenance ou non au champ théâtral ainsi que la persistance de l'engagement pour la perpétuation de l'art théâtral.

Dans toute cette première partie nous avons donc vu que les directeurs de théâtres formulent une médiation institutionnelle ayant des caractéristiques précises : la mise en réseaux du milieu théâtral et sa recherche d'identité vis à vis de l'espace et d'une conception particulière du temps ; le positionnement précis vis à vis de certains sujets ayant pour conséquence à la fois le renforcement de groupes à l'intérieur du champ théâtral et le renforcement de la cohésion de ce milieu face aux changements apparus récemment.

B. THEÂTRE ET MEDIAS

Les théâtres et les médias entretiennent des rapports permanents et il est intéressant de noter que la fonction de directeur de théâtre est née parallèlement au développement de la presse au XIXème siècle. Ces deux pôles sont fonction ou dépendants du besoin de visibilité et sont étrangement proches. Les théâtres comme les médias sont des lieux de visibilité d'un discours ou de plusieurs discours. Le théâtre se sert des médias pour sa reconnaissance officielle et la critique joue un rôle important ; le journal, le magazine est un "petit théâtre" où se rencontrent les personnages du champ social et les opinions.

Nous allons voir que le théâtre a tendance à modifier la vision qu'il a du champ médiatique récemment mais que le champ médiatique s'organise différemment : les médias portent un intérêt très divers aux théâtres mais ils tendent à maintenir leurs positions respectives, leurs opinions sur tel ou tel théâtre.

1. Le champ médiatique vu par le théâtre

Nous allons constater dans un premier temps que l'attitude des théâtres vis à vis du champ médiatique tient à son histoire et que cette médiation a tendance à évoluer cependant. Dans un second temps nous verrons quels sont les enjeux et les problèmes récents auxquels se trouve confronté le théâtre face à la médiatisation tous azimuts et imposée par les médias actuels.

a. Communication médiatique ou relations publiques ?

Au XIXème siècle, les relations entre les médias (la presse écrite) et les théâtres passaient par l'intermédiaire du critique théâtral. Depuis, son importance a quelque peu diminué aux yeux du public. Les médias peuvent être un espace de visibilité pour les théâtres à travers d'autres rubriques et également par l'intermédiaire de journalistes qui ne sont pas critiques de théâtre. La fonction de critique a évolué également dans ces médias où il y a de moins en moins de critique exclusivement théâtral en faveur de critiques auxquels on demande de s'occuper aussi bien de spectacle vivant que d'arts plastiques ou de cinéma. Ils sont donc moins spécialistes que possesseurs d'une culture générale. Les individus en présence ont donc évolué et les relations sont moins enfermées dans un cadre strict entre certains types de personnes. Le danger est en fait le caractère "intransitif" des médias pour le théâtre : si le théâtre est l'art de la médiation, il souffre souvent

d'être "médiatisé" sans que s'établisse une relation de "médiation", d'échange symbolique. Les médias sont parfois "une parole qui se répond à elle-même par le détour simulé d'une réponse"¹ : "l'histoire a bâtie des amitiés avec des journalistes souvent écrivains d'ailleurs, souvent ceux qui entendent comme ça d'une manière plus forte, plus passionnelle, plus artistique. (...) Il y a aussi des journalistes consommateurs ... ils sont là ... ils voient des spectacles pendant l'année, ils font leurs papiers, ils aiment, ils aiment pas mais on ne sent pas derrière (comment dire ?) une force d'écriture ou une force de réflexion qui peuvent faire avancer le théâtre. Quand on lit leurs papiers, il n'y a rien" (Alain Timar).

Nous avons parlé précédemment du faible pourcentage de personnes venant au théâtre, cet état de fait contribue à la pression médiatique possible. La critique théâtrale ou l'information théâtrale par l'intermédiaire des médias peut en effet drainer le public vers tel ou tel spectacle, vers tel ou tel théâtre. La question est de savoir si les médias ont une réelle influence sur leurs lecteurs et public potentiel ou si toute critique et article est relativisé. La notion d'événement apparaît dans le premier cas, dans toute son importance. Car "l'événement théâtral" peut être créé par les médias et générer alors la reconnaissance du théâtre dans lequel se joue le spectacle. Comme le montre Pierre Nora, l'événement nous arrive toujours par les médias qui ont le pouvoir de l'actualité : "les médias transforment en actes ce qui aurait pu n'être que parole en l'air"². Les mass média ont rendu l'événement monstrueux car la redondance produit du sensationnel. Ils imposent le vécu comme "histoire". Ils font donc rentrer l'événement et les éléments qui le constituent (dans le cas d'un événement théâtral, ceci pourrait être le théâtre en question, la compagnie, les acteurs ...) dans l'histoire donc dans la pérennité, la culture. Ici information et événement sont extrêmement liés dans un paradoxe : l'information fonctionne comme un réducteur d'incertitude, or le système informatif des médias produit de l'inintelligibilité. Le choix de la reconnaissance de tel événement en tant qu'événement est proprement subjectif. Mais le plus grand paradoxe de l'événement est qu'il témoigne moins pour ce qu'il est que pour ce qu'il déclenche. Un événement théâtral peut produire une reconnaissance suffisante pour un directeur de théâtre, pour un metteur en scène, lui assurant ainsi une légitimité dans sa fonction, hors la logique de l'activité théâtrale passe par la reconnaissance. Edgar Morin analyse, lui, les références par lesquelles un événement est événement. Il y a d'abord le temps : l'événement est ce qui apparaît et disparaît dans la stabilité du temps. Il y a ensuite l'écart par rapport à la norme puisqu'il est ce qui est anormal,

¹ BAUDRILLARD Jean, "Requiem pour les médias", Critique de l'économie politique du signe

² NORA Pierre, "L'événement monstre", in Communications, n°18, 1972, p163

exceptionnel. Et enfin, il a une relation particulière aux objets ou systèmes qu'il affecte puisqu'il se définit à la fois comme une variation venant affecter un système donné, et comme une rencontre étant génératrice d'un effet profond et durable³. Dans le cas du théâtre il a une fonction importante puisqu'il sous-entend, selon Morin, une modification du système donc des positions des agents à l'intérieur de ce système et des institutions dans lesquels ils exercent leur activité professionnelle, une durabilité du changement donc une certaine culture. On peut se référer aux nombreux articles qui ont été publiés lors des changements à la tête de certains théâtres de Lyon en 1995. Ces modifications ont été considérées comme des "événements" par les journaux locaux et nationaux. Or effectivement, cette modification est considérée comme une altération du système et des positions des agents dans le milieu théâtral lyonnais. Il s'agit bien d'une modification de la culture locale car Jean-Louis Martinelli était pour les médias et les artistes, une des figures de proue du théâtre lyonnais. Finalement l'événement produit à la fois une culture (puisque ses effets s'inscrivent dans la longue durée) et une identité car il permet la distinction des éléments qui le composent.

Pour Daniel Bougnoux, l'événement s'inscrit dans la mémoire collective rejoignant la "Bourse des valeurs culturelles"⁴. Dans le temps théâtral, l'événement est ce qui fait référence en tant qu'élément institutionnel et en tant qu'élément artistique, ceux-ci étant étroitement liés. En effet, c'est l'artistique qui a pour légitimité de faire événement dans le champ théâtral mais sa mise en oeuvre a directement pour conséquence l'affirmation d'une position et d'un discours institutionnel de la structure théâtrale (théâtre ou compagnie) qui en est porteur. Mais D. Bougnoux met en évidence qu'à l'heure actuelle le théâtre est rattrapé par les événements de nature médiatique qui privilégient l'enchaînement et l'oubli du passé au détriment de la mémoire. Gaye Tuchman conçoit les événements comme une production d'agents dans le cadre de stratégies visant à établir un consensus. Toute réalité sociale - les "news" en font partie - est déduite d'un consensus mis en oeuvre par des "décideurs"-partenaires sociaux. Leur accord repose sur l'acceptation de l'identité de chacun des partenaires sociaux ainsi que sur celle de l'identité du "cadre à l'intérieur duquel se situent leur rapports"⁵. Il est important ici de noter que dans le cadre du théâtre ceci signifierait que l'événement tend à renforcer les positions de chacun des agents du champ théâtral comme médiatique et que ces positions précèdent l'événement ou en sont consécutives. On peut ainsi se

³ MORIN Edgar, "L'événement Sphinx", in *Communications*, n°18, Paris, 1972, pp 173-192

⁴ BOUGNOUX Daniel, "Faire l'événement", in *L'Art du Théâtre*, automne 1988

⁵ TUCHMAN Gaye, *Making News, A study in the Construction of Reality*, Free Press, 1978.

demander si le spectacle "Le Songe d'une Nuit d'Eté" par la compagnie La Nuit Le Moment Théâtre, considéré par certains médias comme l'événement théâtral du Festival "off" 1995 a eu pour conséquence de renforcer son metteur en scène Christophe Lidon dans sa position de metteur en scène spécialiste des pièces du répertoire et si son succès a eu des conséquences durables. Quant au spectacle "La Servante" d'Olivier Py considéré par Le Monde ou La Marseillaise comme le spectacle événement du Festival "in" 1996, il a visiblement renforcé son auteur-metteur en scène en tant que figure de la nouvelle génération théâtrale et il est à nouveau invité au Festival "in" 1997. M. Mouillaud et J.-F. Tétu⁶ démontrent qu'à cette précédente analyse s'ajoute un élément important : les "décideurs", avant de s'accorder sur l'identité de leur cadre, sont déjà dans un système possédant des règles de fonctionnement. Si l'événement est la "modalité transparente de l'information", il ne faut pas omettre d'étudier ce que le cadre induit : une "coupure" entre ce qui est montré et ce qui ne l'est pas, une "focalisation" sur les relations entre les objets et sujets désignés. L'événement est en réalité un "fait-standard" né dans le contexte du développement des réseaux de communication. Ainsi deux groupes existeraient dans le milieu théâtral si on se préoccupe de la notion d'événement : ceux qui font l'objet d'une reconnaissance et ceux qui restent dans l'ombre, les éléments légitimés et non légitimés. Le jeu subtil entre légitimation et non légitimation est observable au Festival d'Avignon. Tous les spectacles jouissent d'une légitimation induite par la médiatisation globale du Festival, tant "in" que "off". Par contre entre ces deux catégories, les spectacles ont des possibilités financières différentes face à la médiatisation et c'est ici que se joue la véritable légitimation. C'est face à cette notion d'événement que s'organise l'opposition entre médiation et médiatisation dans le champ théâtral. La première appartient au symbolique, étant la communication des identités sociales. La seconde appartient à l'acte et est une communication instrumentalisée correspondant à un ensemble de décisions directement liées à une logique d'acteurs⁷. La médiation théâtrale dont se chargent les directeurs de théâtre est donc incompatible avec la médiatisation (des organismes de presse et d'information). C'est dans cette distinction là que se placent les directeurs de théâtre aujourd'hui qui refusent pour la plupart d'organiser eux-mêmes la médiation de leur théâtre par des instruments (donc la médiatisation) pour la déléguer aux médias extérieurs aux théâtres. Les théâtres sont donc dans une situation tout à fait

⁶ MOUILLAUD Maurice, TETU Jean-François, Le journal quotidien, PUL, Lyon, 1989

⁷ LAMIZET Bernard, Les lieux de la communication, Mardaga, coll. Philosophie et langage, Liège, 1992

étrange à l'heure actuelle où ils cherchent avec difficulté à effectuer une médiation institutionnelle et artistique sans passer par l'utilisation d'outils de médiation tout en espérant toucher le plus de monde possible : or la médiation a une portée restreinte car elle n'utilise pas de moyens matériels pour diffuser, pour multiplier, pour faire passer le message contrairement à la médiatisation. De cette situation, découle une très grande dépendance vis à vis des médias qui sont donc les seuls à posséder les instruments pour la médiation institutionnelle du théâtre d'autant plus que les relations entre les directeurs, les échanges de paroles directes entre eux ou avec le public, avec les artistes, qui pourraient être le seul moyen non médiatisé pour établir et amplifier la médiation, sont, comme nous le verrons, extrêmement peu pratiqués. Certains théâtres essayent pourtant de sortir de ce cercle vicieux en publiant sous l'égide du théâtre, les textes de leurs propres créations, comme le Théâtre de la Croix-Rousse⁸.

On peut repérer d'autres éléments flagrants dans les relations entre champ médiatique et champ théâtral et dans la façon dont ce dernier conçoit ses liens avec les médias. Car, certes, le contenu de leur médiation est important, mais la médiation symbolique est d'abord une relation : "le langage avant de signifier quelque chose, signifie pour quelqu'un"⁹.

Premièrement, le directeur cherche avant toute chose à médier un seul côté de son "métier" et à passer le plus sous silence le reste. Les directeurs de structures théâtrales, petits théâtres ou véritables institutions, privilégient leur fonction d'artiste au détriment de leur fonction plus pragmatique, plus administrative de directeur d'association ou d'entreprise. Ceci tient peut-être au fait que la fonction la plus ancienne est justement celle d'artiste et les théâtres ne sont que des troupes installées dans des bâtiments au lieu d'être des entreprises d'accueil et de diffusion de spectacles. Le directeur du lieu se présente donc avant tout comme un metteur en scène ou un auteur avant de se considérer comme directeur. Des médias, ils espèrent donc en priorité une diffusion de leur image artistique avant celle de leur image institutionnelle même si les deux sont liées.

Deuxièmement il y a évolution quant à la nature de la relation entre théâtre et médias. En complément de ce que nous avons dit au début de cette partie, nous pouvons établir que la modification des types de personnes présentes dans les médias et chargés des rubriques "théâtre" va de paire avec l'altération des relations

⁸ "Un lieu de passage. D'ailleurs on a fait une collection de livres qui s'appelle "le passeur"."

Philippe Faure

⁹ LACAN Jacques, Discours de Rome

entre les deux champs. On est passé d'une relation entre une oeuvre donnée et un critique qui lui donnait ou non son consentement, à une relation de personne à personne, entre le journaliste et le directeur de théâtre. L'accroissement en proportion du nombre de non-spécialistes du théâtre dans les rubriques réservées à cet effet dans les médias a contribué à déplacer très souvent la relation de l'espace public vers l'espace privé. Les directeurs de théâtre ont le sentiment que leurs relations avec le milieu médiatique s'est amélioré et qu'une certaine camaraderie est née¹⁰. Mais ce sentiment découle d'une nécessité pour les journalistes et les directeurs car ces premiers n'ayant plus de compétence professionnelle exigeante et précise, approchent le théâtre d'une façon plus personnelle et les directeurs de théâtre doivent s'adapter à ce nouveau type de relations. On pourrait supposer avec eux que ce changement procure une détente bénéfique à la médiation artistique ou institutionnelle du théâtre. Mais il semble que ceci procure surtout un plus fort pouvoir des médias et une perte d'identité culturelle des théâtres car en passant dans l'espace privé les directeurs font perdre aux théâtres leur caractère institutionnel, leur culture commune avec le champ théâtral et leur identité en tant que lieu particulier de création et diffusion théâtrales pour prendre l'habit de la personne privée hors fonction malgré le discours professionnel qu'elle tente de tenir. Mais il existe toujours des critiques et Paul Puaux observe que leur nombre moins important leur confère une plus grande influence, une plus grande autorité¹¹. L'information ainsi que la communication théâtrales ont changé de nature : elles sont passées d'une information-communication institutionnelle et artistique ouvertement conflictuelle mais chargée de sens à une information-communication insidieusement conflictuelle mais chargée de signes.

¹⁰ "Là je fais une présentation (enfin une petite présentation parce que les journalistes c'est des copains)" Gérard Vantaggioli

¹¹ "Les relations entre le théâtre et les médias, par exemple, sont très différentes de ce qu'elles étaient. Souvent empreintes de ... copinage, de sollicitation, etc. toutes choses qui ont donné aux médias une influence très considérable sur le théâtre lui-même et qui d'une certaine manière ne favorise pas l'indépendance des créateurs."

b. Enjeux et problèmes récents

Le théâtre a mal assuré le virage de la communication à outrance de la société actuelle. L'indépendance par rapport aux médias prônée par Jean Vilar a laissé la place à un autre type de relation dont nous avons vu certaines caractéristiques ci-dessus. Pour Vilar, l'indépendance du théâtre par rapport au champ médiatique est permise par le public qui donne au théâtre sa force : rappelons que Vilar n'invitait les journalistes au spectacle qu'après un nombre important de représentations, le temps pour le public de se forger sa propre opinion. Aujourd'hui, il semble que ce soit l'inverse qui soit de mise : les théâtres essaient d'utiliser les médias pour obtenir du public mais ils en sont dépendants. Ce rapport de force inversé conduit à une impasse et perpétue l'actuelle stagnation dans la relation du théâtre au public. L'erreur consiste selon Paul Puaux à vouloir passer par des intermédiaires pour obtenir du public. De plus, ces intermédiaires conduisent à modifier les données de la vie théâtrale.

La plupart des études sur le théâtre et la communication considère que le phénomène de communication lié aux exigences de temps et d'impact des médias a contraint les compagnies et les salles de spectacle à s'adapter à des impératifs qui ne sont pas les leurs. En effet, la communication croissante et nécessaire à la vie artistique a imposé aussi ses pressions. Les petits théâtres ont souvent l'impression que les grandes institutions réussissent à détourner ces pressions médiatiques, mais que eux-mêmes ne font que s'y soumettre : ainsi les informations sur la programmation doivent être données beaucoup de temps à l'avance aux médias sinon ils se trouvent confrontés à un refus de leur publication. Il s'établirait, selon certains, une "course aux médias" que seules les grandes institutions théâtrales peuvent assurer sans dégâts ou inconvénients. Les petites structures ressentent une double pression, artistique et médiatique : le choix de la programmation s'effectue pour elles obligatoirement après les grands théâtres car la même pièce présentée pourrait avoir comme conséquence l'afflux du public vers ces derniers au détriment des autres. D'autres théâtres comme la Renaissance et le Théâtre du Point du Jour admettent une atmosphère de concurrence vers le mois de juin où les théâtres lyonnais font leur présentation de la saison prochaine au public et où ils incitent les gens à s'abonner. Ils observent des attitudes diverses des théâtres révélant une certaine tension¹. Eux-mêmes constatent qu'ils cherchent "naturellement" à gagner

¹ "J'entends dire ça : "il faut lancer la saison avant les autres" pour être abonné chez l'un ou chez l'autre, je sais ça (...). Alors il y en a qui cache, c'est sûr : le TNP est assez cachottier" : André Guittier

du temps par rapport aux autres théâtres. De la même façon, le théâtre privé (le Théâtre Tête d'Or) se sent en position dominée par rapport aux autres en ce qui concerne le programmation car il estime que si les autres théâtres ont un succès limité, les subventions viennent à leur secours. Cependant il choisit une attitude plus combative en essayant d'organiser une conférence de presse, une présentation de saison avant celle des autres théâtres². Il tente de jouer de rapidité et d'entamer un rapport de force caché pour convaincre les autres théâtres de présenter autre chose qu'eux comme spectacle. Toutes ces stratégies ne sont pas issues de l'organisation du milieu théâtral mais sont conséquentes de l'exigence de rapidité des médias. Pour Denis Carot³, la communication médiatique a eu un impact à la fois sur le coût et la durée de vie des spectacles, ce qui nuit à leur diffusion. La communication a engendré une course au spectaculaire et un besoin de renouvellement des oeuvres. Le but des théâtres serait d'attirer le maximum de personnes en un minimum de temps, touchant le public le mieux informé aux dépens des publics défavorisés⁴.

Toutefois il faut remarquer que les théâtres mettent un point d'honneur à démontrer leur indépendance vis à vis du milieu médiatique même s'ils admettent l'existence de certaines exigences imposées par la société de l'information. La pression médiatique semble surtout concerner les petites structures alors que les grandes mettent en valeur que l'indépendance vis à vis de ce système, l'autonomie d'action du champ théâtral est une valeur essentielle de ce champ. Cette pression, d'après les directeurs, ne touche que les petits théâtres qui ont du mal à apprivoiser la temporalité imposée par les différents médias. La communication médiatique a un impact également sur le coût et la durée de vie des spectacles. Les petits théâtres doivent réduire au maximum l'investissement dans un spectacle et sont pris entre deux feux. D'une part, car il existe un besoin de renouvellement des oeuvres important qui exige un temps réduit du même spectacle à l'affiche. D'autre part, ces théâtres qui ne font pas le poids face à la médiatisation des grosses structures doivent faire agir le bouche-à-oreille donc étendre la durée de vie du spectacle au maximum, le temps que celui-ci agisse, comme le suggère Marc Dufour (Théâtre de l'Oseraie). Mais souvent les spectacles cherchent à attirer le plus de monde possible en un minimum de temps ce qui a pour effet de drainer au théâtre le public

² "J'entends dire ça : "il faut lancer la saison avant les autres" pour être abonné chez l'un ou chez l'autre, je sais ça (...). Alors il y en a qui cache, c'est sûr : le TNP est assez cachottier" : André Guittier

³ CAROT Denis, "Temps médiatique, temps théâtral, Création et pratiques culturelles", in Du Théâtre, n°6, automne 1994, pp.48-69

⁴ CAROT Denis, "Errance et itinérance", in Du Théâtre, Hors série n°2, février 1995, pp.98-108

le mieux informé. Les compagnies ne peuvent donc rentabiliser leur création qu'en tournant beaucoup dans des villes différentes. C'est ici que l'on voit l'importance de l'entretien des réseaux entre théâtres sur tout le territoire national.

Un autre enjeu concerne l'évaluation de ces spectacles. Le principe médiatique expliqué ci-dessus tend à évaluer le spectacle selon des critères essentiellement non artistiques puisque c'est la rapidité qui entre principalement en jeu. Cet impératif aurait pour incidence presque d'occulter toute préoccupation concernant l'oeuvre et la démarche de la création artistique. Mais le champ médiatique qui pourrait amener les théâtres à s'adapter au rythme de ses publications, est renié par les théâtres en tant que milieu disposant d'une influence implacable sur le champ théâtral. De plus il faut noter la différence de conscience de la pression médiatique entre Lyon et Avignon. Les théâtres permanents d'Avignon sont plus enclin à renier une quelconque pression de la part de ce champ, ce qui est dû certainement en partie au degré de l'activité théâtrale dans cette ville hors du temps du Festival qui est moins élevé qu'à Lyon. Mais les théâtres d'Avignon comme de Lyon refusent l'existence d'une quelconque pression médiatique qui pourrait toucher, outre les politiques de communication des lieux de diffusion, leur politique artistique. Néanmoins, comme nous l'avons vu précédemment, il existe bien une certaine pression amorcée par la presse et qui oblige les théâtres à s'aligner au moins sur un autre rythme de communication que le leur. Le refus d'accepter cet état des choses par les directeurs de théâtre, démontre bien l'unanime conscience d'indépendance par rapport à cet extérieur, à ce monde à part⁵. Cette volonté tient à l'enjeu collectif de faire persister le mythe de l'indépendance de l'artiste en général, renforcé par la tradition d'indépendance du théâtre en particulier. Il apparaît donc clairement que le champ théâtral n'est pas autonome puisqu'il subit des influences et des obligations venant du champ médiatique. Cependant celles-ci ont pour conséquence de renforcer la conscience de champ des agents qui le composent, ainsi que ses groupes internes. La culture du milieu théâtral est vécue comme une culture d'autonomie et d'incorruptibilité médiatique. Cette valeur est certainement renforcée par l'importance que lui donnait Jean Vilar. Celui-ci n'acceptait la présence des journalistes dans la salle qu'après plusieurs représentations, le temps que le public se fasse sa propre idée du spectacle. L'enjeu à l'heure actuelle est de savoir comment les directeurs de théâtre peuvent gérer cette volonté d'indépendance alors même que depuis Vilar les médias n'ont cessé d'être plus

⁵ "Personne ne dicte ses choix à personne, la programmation est entièrement libre... et surtout pas de la presse" : Michel Bataillon

présents dans l'espace public comme l'espace privé et que les théâtres n'échappent pas à une certaine pression.

Un autre enjeu repose sur l'actuelle configuration médiatique. Le média le plus "partagé" par la population est immanquablement la télévision, la presse écrite et principalement quotidienne voyant son lectorat diminuer de façon générale. Or le lien le plus fort est entre le théâtre et la presse écrite. Il est d'ailleurs intéressant de noter l'importance de l'écrit dans les relations du théâtre avec l'extérieur, ce moyen étant toujours privilégié mais toujours également conflictuel. La médiatisation directe du théâtre vers le public passe en effet par les éditoriaux des directeurs, la critique théâtrale, la littérature théâtrale. Si on prend les éditoriaux, ceux-ci sont le signe de la médiation institutionnelle et non pas artistique car ils ne concernent pas chaque spectacle donné pendant la saison mais l'idée d'ensemble que le directeur a voulu donner à la programmation et du même coup à la structure. Or ces éditoriaux sont, par définition, courts donc peu explicites et laissent très souvent libre cours à l'imagination du lecteur. Les critiques théâtrales sont le point de vue de la structure médiatique et plus précisément du journaliste qui est chargé de la rubrique, donc ce n'est pas la médiation de la structure théâtrale. Quant à la littérature théâtrale, elle donne le texte souvent brut (s'il y a médiation, il n'y a pas explication) et surtout elle n'est pas la médiation d'un théâtre en particulier mais d'un auteur. Mais si cet auteur est également directeur d'un théâtre où se joue cette pièce, elle est médiation esthétique du théâtre et non pas institutionnelle sauf s'il est joint à ce texte une précision du directeur sur le choix artistique privilégié. Il semble donc que pour compenser l'oralité du théâtre, sa vie ou sa vivacité, celui-ci se transmette institutionnellement par l'écrit de préférence. L'écrit a ceci de bénéfique pour le théâtre qu'il n'empiète pas sur le côté réel ou vivant du théâtre et permet une grande liberté d'esprit, d'imagination en ne commandant que la vue contrairement à la télévision (ou à la vidéo) qui sollicite plusieurs sens. S'il est vrai qu'il y a un échec ou un danger pour le théâtre à passer à la télévision c'est à dire à diffuser ses pièces sur le petit écran, on peut remarquer que même au niveau de l'information sur les spectacles ou sur la médiation institutionnelle de la structure théâtrale, ce médium est très peu utilisé. Cela tient sans doute d'une part à la méfiance du champ théâtral envers ce moyen de communication de masse. Nombreux sont les directeurs d'accord pour dénoncer l'hégémonie culturelle encouragée par la télévision. Cette Hégémonie qui concerne aussi bien le théâtre que les autres formes de culture, conduit à l'immobilisme de la société : "Toutes les possibilités technologiques sont au service de l'immobilisme. La multiplication des télévisions et des radios ne fait que réduire la diversité des programmes et des

informations. Réduction des informations au point qu'on peut les mettre en boucle et les servir à longueur de journée à la radio ! A la télé, plus de 5000 films par an d'un seul pays et pas un seul film de plus de 180 pays !"⁶. La seconde raison à la rareté de la médiatisation du théâtre à la télévision est d'autre part la difficulté pour les journalistes de la télévision nationale donc parisienne de sélectionner parmi le choix des spectacles ou des théâtres. Le théâtre, s'il pourrait souffrir d'être diffusé d'une certaine manière sur le petit écran, souffre certainement d'un manque de médiatisation par le moyen de communication le plus répandu en France.

⁶ Editorial de André Benedetto, théâtre des Carmes, Festival d'Avignon 1997

2. Champ théâtral vu par les médias

a. Variabilité de l'intérêt porté au théâtre

Pour cette étude nous avons recherché dans la presse quotidienne, hebdomadaire et mensuelle locale et nationale des articles traitant du théâtre et particulièrement sur Lyon et sur Avignon. Avant l'analyse du contenu de ces articles proprement dit, il convient de faire le point sur ce corpus de textes qui révèle une très grande variabilité de l'intérêt porté au monde du théâtre selon les journaux ou magazines et ainsi le type de rapport que ces deux milieux entretiennent.

Prenons tout d'abord la presse locale. Sur Lyon nous disposons en quotidiens de *Lyon Matin (Le Progrès)*, *Lyon Figaro*, en hebdomadaire de *Lyon Capitale*, en mensuels de *Lyon Cité* (le journal municipal), *C'est 9 à Lyon* (l'ancien journal municipal), 491. Sur Avignon nous avons comme journal *La Marseillaise*, *Vaucluse Matin*, *Le Provençal*, *Le Méridional*. Au niveau de la proportion d'articles trouvés dans chaque journal, il faut remarquer que *Lyon Capitale* arrive en tête, loin devant les quotidiens que ce soit de Lyon ou d'Avignon ou encore les quotidiens ou hebdomadaires nationaux. De plus on observe une différence de médiation entre ce journal et tous ceux que nous avons recensés : *Lyon Capitale* s'intéresse de près à la médiation institutionnelle des directeurs de théâtre, alors que les autres journaux privilégient la médiation artistique et passent presque sous silence cette première médiation qui ne fait l'objet d'un article que d'une façon très occasionnelle et toujours mêlée avec l'artistique. Le choix de *Lyon Capitale* est bien sûr lié au type de publication qui aime bien rechercher la polémique et qui est un journal un peu en marge. Mais ce qui est intéressant, outre sa position équivoque, est l'absence chez tous les autres journaux d'un intérêt pour la médiation purement institutionnelle des directeurs de théâtre. Les quotidiens régionaux évoquent la plupart du temps les théâtres derrière les spectacles présentés et délaissent ce qui n'est pas purement artistique ou esthétique. L'étude sur six mois des journaux quotidiens d'Avignon révèle déjà au départ un faible pourcentage d'articles concernant les théâtres quels qu'ils soient. Ensuite, ces derniers ne sont évoqués que dans la rubrique "culture" en même temps que les expositions d'artisanat, les bonnes tables, la liste des films à l'affiche c'est à dire les "sorties" avec un article qui s'apparente à une critique théâtrale mais qui en est tout de même éloigné par l'absence de "critiques" proprement dites. En effet, jamais un spectacle ne se verra critiqué négativement, il semble soit que les journalistes

locaux adhèrent totalement aux choix esthétiques de tous les théâtres de la région, soit qu'ils cherchent avant tout le consensus avec ce champ ou à attirer de toutes façons du public vers lui. En tous cas pour notre étude le contenu de ces articles n'a aucun intérêt mis à part le fait que dans leur forme ils ressemblent simplement à une description de la pièce représentée. Par contre on peut remarquer que certains théâtres sont plus présents en proportion que d'autres alors que leur degré d'activité est sensiblement égal. Ce sont les théâtres les plus anciennement implantés sur Avignon qui font l'objet d'un plus grand nombre d'articles : le théâtre du Chêne Noir, le théâtre des Halles. Ce sont donc les théâtres qui ont acquis un degré de notoriété correspondant à leur ancienneté d'implantation dans la région et à leur reconnaissance nationale (vis à vis de la presse) qui sont regardés avec attention. En ce qui concerne Lyon, on peut observer la même chose pour les journaux quotidiens et pour les mensuels. L'hebdomadaire dont nous avons parlé précédemment a non seulement la caractéristique d'avoir un type de médiation différente des autres mais également de porter son intérêt sur des compagnies très diverses tant de Lyon que de la région. Ce journal n'exige donc pas un certain degré de reconnaissance pour l'édition d'un article sur un théâtre et à l'inverse, il prend un malin plaisir à contester les positions établies de ces derniers. Au niveau de la "catégorie" d'information, la "rubrique" dans laquelle ils sont médiatisés, la différence est entamée puisqu'ils peuvent se retrouver dans des rubriques aussi diverses que "culture", "théâtre", "dossier", "on se mêle de tout", "polémiques" ... Il apparaît plus intéressant, en ce qui concerne les théâtres d'Avignon, d'étudier des articles issus de journaux régionaux et qui sont pour la majorité parus dans des suppléments pendant le Festival d'Avignon. Ici, l'attention journalistique est portée tant sur la programmation des théâtres que sur des sujets plus "institutionnels" comme la poursuite du mouvement des "soupapes d'Avignon", mouvement de protestation à l'encontre de la politique culturelle d'Avignon.

Au niveau national nous avons étudié *Le Monde*, *Libération*, *Télérama*, *Le Nouvel Observateur*, *L'Express*, *Le Point*. Ces journaux nationaux donc parisiens ont la caractéristique de ne s'intéresser en majorité qu'au théâtre parisien. Pour qu'un article traite d'un théâtre de province il faut qu'il se soit passé quelque chose d'exceptionnel, un "événement", ou/et que le sujet concerne un théâtre connu. En effet, ces journaux fournissent un discours qui est très lié à la connaissance et à la reconnaissance des structures médiatées. Si les articles traitent des théâtres parisiens qui sont déjà connus un minimum par le public/lecteur - ceci va de paire avec l'exigence d'une structure théâtrale qui est importante au niveau de la taille de la salle -, ils exigent des autres théâtres provinciaux une notoriété importante. Hors

très peu d'entre eux ont le privilège de cette reconnaissance. On remarque que sur Lyon un seul théâtre fait l'objet de cette attention : le T.N.P. et ses directeurs (ou ex-directeurs) Roger Planchon, Georges Lavaudant, Michel Bataillon, Alain Françon. Ce même choix est repérable dans *Télérama* qui semble ne jamais rater la représentation d'un spectacle de Planchon. Or si ce théâtre est repéré sur le territoire provincial par ces journaux nationaux on peut supposer que c'est parce qu'il est issu au début de son histoire de la volonté parisienne (la Décentralisation), parce que ses protagonistes disposent d'une reconnaissance artistique parisienne et nationale, mais aussi parce qu'ils sont jugés comme les acteurs principaux de la décentralisation. Curieusement, alors que des acteurs du même ordre (au niveau de leur rôle dans l'histoire de la Décentralisation) sont présents en Avignon, peu d'intérêt leur est porté et les spectacles qu'ils montent ne semblent recueillir l'attention de ces journaux que s'ils sont créés ou viennent en tournée à Paris. D'ailleurs la plupart du temps, leur travail est comparé dans ces mêmes articles à celui d'artistes résidant dans la capitale. Les journaux adressent donc un intérêt tout particulier aux structures portant en elles les marques visibles d'une culture générale au champ théâtral et dont l'identité est si forte qu'elle peut difficilement être contestée.

On peut noter en dernier lieu que tous ces journaux nationaux s'intéressent peu aux compagnies, aux metteurs en scène non résidents sauf s'ils sont passés dans certaines instances de consécration plusieurs fois et qu'ils ont acquis un capital symbolique, une reconnaissance artistique suffisante. Mais d'ailleurs cela signifie que leur résidence dans un théâtre particulier ne saurait tarder. Que signifie ce refus des médias nationaux à publier, communiquer, mettre en valeur une compagnie indépendante et itinérante ? On pourrait invoquer qu'il s'agit seulement d'un choix stratégique : il y a tellement de compagnies, comment faire pour parler en plus de celles qui sont itinérantes ? Mais n'y a-t-il pas là dessous plus qu'une question pratique ? On pourrait à notre tour invoquer que lorsqu'une compagnie ou un metteur en scène s'implante dans un lieu théâtral, se sédentarise, il acquiert une plus grande visibilité et cette sédentarisation artistique est vécue comme la création ou la confirmation d'une identité culturelle propre et stable comme si l'itinérance était une recherche et l'implantation une découverte.

Selon notre avis, les médias "professionnels" (donc excepté *Lyon Capitale* qui ne possède qu'un nombre restreint de "vrais" journalistes et qui se situe à part dans le paysage médiatique) vise avant tout la confirmation des positions établies dans le champ théâtral. Ils perpétuent les places qui ont été acquises grâce à l'histoire qui a donné une légitimité aux agents concernés ; et en tant qu'institution médiatique, le

journal quelque soit sa périodicité est très attaché à la médiation des autres institutions stables qui sont du même coup stabilisées par son propre discours. Ils ont une conception très historienne du champ théâtral où le passé agit comme une légitimation des instances existantes. Ils soulignent plus la continuité que la rupture. A titre d'exemple on peut citer le sous-titre d'un article paru en 1988 dans la revue *Théâtre En Europe* à propos des relations entre les deux "groupes" de créateurs existant au moment de la création du T.N.P. de Villeurbanne : "la mémoire du père"¹. Ce titre illustre parfaitement leur vision très filiale et hiérarchisée des rapports entre les agents du champ théâtral. La mémoire agit en effet pour eux comme acte d'autorité : "Planchon et Chéreau, intimidés par la mémoire de leur père en théâtre, Jean Vilar, mort le 28 mai 1971". Comme le disent Mouillaud et Tétu² le journal est comme un substitut de l'espace public où se mêlent non seulement de nombreuses voix faisant partie de son environnement, mais aussi sa propre voix. Le journal, lieu de convergence entre la culture de l'environnement et l'actualité variable (qu'il constitue), possède deux fonctions énonciatrices majoritaires : un "faire-savoir" correspondant à la production d'un effet de réel (par les citations, les descriptions...) et un "faire-croire" qui le maintient plus au service de la vérité que de la réalité. Le journal met donc en forme sa propre vision de la réalité, sa propre conception de l'espace social donc théâtral.

¹ BATAILLON Michel, "A Villeurbanne, le T.N.P., La mémoire du père", in *Théâtre En Europe*, 1988, n°9, pp.75-78

² MOUILLAUD Maurice, TETU Jean-François, *Le journal quotidien*, PUL, Lyon, 1989, 204 p.

b. Analyse de discours : attaque, défense ou tempérance

Pour la commodité de lecture et pour faire preuve de clarté suffisante nous analyserons successivement les trois types de médiations que nous avons repérés ci-dessus et qui correspondent à trois discours possibles par les journaux vis à vis du territoire qui nous intéresse : le discours de la presse locale sur un théâtre local (lyonnais ou avignonnais), le discours de la presse nationale sur un théâtre lyonnais ou avignonnais, le discours de la presse nationale sur un théâtre extérieur à notre territoire d'analyse. Comme beaucoup d'articles traitent de la question artistique des spectacles sans évoquer celle des théâtres qui les accueillent et qu'il est donc difficile d'en tirer des conclusions, nous joignons à cette étude un corpus d'articles qui concerne la grève des intermittents du spectacle qui a eu lieu en décembre et qui a l'avantage de rejoindre le sens des trois sortes de médiation que nous avons établies pour notre étude.

Nous allons voir que malgré la diversité d'approche du milieu théâtral par les différents médias, ceux-ci visent à la construction d'une identité culturelle de ce champ général et de chaque agent et structure qui le compose. Les médias conçoivent le milieu théâtral dans un espace-temps particulier mais différent de celui dont les agents du théâtre pensent faire partie. Le seul point commun apparent est la conscience que le théâtre est plus qu'un art et qu'il joue un rôle dans la société¹.

** Presse locale, théâtre local*

Ce qui caractérise la médiation de la presse locale vers le théâtre local est la connaissance du terrain c'est à dire du territoire, de son histoire et donc de ses enjeux. Dire que ce qui unit la presse local et le théâtre local est le "local" cela signifie qu'ils partagent une conscience de la territorialité, de son organisation et de son évolution. La presse locale se charge ainsi souvent de rapporter les altérations internes que subit cet espace géographique limité et d'en perpétuer la vision d'ensemble. Car l'organisation du terrain dans le temps et dans l'espace fait l'objet d'une légitimation, d'une affirmation de sa pérennité par les médias locaux plus que d'une remise en cause. Les médias locaux ont ainsi une vision pour le moins figée de la configuration physique et aussi intellectuelle (artistique) de l'espace local. Seule différence : le journal *Lyon Capitale* qui adopte la position inverse. Dans

¹ "Le théâtre est devenu pour lui [Olivier Py] manière d'être et de penser, de vivre et de communiquer. De communier.", "Le provocateur vagabond", *Télérama*, 9 juillet 1997

l'article "Le Point du Jour prépare sa rentrée" de *Lyon Figaro*, on met en valeur pour les nouveaux directeurs de ce théâtre leur intégration dans le tissu théâtral local et la perpétuation de sa configuration générale malgré leur arrivée, la perpétuation d'une certaine conscience artistique : "on retrouvera dans cette programmation un auteur souvent invité par Jean-Louis Martinelli au Théâtre de Lyon [ancien théâtre du Point du Jour], Joël Jouanneau ...", "ont commencé à tisser des relations dans le milieu car il n'est pas question que le Point du Jour se confine dans sa tour d'ivoire"².

Liée à cette attitude, les journaux locaux tiennent haut et fort le discours sur l'identité culturelle du théâtre ou de la ville dans laquelle il est implanté, mêlant l'une à l'autre dans une relation de cause à effet et réciproquement. Dans les discours journalistiques, le mot "identité" est omniprésent et concerne en priorité la structure théâtrale (ce qui correspond donc à sa médiation institutionnelle). L'emploi de ce mot dépend des spectacles présentés dans cette structure et de leur cohésion. En parlant de cohésion, les journaux semblent penser qu'en matière d'identité culturelle il est nécessaire pour chaque théâtre d'être différent des autres c'est à dire facilement repérable, identifiable, et que tous ces théâtres soient tenus les uns aux autres par un système de répartition des rôles à la fois sociaux et artistiques. Dans l'article "Un bain de création" de *Lyon Matin*, le journaliste assigne des fonctions aux théâtres, des fonctions officielles, officialisées c'est à dire dont tout le monde doit partager le motif. Par exemple les Célestins, le T.N.P. "assument brillamment leur responsabilité de pôle de la vie culturelle régionale"³. Le but ici est visiblement de légitimer la position de ces deux structures à l'intérieur du champ théâtral régional. Mais les journaux ont une vision très personnelle de la répartition interne de ces rôles et de la façon dont s'ordonnent les réseaux dans le champ théâtral. La plupart d'entre eux considèrent que ce champ est divisé en sous-groupes en fonction de critères divers qui peuvent être le type de programmation, le niveau des subventions, le statut des théâtres, etc. Mais ces journaux s'accordent pour dire avec les théâtres qu'il n'y a pas de familles esthétiques au niveau local. Pour *Lyon Figaro* par exemple, le milieu théâtral est séparé entre le théâtre municipal c'est à dire Les Célestins et les forces de la Décentralisation. Ceci signifie que pour lui la différence se situe au niveau de l'origine territoriale du théâtre et de l'histoire de sa création donc de son éthique et du rôle qu'il entend jouer. Cette distinction est indépendante d'un partage esthétique local ou régional même s'il

² "Le Point du Jour prépare sa rentrée", *Lyon Figaro*, 4 janvier 1994

³ "Un bain de création", *Lyon Matin*, 10 septembre 1992

peut en découler un. Cependant il rejoint une organisation territoriale nationale découpée en familles théâtrales reliant les théâtres locaux et parisiens.

Nous voudrions accorder une place particulière à un article de *Lyon Cité*, le journal municipal de Lyon qui recoupe ce que nous avons dit précédemment sur l'assignation par les journaux de certaines places aux théâtres et aux directeurs de ces lieux. *Lyon Cité* par dessus tout cherche à plébisciter le théâtre municipal et à convaincre le lecteur par des procédés sémantiques la légitimité de ce théâtre. Tout d'abord le journaliste opère une confusion ou plutôt un amalgame entre le métier de directeur de théâtre et ce que Jean-Paul Lucet est lui-même : il joint image publique et image privée. Ensuite il unit deux images apparemment contradictoires : celle d'un directeur de grosse institution et celle d'un saltimbanque. Cette mise en correspondance tente de faire oublier la première fonction au profit de la seconde qui correspond plus à l'idée que le public se fait d'un l'artiste. Dans le premier paragraphe le journaliste utilise des mots de vocabulaire spécifiquement théâtraux ("rampe", "planches"⁴) mais suffisamment compréhensibles pour faire adhérer le lecteur à ses propos et simuler l'impression de posséder un savoir sur le monde théâtral que l'on partage avec le journaliste en question. Dans le second paragraphe, ce dernier emploie l'expression "notre théâtre municipal" qui permet une appropriation collective du théâtre aidant à concerner le lecteur lyonnais à l'éventuelle réussite de celui-ci et à son devenir. Si l'on prête attention à la façon dont est nommé le théâtre des Célestins tout au long des quatre paragraphes on comprend mieux le choix du déroulement du discours du journaliste et on voit que le journal diffuse une image institutionnelle, de légitimation de ce théâtre. Du nom du théâtre (les "Célestins") on passe en effet au degré de reconnaissance qu'il occuperait dans un lieu géographique large ("un théâtre municipal au rayonnement international"), ensuite on se l'approprie donc on approprie sa réussite ("notre théâtre municipal") et pour finir on sous-entend qu'il s'agit du seul théâtre digne de ce nom sur Lyon, le seul à connaître, le théâtre qui investit tout l'espace théâtral donc tout l'espace social et géographique ("le théâtre de Lyon").

Les journaux locaux s'intéressent de près aux directeurs des structures théâtrales, à leur passé, à leur position artistique et à leur position institutionnelle. Cela dit, c'est surtout la simplicité qui est recherchée dans ces descriptions et les médias ont tendance à réduire la personnalité artistique du directeur à un ou deux mots qui symboliseraient sa démarche. Mais de ce fait, on s'approche plus souvent du stéréotype que de l'analyse. Dans le supplément culturel au journal *La Provence* (juillet 1997) la qualité, entendue comme la particularité, l'identité, des directeurs

⁴ "Les Célestins s'ouvrent sur Covent Garden", *Lyon Cité*, décembre 1996

des théâtres d'Avignon est extrêmement résumée : Gérard Vantaggioli est un auteur qui n'est pas ordinaire, André Morel est Voltairien, Gérard Gélas se caractérise par sa sensibilité ... Ils ont la volonté également de trouver aux directeurs de théâtre des parentés avec le milieu théâtral local, des relations qui révéleraient leur culture commune avec cet espace géographique. C'est ainsi qu'on cherche dans le passé professionnel de ces personnes des indices de leurs liens avec la ville dans laquelle ils sont sédentarisés. En parlant du nouveau metteur en scène du théâtre du Point du Jour, la journaliste précise en début d'article son lien avec un autre créateur lyonnais : "cette année pas comme les autres ne verra pas de création de la part de celui qui fut entre 1973 et 1978 l'assistant de Planchon"⁵. On insiste en tous cas sur les liens qu'ils ont avec leurs pairs particulièrement ceux qui ont du succès sous-entendant ceux qui ont du talent.

Il convient maintenant de nous intéresser au journal *Lyon Capitale* et à la façon dont il voit le milieu théâtral. Une première constatation est la redondance de la dénonciation de la position de pouvoir des directeurs des grandes institutions théâtrales et en parallèle de ça la défense des compagnies indépendantes. Dans leur dénonciation de la "dictature" des directeurs d'institutions, des "artistes-Prince"⁶, se situe une critique concernant l'absence de relations entre ces gros théâtres et leur environnement proche, c'est à dire leur quartier, voire leur ville, et les forces vives qui les composent, artistiques ou autres. Pour ce journal, le problème réside dans le fait que les directeurs n'assument pas leur mission d'aider la nouvelle génération. Il fait valoir la différence qu'il y a entre le métier d'artiste et celui de directeur de théâtre : cette différence pourrait s'avérer bénéfique car elle pourrait entériner une spécialisation professionnelle de ces personnes mais il constate que la plupart du temps on assiste à l'amalgame de ces deux fonctions dans la même personne dans les institutions lyonnaises, qui est corollaire d'un amas de pouvoir aux conséquences négatives pour la structure dirigée⁷. Cette situation apparaît à ses yeux comme un fait de génération, celle apparemment des directeurs de 50-60 ans qui opèrent un cumul de salaires. Le danger ici est que l'absence d'intégrité et de bonne politique administrative de son directeur se répercute inmanquablement sur le théâtre et sur les autres théâtres qui risquent d'être soupçonnés de la même chose. Par exemple l'absence de reconnaissance de Jean-Paul Lucet au niveau

⁵ *Lyon Figaro*, 4 janvier 1994

⁶ "Gonflé", rubrique "on se mêle de tout", *Lyon Capitale*, janvier 1996

⁷ "Car il est clair que certains directeurs d'institutions, confortés à la tête de leur établissement depuis plus d'une dizaine d'années dans une quasi situation de rentiers, ont pris la grosse tête et jouent au despote plus ou moins éclairé ou à la grande diva intouchable" : "Directeurs sur sièges éjectables", *Lyon Capitale*, avril 1996

artistique empêche le rayonnement de son théâtre, contrairement à Planchon à Villeurbanne. *Lyon Capitale*, tout comme d'autres journaux ont une vision très stricte de l'image d'un "bon" directeur de théâtre. Car si le talent artistique est nécessaire, si la sanction du public est nécessaire, ils doivent s'accompagner de l'acceptation de l'aventure théâtrale. Si un théâtre sans public n'est pas un théâtre, un théâtre avec beaucoup de public mais sans ouverture et risques artistiques est jugé comme un "mauvais théâtre". Quant aux rapports entre milieu théâtral et milieu politique, ils sont décrits comme déséquilibrés et néfastes pour le monde théâtral, la cause principale étant le décalage entre la vision politique de l'art et ce que l'art est réellement. Bref, ce journal paraît conscient des enjeux du champ théâtral et de son évolution récente.

En analysant maintenant les articles qui ont été publiés pour la grève des intermittents du spectacle et surtout l'occupation du T.N.P. dans la région lyonnaise nous pouvons faire le point sur la façon dont les journaux locaux voient plus généralement le monde du théâtre. Sur ce point, nous rejoignons quelque peu l'analyse de Jean Baudrillard⁸ quand il dit qu'aujourd'hui on n'échange plus tant de sens (un message) que des signes. L'information ne communique pas, elle ne fait pas sens, elle s'épuise dans la mise en scène de la communication (ou du sens). Selon lui, le médium seul fait événement quelques soient les contenus qui sont neutralisés. Nous ne serons pas aussi intransigent que Baudrillard qui affirme que les médias fabriquent de la non-communication par l'intermédiaire d'un "simulacre", nous nous contenterons de dire que les médias, quand ils médiatisent le milieu théâtral, peuvent tomber dans le piège de la non-communication au profit de la diffusion de signes. Pour Baudrillard tout est modèle donc simulacre dans la communication et le social, il n'y aurait plus lieu de s'intéresser à quoi que ce soit ; nous posons qu'au contraire l'étude de la mise en scène du sens peut s'avérer intéressante.

Un premier article est présent dans *Lyon Matin*⁹ avec une photo. La photo présente une foule assise, de dos ou tournée de trois-quarts : cette photo est plutôt neutre dans le sens où elle pourrait concerner n'importe quelle assemblée générale de n'importe quelle grève. Dans l'article de *Lyon Matin* on trouve plusieurs expressions : "intermittents", "saltimbanques", "pas rasés, épuisés, (...) yeux rouges", "les manifestants", "intermittents du chômage". Plusieurs choses sont intéressantes ici. Le discours du journaliste vient ajouter des éléments de plus aux

⁸ BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981, pp121-131

⁹ *Lyon Matin*, 13 décembre 1996

informations fournies par la photo et vient même ajouter une dimension "typique" ; il joue avec des stéréotypes pas véritablement avantageux sur le monde du spectacle. Une relation très forte unit le titre à la photo puisque ce premier précise une "occupation à plein temps" alors même qu'on voit une salle "pleine" de gens. Tout le texte est basé sur la démonstration d'une occupation massive qui s'étend à la fois dans l'espace et dans le temps. Nombre d'indications connotent cet espace qui n'est plus libre et cette durée : "une nuit de plus", "ne pas vouloir céder", "situation demeure cependant bien bloquée", "dans la nuit de mardi à mercredi", "hier en fin de matinée", "après une nouvelle nuit difficile" ... La légende de la photographie sous-entend l'importance de la mobilisation ainsi que le fait selon lequel il n'y a du monde dans les théâtres que lorsque la salle est occupée par ceux-là même qui font le théâtre. Elle met donc en évidence le fait que pour une fois on entend parler de ces personnes-ci et que cette mobilisation est à prendre au sérieux. Nous avons parlé précédemment du fait que les journaux étaient des tribunes où les paroles du journal en question et des protagonistes de l'espace social se rencontraient : dans *Lyon Matin* la première conséquence de l'occupation du T.N.P. étant pour le journaliste l'arrivée de plusieurs soutiens politiques, une place importante est accordée aux paroles de ces hommes politiques (sous forme de citations). Dans cet article, deux sujets apparaissent : les intermittents et certains hommes politiques. Or ces hommes politiques ne font pas partie du pouvoir gouvernemental, ils n'ont donc pas pour effet d'apporter la sanction (si l'on établissait un programme narratif de type de l'Ecole de Paris) ; cependant ils agissent comme tels en critiquant de façon positive l'action des intermittents, en se référant à un système axiologique. Ils cherchent à "faire savoir" qu'ils les soutiennent et à "faire croire" en la justesse de la cause, en sa nécessité. Ce qui est intéressant ici c'est que le discours journalistique conduit à soutenir l'action des intermittents. En effet, à la compétence des intermittents à faire la grève (leur /pouvoir faire/ et leur /vouloir faire/) se joint un /devoir faire/ : celui-ci est lié à un discours sur le progrès social et sur "l'inquiétude et l'avenir incertain".

** Presse nationale, théâtre local*

Le discours de la presse nationale vis à vis d'un théâtre avignonnais ou lyonnais tourne autour de quatre points principaux.

Premièrement, il est important de voir qu'ici aussi le territoire et sa définition par la presse détermine la façon dont est vu le champ théâtral local. En effet, comme nous l'avons dit, les journaux nationaux accordent la priorité de diffusion à des

théâtres ou des compagnies locales qui sont jugées à la fois comme porteurs de la culture locale et porteurs d'une identité forte. Posséder une culture locale signifie un théâtre que l'on peut facilement associer à un territoire donné, et posséder une identité forte signifie que le théâtre doit se distinguer des autres théâtres de son territoire et également avoir suffisamment de caractéristiques intéressantes pour être repérable parmi l'ensemble du territoire national. Le journal *Télérama* semble penser que la culture locale lyonnaise tient d'une façon ou d'une autre à Planchon et les théâtres que ce journal prône comme étant dignes d'intérêt artistique se révèlent tous plus ou moins attachés à l'histoire de Planchon :

"Jean-Louis Martinelli (...) : "C'est dans cette ville (...) au début des années 70, que j'ai découvert qu'il existait des expériences artistiques qui pouvaient être aussi de formidables aventures humaines" (...) "Planchon, après Vilar, c'était un deuxième souffle offert au théâtre" (...) Même Jean-Paul Lucet, dans les "rouges et ors" de son très cossu Théâtre des Célestins, avoue avoir appris devant ces spectacles à relire différemment nos chefs d'oeuvre classiques. Quant à Philippe Faure (...) il regrette de n'avoir pas connu de près le Planchon iconoclaste de ses débuts : il ne l'a approché que dans les années 80 ... (...) Planchon : un héritage compliqué. (...) Bruno Boëglin qui ne pourrait plus travailler à Lyon si Roger Planchon ne l'accueillait généreusement au T.N.P. (...) Et Sarkis Tchumlekdjian de confirmer : "Pour apprendre le théâtre, je vais au T.N.P.""¹⁰

Planchon est ainsi placé en tant que "père spirituel du théâtre lyonnais". Il semble le seul à occuper la place privilégiée de père, de générateur d'un héritage tout comme Maréchal mais qui lui, a quitté Lyon depuis. Nous voyons également que la référence culturelle ne concerne pas le théâtre en lui-même mais le parcours théâtral de son directeur. Quant à l'identité elle tiendrait à la personnalité même de celui qui dirige la structure théâtrale et qui lui donne une originalité artistique. Les journaux mettent en valeur que la priorité d'un théâtre est de trouver son identité et de la perpétuer. Dans l'article "Nouvelles Scènes" (même s'il ne s'agit pas d'un journal que nous avons cité ci-dessus)¹¹, le journaliste pose que la création du théâtre de la Croix-Rousse devra être suivie d'une recherche de l'identité que le directeur pourrait donner à sa structure. Or dans cet article il est difficile de déterminer ce que le mot "identité" veut dire : il n'apparaît pas qu'il s'agisse uniquement d'une identité artistique en tant qu'originalité artistique mais aussi d'une indépendance artistique et structurelle par rapport aux subventionneurs. L'identité est donc vue plus comme une priorité issue des relations de son théâtre avec l'extérieur et de son statut juridique (un cahier des charges séparant la saison en trois) que comme un phénomène naissant en soi.

¹⁰ "Lyon Brûle ses planches", *Télérama*, 23 septembre 1992

¹¹ "Nouvelles scènes", *Du Théâtre*, juin 1994

Sur Avignon, la référence culturelle semble bien être le Festival et Jean Vilar, ces deux "éléments" étant indissociables. On repère les théâtres qui ainsi ont participé ou participent encore à l'histoire de la ville étroitement liée à l'histoire du Festival. Le second élément du discours de la presse nationale sur les théâtres locaux consiste à ne jamais remettre en cause la position que les théâtres et les artistes ont acquis grâce à l'histoire de la ville ou l'histoire du théâtre en général. Quand nous disons "théâtre", il s'agit plutôt de leurs directeurs. Les journaux ne se posent pas la question du possible arrêt de la légitimité des artistes à la tête des théâtres, il constatent simplement leur position et essaient d'analyser quelles sont les causes à l'origine de ces positions. Pour les journalistes, la légitimité artistique acquise ne peut se perdre totalement et plus on a acquis par la durée une légitimité artistique, plus il semble difficile de la perdre. Souvent d'ailleurs leur point de vue diverge avec celui des artistes locaux. En ce qui concerne Roger Planchon par exemple, il persiste dans sa position acquise d'agresseur théâtral et politique selon *Le Monde*¹², alors que la majorité des directeurs de théâtre lyonnais considèrent qu'il s'est "assagi". *Le Monde* voit les co-directeurs du T.N.P. à travers le capital symbolique qu'ils ont accumulé et leur lien avec Vilar, ce qui induit la poursuite de la qualité artistique de leur travail¹³.

Troisièmement, les journaux construisent souvent une vision de l'histoire locale qui ne correspond pas spécialement avec celle considérée par la presse locale et celle vécue par les artistes locaux. Par exemple la journaliste Fabienne Pascaud (*Télérama*¹⁴) estime qu'au moins deux générations se sont succédées à Lyon depuis Vilar, la première personnalisée par Planchon et la seconde comprenant des directeurs tels Martinelli, Lucet, Faure, etc. Elle met en évidence qu'un certain héritage s'est transmis de l'une à l'autre et continuerait de se transmettre aux nouvelles générations. Mais les artistes locaux partagent peu cette conception de l'histoire théâtrale locale. Tout d'abord, s'il est vrai que Planchon a été le premier à installer un théâtre décentralisé à Lyon, les jeunes artistes ont tendance à regrouper dans la même génération Planchon et d'autres directeurs à la tête de grandes institutions telles le théâtre des Célestins. De plus la journaliste a tendance à mal interpréter les discours des directeurs de théâtre comme Philippe Faure qui renie en réalité la permanence de la légitimité artistique de Roger Planchon et la transmission d'un héritage artistique dont le sens n'existerait plus depuis déjà une bonne quinzaine d'années.

¹² "Son éminence Planchon", *Le Monde*, 17 février 1994

¹³ "TNP dernières nouvelles", *Le Monde*, jeudi 10 février 1994

¹⁴ "Lyon brûle ses planches", op. cit.

En dernier lieu, la presse nationale s'attache à défendre les artistes face aux politiques : il s'agit de participer à la préservation de l'indépendance de ces artistes de théâtre quels qu'ils soient, acteurs ou metteurs en scène, directeurs d'institutions ou costumiers. Les médias se font un devoir de montrer les restrictions budgétaires des uns et des autres et les difficultés de vie des artistes. C'est en dehors de toute évaluation de la légitimité artistique et du talent que la défense des théâtres et des compagnies est faite.

** Presse nationale, théâtre non local*

Dans certains articles de la presse nationale parlant d'un théâtre particulier à Paris ou ailleurs ou bien du théâtre en général, on voit apparaître la mise en valeur du rôle du théâtre par rapport à la société. Souvent ces articles lient la critique théâtrale d'un spectacle particulier ou d'une pièce à l'histoire de la société, ses interrogations et son évolution. Ce qui est souligné, c'est la concordance et la réciprocité du théâtre et de la société. Dans l'article "Au théâtre ce soir ... la misère du monde"¹⁵, le journaliste met en évidence que le théâtre suit le mouvement de la société ou plus exactement dénonce la position de ceux qu'elle met dans le besoin. Il établit un bref historique à la fois de l'art théâtral qui s'intéresse aux défavorisés et de l'évolution de leur place et de leurs caractéristiques dans la société française. Ainsi dans les années 1970, ce sont dans les usines que sont présents les "pauvres", parmi les ouvriers : le théâtre va jouer dans ces lieux et met en scène ce monde bien particulier. Dans les années 80 où "le "social" n'est plus à la mode" et où le ""socio-culturel" fait ringard", Michel Vinaver continue son exploration théâtrale. Il observe aujourd'hui un retour modeste de l'intérêt de la société pour ses défavorisés et en même temps la présence de certains spectacles sur ce sujet au Festival d'Avignon tel "Va savoir la vie" de Charles Tordjman.

Tout comme pour les théâtres locaux, la presse nationale prend leur défense face aux pouvoirs publics et montre leur incompréhension face à la recherche théâtrale qui nécessite des moyens plus importants. Cette situation est parfois ouvertement traitée d'"injustice"¹⁶.

La presse nationale s'intéresse de près aux parcours professionnels des metteurs en scène, acteurs ou directeurs de théâtre et semble privilégier ceux qui ont déjà fait leurs preuves et ceux pour lesquels on peut établir une "histoire" artistique suffisamment longue et particulière. Il faut donc bien remarquer la faible

¹⁵ *Le Nouvel Observateur*, 3-9 avril 1997

¹⁶ "André Engel, "play-boy" du théâtre européen", *Le Monde*, 14 mars 1995

proportion d'articles faits sur les jeunes artistes de théâtre, ceux qui débute. Ceux auxquels les journalistes s'intéressent et qui sont qualifiés de "jeunes" font déjà l'objet d'une reconnaissance non négligeable tel Stanislas Nordey dont les journalistes peuvent déjà établir un parcours esthétique sur ses mises en scène puisque celui-ci explore depuis plusieurs spectacles le théâtre politique¹⁷. Ces "jeunes" artistes qui sont pris en compte dans la presse nationale se caractérisent entre autres par leur passage dans des théâtres faisant fonction d'instances de reconnaissance tels le T.N.P. ou le Festival d'Avignon.

Autre élément : la presse a une vision à la fois familiale et culturelle du théâtre qui rejoint celle que le théâtre a de lui-même. Si les journaux parlent avec récurrence de la "famille du théâtre"¹⁸, ils tiennent compte du fait qu'il n'y a pas d'appartenance en soi des artistes à cette famille, ces derniers pouvant "choisir" d'en faire partie ou non. L'appartenance est à la fois déterminée par l'artiste en question et par la "famille" qui accorde ou non la reconnaissance par rapport au travail effectué. Dans la lignée de ce que nous avons dit à propos des artistes qui étaient pris en compte par la presse nationale, on remarque qu'une "caractéristique" est attribuée au metteur en scène Denis Marleau, une identité qui justifie sa "sélection" : "on définit Denis Marleau comme atypique". Cette formule indirecte permet au journaliste de faire approuver la caractéristique qu'il lui attribue en empruntant la voix de quelqu'un d'autre, "on", entendu comme "ceux qui le connaissent".

Nous pouvons dorénavant voir la façon dont les journaux nationaux considèrent le monde du théâtre en analysant les articles de presse qui ont été publiés au moment de l'occupation du Châtelet en décembre dernier. On peut s'intéresser au rapport entre les photographies et la façon dont les journalistes désignent les grévistes dans les articles. Dans l'article d'*Aujourd'hui*¹⁹ les grévistes sont désignés uniquement sous le terme d'"intermittents". Or sur la photo, nous voyons le groupe de personnes d'assez loin, on ne distingue ni les visages ni les vêtements. Il est impossible de savoir de quel type de personnes il s'agit, c'est un groupe vague, vu dans sa globalité. La désignation de l'article rejoint le flou de la photo en employant en continu le mot "intermittent", neutre mais suffisamment précis pour comprendre les polémiques en cours. Les types de sujets employés dans l'article du journal *L'Humanité*²⁰ renvoient à un type de groupe tout à fait différent des autres articles

¹⁷ "Le cercle de fer müllerien", *Libération*, 8 mai 1995

¹⁸ "Denis Marleau, franc-tireur de l'art moderne", *Le Monde*, supplément Festival d'Avignon 1997, juillet 1997

¹⁹ "Les intermittents occupent le Châtelet", *Aujourd'hui*, 13 décembre 1996

²⁰ 13 décembre 1996

vus. Dans cet exemple, outre l'expression "intermittents" on trouve un vocabulaire plus en rapport avec l'idéologie du journal tels "manifestants", "Fédération du Spectacle CGT" et dans le second article elles réapparaissent ainsi que les noms de plusieurs personnes issues de la FNSAC CGT, du syndicat général de la CGT. L'article est donc centré sur les voix correspondant à l'idéologie du journal et illustrant une certaine catégorie des rapports de force en cours. Il faut remarquer ici que la photo de ce journal est trompeuse : on pourrait croire qu'il s'agit, comme le titre l'indique, des intermittents au Châtelet mais il n'en est rien puisque l'on apprend en plein milieu du texte que cette photo a été prise au théâtre du Rond-Point. Dans le journal *Aujourd'hui*, le titre de l'article est centré comme s'il s'agissait du titre d'une pièce de théâtre et la photo qui est centrée en dessous, comporte au premier plan un grand rideau de théâtre ouvert. Cette disposition rappelle celle d'une affiche traditionnelle de spectacle. Dans *L'Humanité*, le texte ainsi que la légende (écrite cependant plus petite) sont en caractères gras, ce qui souligne le caractère important de l'événement. Cette disposition graphique contribue justement à le construire comme événement. Nous voulons d'abord mettre en valeur la façon dont cet événement est périodisé et le fait que le discours qui le structure est différent selon les journaux. Si l'on construit des échelles de temps et que l'on positionne sur celles-ci les différents moments pris en compte dans les articles, on se rend compte de plusieurs choses. Ainsi *Le Monde* place le fait qui nous intéresse dans la longue durée en se référant au passé ou à un fait à venir. Il "casse" donc l'événementiel. A l'inverse, *Libération*²¹ et le second article de *L'Humanité* construisent un événementiel puisqu'ils ne se basent que sur la journée du jeudi. On peut remarquer également que dans le premier article de *L'Humanité* le temps est balisé en fonction de ce qu'ont dit les politiques. L'information recherche la "réalité"²² ou plutôt le "réalisme", et ne peut échapper au mimétisme. Cet effet de réel prend forme d'abord dans les descriptions. Ce "réel concret" (Roland Barthes²³) est particulièrement présent dans l'article de *Libération*. Dans *Libération* la reproduction fragmentée (énoncé à double foyer) de l'adjectif "décidés" signifie que le journaliste confirme la détermination des intermittents du spectacle en faisant sienne l'expression qu'ils ont employée dans leur discours. De plus la mise entre guillemets d'un mot permet de le mettre en valeur comme si on le soulignait (tel le mot "intolérable" dans *L'Humanité*). Tout ceci confirme le fait que la presse écrite va dans le sens de la démonstration. Les citations tentent de

²¹ 13 décembre 1996

²² TETU Jean-François, "L'Actualité, ou l'Impasse du temps", in Sciences de l'Information et de la communication, textes essentiels (Daniel BOUGNOUX), Larousse, Paris, 1993

²³ BARTHES Roland, Mythologies, Seuil, Paris, 1957

démontrer d'une part qu'il y a de la parole dite, venant des instances et donc qu'il y a de la polémique et des enjeux (par conséquent que ce sujet est digne d'intérêt), d'autre part pour *L'Humanité* qu'il y a des paroles donc des idées et une volonté d'action. Le titre de l'article d'*Aujourd'hui* insiste sur le fait divers, sur une certaine brutalité, soudaineté et une efficacité à travers le verbe "envahissent", d'autant plus que la photo montre qu'effectivement les intermittents sont dans les lieux. L'utilisation du présent renforce cette impression et fait du journaliste un témoin direct de la scène au moment où elle se déroule. L'emploi d'un terme générique "les intermittents" sans autres précisions, fait croire qu'il s'agit de tous les intermittents du spectacle et induit plus de force encore à l'énoncé. Le Châtelet devient une Bastille. Cette explication nous conduit à affirmer que la presse écrite vise la monstration et la démonstration d'un événement ou d'un problème (pour *Le Monde*) mais qu'elle ne cherche pas en soi à défendre ou non la cause du théâtre. Elle utilise parfois leurs actions et leurs discours (en les intégrant dans son propre discours ou par l'intermédiaire de citations) mais moins pour épouser la cause des intermittents du spectacle que pour mettre en forme un article plus ou moins "à sensation".

Nous voudrions mettre en évidence que le parcours sémiotique de l'événement dans l'utilisation des verbes cherche à produire du sensationnel.

Dans l'ordre nous trouvons (à l'infinitif) : envahir, empêcher, demander, multiplier, obtenir, réviser, obtenir, négocier, satisfaire, mener, évacuer, paralyser, poursuivre, évacuer. Dans cette suite ordonnée de verbes donc d'actions, nous trouvons le parcours-type de la grève : par la grève on "envahit un lieu" (rue, bâtiment...) et donc on "empêche" quelque chose (la circulation, le travail, la poursuite de la vie "normale"...); on "demande", on veut "obtenir" et pour cela, il faut faire les choses en grand, il faut impressionner ("multiplier"); une action de communication directe est lancée entre le groupe de pression et le pouvoir politique : "obtenir", "négocier", "satisfaire"; mais on obtient rarement satisfaction tout de suite et il faut continuer ou recommencer; ou bien on échoue : "mener", "évacuer", "paralyser", "poursuivre"; en dernier lieu, il faudra "évacuer" définitivement.

Repérons maintenant les sujets qui évoluent tout au long du texte : dans le premier paragraphe le journaliste parle des "intermittents du spectacle", "400 artistes parisiens", d'une "délégation CGT" et de Philippe Douste-Blazy. Ici le journaliste fait preuve de précision et personnalise chaque groupe. Dans le second paragraphe en revanche, l'événement est replacé dans un contexte de luttes d'influence et de pouvoir ainsi que de conflit politique : "intermittents", "patronat", "gouvernement". On est dans un conflit entre instances favorisées (au niveau de la possession du

pouvoir) et défavorisées. Les deux instances du pouvoir politique et du pouvoir industriel deviennent impersonnelles, froides. Enfin dans la dernière partie du texte, les seuls sujets d'action ou d'état sont les "CRS" : l'article se solde donc par la dominance de la force (légitime car issue du pouvoir politique) sur la tentative de compréhension.

Pour montrer la force du mouvement et du mécontentement, plusieurs moyens sont employés : l'utilisation des pluriels, certains verbes (envahir, multiplier, empêcher) et des expressions insistant sur la durée ("depuis plus de 10 jours") ou sur l'espace concerné ("dans la capitale et en province").

L'article du *Monde* qui est assez court a une vision moins centralisatrice de l'événement en cela qu'il ne le construit pas comme un événement en soi. On a affaire seulement à un "second souffle" et l'occupation du Châtelet est vu au milieu d'autres faits. Ici l'espace et le temps - contrairement à l'article de *Lyon Matin* - a pour effet de dédramatiser, de réduire l'importance de cette action. Le caractère non-événementiel - au sens de spectaculaire et de ponctuel - de cette occupation est souligné par le fait que le titre l'omet, que le premier paragraphe de l'article n'en fasse pas mention et que le début du texte marqué en majuscule et en gras précise la longueur de l'action générale des intermittents. L'emploi des pluriels a pour effet de minimiser le seul fait de l'occupation du Châtelet, à l'inverse de l'effet produit dans *Aujourd'hui* : "diverses actions", "des assemblées générales ont encore eu lieu" (soulignons l'emploi du mot "encore"), "des actions sont toujours envisagées, plus ou moins spectaculaires"... Enfin, l'emploi de l'imparfait pour raconter ce fait induit un discours non pas sur l'action et son déroulement mais sur la situation arrêtée : "plusieurs centaines d'entre eux (...) occupaient le Théâtre du Châtelet". On voit ici très bien la différence entre l'article du *Monde* et celui d'*Aujourd'hui* introduite par les temps des verbes. Une certaine distance imposée par l'utilisation de l'imparfait dans *Le Monde* s'oppose un récit "chaud", au centre de l'action par l'utilisation du passé composé et le présent dans *Aujourd'hui* : "les intermittents du spectacle ont envahi hier en fin de journée le théâtre du Châtelet"...

En conclusion on peut dire qu'entre le milieu théâtral et le milieu médiatique il n'y a pas d'espace public tel que l'a défini J. Habermas²⁴, c'est à dire comme un espace de communication reposant sur trois exigences. Cet "espace de communication où se déploie une activité spécifique" soit la discussion entre les individus pour une interaction sociale nécessite à la fois l'entente (soit une inter-compréhension), une

²⁴ HABERMAS Jürgen, *L'Espace public*, Payot, Paris, 1976

situation d'action (qui est une situation de parole), un monde vécu (qui est une pré-compréhension soit un savoir commun évident et critique qui nous maîtrise), et un agir communicationnel en dernier lieu (soit la prétention de tout citoyen d'un agir en politique). Il semble que ce qui "pêche" dans les relations entre théâtre et médias soit principalement la "pré-compréhension" qui rejoint d'une certaine manière l'idée de culture : un savoir partagé, un savoir commun évident et critique qui nous maîtrise, des valeurs et des définitions partagées entre les individus. Cette absence de pré-compréhension tend d'ailleurs à faire glisser les rapports entre médias et théâtre vers l'espace privé. Concernant la médiation (nous devrions dire plutôt la "médiatisation") plus précise de l'identité des directeurs de théâtre par les médias, elle est variable selon les publications et selon les articles, aboutissant à une médiatisation possible de l'identité de l'homme privé comme de l'homme public. Cette image dépend aussi énormément de la position du journaliste et de leur registre comme le fait remarquer Annie Collovald dans son étude sur des ouvrages écrits tels le "Who's who" ou le "Bérard Quélin"²⁵.

²⁵ COLLOVALD Annie, "Identité(s) stratégique(s)", in Actes de la recherche en sciences sociales, n° 73, 1988

C. THÉÂTRE ET CHAMP POLITIQUE

La confrontation discursive de ces deux champs est intéressante et révèle une relative complexité. Si le champ politique possède un certain "pouvoir" sur le théâtre en raison au moins des subventions, le milieu théâtral défie en quelque sorte le champ politique de posséder un "savoir" sur lui. Leurs "savoirs" respectifs s'avèrent en effet contradictoires, ainsi le pouvoir du champ théâtral est désigné sans fondement, le théâtre lui objectant son propre pouvoir de "résistance".

1. Le champ politique vu par le théâtre

Nous avons vu dans les parties précédentes que le champ théâtral était souvent dépendant du champ politique et de ses décisions notamment au point de vue des subventions, bien qu'il existe d'autres liens qui entrent en jeu. Cependant il apparaît clairement que les artistes de théâtre, directeurs y compris, cherchent à se défaire de la dépendance envers cet autre champ. Ceci est sans doute dû à la tradition d'indépendance de l'artiste de théâtre et à sa nécessité pour créer librement, mais également à une réaction contre l'immiscion du politique dans l'univers théâtral, problème que nous avons soulevé dans la première partie de ce mémoire (voir "Evolution récente et éléments de stabilité"). Cette résistance passe d'abord par le refus des valeurs avancées par le milieu politique et qui pourrait dénaturer le théâtre et ensuite par la démonstration de l'inadéquation entre ces deux champs.

a. Refus des valeurs avancées

Le monde politique ne fait pas que subventionner le théâtre et en établissant une politique culturelle, une politique envers le théâtre, il s'introduit dans le milieu théâtral par des institutions diverses. Mais pour les agents du champ théâtral il ne s'agit pas purement et simplement de critiquer l'action que pourrait avoir l'Etat mais de montrer l'inadéquation entre les valeurs qu'il véhicule et le monde théâtral.

** Refus des valeurs politiques et administratives*

Le refus des valeurs politiques et administratives est l'illustration du refus de l'assimilation par le milieu théâtral de l'identité culturelle du champ politique. Le propre de l'identité étant la distinction, les deux champs ne peuvent en aucun cas

défendre les mêmes valeurs, c'est pourquoi les mesures politiques qui visent à introduire dans le milieu théâtral des principes de fonctionnement venant du champ politique est voué à l'échec. Il ne s'agit pas ici d'un refus de pure forme de la part du théâtre mais bien la conséquence pratique de l'existence de valeurs qui régissent son organisation et qui sont dues à l'histoire - qui sont donc difficilement modifiables voire inaltérables.

Comme nous l'avons vu, le champ politique a multiplié en quelque sorte sa présence sur le territoire national et théâtral grâce à l'action de décentralisation. La création sous son égide de structures théâtrales calquées donc sur le même moule est plutôt mal vu par les directeurs de théâtres et les artistes, non pas parce que cette mesure est issue de l'Etat mais à cause de ses modalités d'application. En effet, l'Etat a par ce biais introduit, ou essayé de calquer sur le milieu théâtral, son administration d'Etat. Or ce qui est dangereux ici est la trop grande uniformité des structures, le développement sur tout le territoire national d'un stéréotype d'administration, qui va contre les valeurs du théâtre : l'identité, la distinction, la différence. La crainte suscitée dans ce cas est celle de l'imposition d'une idéologie d'Etat et administrative au théâtre, qui ne prendrait pas en compte la façon dont fonctionne le milieu théâtral et sa complexité. On retrouve ici les craintes évoquées par Adorno¹ à propos de l'industrie culturelle et de ses rapports avec l'Etat. Pour lui, l'Etat (la société capitaliste) aurait imposé au monde de la culture son idéologie, ce qui l'aurait conduit à devenir dans son ensemble une "industrie culturelle". Non seulement la culture serait devenue monayable, commercialisable mais surtout elle serait empreinte de valeurs qui ne sont pas les siennes au départ. La logique de l'Etat serait d'imposer un modèle de développement (ou d'exploitation plutôt) en maintenant l'illusion du "développement", alors que son idéologie exacte est celle de l'immobilisme social. Le propos des directeurs rejoint celui d'Adorno sur deux points principalement : la crainte de l'imposition de valeurs administratives et économiques par l'Etat au milieu théâtral et l'influence néfaste de ce dernier pour la "mobilité" sociale : "en fait ce qui est gênant dans la ... technocratie, dans l'administration générale, dans la manière de voir une irrigation de la nation, du territoire national, du territoire européen, c'est de vouloir calquer ... un principe de partout, un principe uniforme. On invente un stéréotype et on va implanter sur le territoire 40 scènes nationales, au moins" (Alain Timar).

Un autre exemple flagrant est celui des G.R.A.C. qui regroupent les théâtres qui le désirent au niveau régional en vue de la présentation des spectacles et de leur achat éventuel par ces structures. Le fait que ces regroupements aient été décidé par

¹ ADORNO Theodor W., "L'industrie culturelle", in Communications, n°3, 1964, pp.12-18

l'Etat détermine différents comportements de rejet. Mais ce n'est pas la seule raison et il est mis en valeur par la plupart des directeurs de théâtre que ces G.R.A.C. ont été créés pour les structures "théâtrales" elles-mêmes créées par l'Etat et donc que les autres n'ont pas grand chose à y faire. Il y a donc une critique directement liée au côté administratif de ces associations. Philippe Faure estime que les G.R.A.C. sont des groupements de "faux" théâtres c'est à dire des maisons de la culture dont les politiques ont modifié le nom, des centres culturels, qui représentent un "système" administratif². Il est montré que l'Etat a cherché à créer un "marché" théâtral sur la base de la Bourse où se confrontent des offres et des demandes : or cette façon de faire très capitaliste, économique et calculée ne correspond en aucun cas à la façon dont se construit une programmation dans le monde du théâtre, principalement basée sur des affinités, des hasards de rencontre et des sentiments vrais face à une oeuvre théâtrale.

En fait, il semble que la naturelle "liberté" par rapport au champ politique, tient en grande partie à la façon dont est vu ce champ par les directeurs de théâtre. Parce que son organisation est différente, parce que les agents ont entre eux des relations très spéciales, le monde politique est vu comme un milieu à part, et incompatible avec la façon de fonctionner du champ théâtral. Les directeurs de théâtre voient le monde politique comme un ensemble de rapports de pouvoir, de convoitises où les agents sont très hétérogènes et sans cohésion : "Ils se méfient les uns les autres, ils n'ont pas de contacts les uns avec les autres, c'est très compliqué" (Philippe Faure). Le champ politique dénature le champ théâtral par certaines de ses mesures et par sa façon de fonctionner. Le monde politique est en effet dénoncé comme un champ parfois insensible aux enjeux artistiques et forçant sa supériorité. Il est vu aussi, comme nous l'avons vu précédemment, comme un monde ne fonctionnant que par influence et rapports de force. Ici certains directeurs mettent en avant que des privilèges accordés à certains théâtres ne sont fonction que de "faits du Prince" voire de "magouilles".

Les différents théâtres estiment aussi que le monde politique procède lui-même à une coupure sans le savoir car il est un mauvais analyste de la situation des théâtres. Dans leurs discours, les adjoints à la culture modifient le projet artistique du théâtre pour le faire apparaître conforme à la politique ministérielle et ainsi jouer le jeu des financiers en vue de justifier la réquisition de subventions. Les adjoints à la culture apprécieraient le "travail" du théâtre comme un travail social et

² "Je refuse. Pour une raison simple, c'est qu'étant jeune compagnie j'ai toujours tourné sans les GRAC. Et que moi je n'aime pas trop le système, les centres culturels, les scènes nationales. Moi j'aime les Centres Dramatiques, les Théâtres Nationaux, là où y a des directeurs qui font du théâtre, voilà." Philippe Faure

objectif, mais le champ théâtral ne posséderait pas ces intentions initialement. Ses intentions sont d'abord artistiques et esthétiques, le social n'étant qu'un élément possible de la politique des théâtres. Il y aurait donc coupure entre le discours des politiques, sur leur façon de voir le théâtre, son rôle, et le théâtre lui-même et ses véritables objectifs : "les adjoints à la culture cherchent à convaincre les adjoints à la finance que l'argent est donné en contrepartie de quelque chose de très très concret : nombre de spectateurs, nombre de représentations, catégories de spectateurs visés ou touchés"³. En réalité, les politiques et les gens de théâtre ont une façon différente de voir et de comprendre ce qu'est la culture en général. Ces premiers la prennent au sens restreint, c'est à dire les "Beaux-Arts", le patrimoine et la culture est surtout un enjeu politique et médiatique envers la population. Mais ils ignorent sa définition anthropologique qui régit pourtant la vie sociale et qui considère la culture comme un "besoin de l'homme" (Malinowski⁴). Puisque le théâtre est un monde avec ses propres règles de fonctionnement différentes de celles du monde politique, tout comme certains domaines de la culture (voire tous), les élus de la culture ou du théâtre tant au niveau de l'Etat que celui de la Ville, ne peuvent avoir une action bénéfique pour le théâtre que s'ils ne font pas partie du monde politique mais de la société civile. Cette appartenance est censée leur assurer une vision plus globale et humaine de la culture et surtout moins utilitaire et détachée des enjeux purement électoraux. Il s'agit alors d'individus comprenant l'identité culturelle du monde de la culture et de celui du théâtre.

Au niveau politique plus général, beaucoup de jeunes compagnies refusent un lien entre leur création artistique et ce champ particulier. Mais cette coupure peut avoir plusieurs facettes selon les compagnies et les metteurs en scène. Pour certains, le refus de prendre en compte les valeurs du champ politique passe par la priorité de l'autarcie totale. Dans ce premier cas les politiques ne sont vus que comme des instances donnant à un moment donné les subventions qui sont dues aux théâtres et au niveau créatif, les artistes ne développent pas des thèmes ouvertement et politiquement "engagé" au sens précis du terme. Pour d'autres, le théâtre doit avoir une portée plus politique et la représentation théâtrale est une forme de dénonciation des actes "politiciens". Pour les derniers enfin, si la création en traite pas directement de ces problèmes politiques, la vie de la troupe est liée, à cause de l'éthique qu'elle entend défendre, aux conditions politiques d'exercice de leur

³ André Guittier

⁴ CAUNE Jean, Culture et Communication, convergences théoriques et lieux de médiation, PUG, coll. La communication en plus, Grenoble, 1995

profession. C'est ainsi que la troupe du théâtre du Kronope a refusé cette année 1997 de jouer à Vitrolles devenue Ville Front National aux dernières élections municipales. Ce qui est mis en avant ici concerne autant la position particulière de la troupe à un moment donné que l'éthique générale appartenant au milieu théâtral et qui apparaît inconciliable (c'est à dire "non-identifiable", inassimilable, sans identité commune) avec celle que le milieu politique permet en son sein⁵.

** Refus des valeurs économiques*

Les valeurs économiques sont directement reliées au champ politique par le domaine du théâtre car c'est ce premier par exemple qui détermine les subventions, c'est pourquoi nous avons mis cette analyse dans cette sous-partie. Le champ politique en tant que champ décisionnel et déterminant financier pour les théâtres, pourrait avoir (et a) une influence sur l'évolution de ce champ. En effet, l'évolution socio-économique postérieure à l'époque Jean Vilar, a conduit à considérer la demande sociale de théâtre comme hypothétique et élitiste. Le spectacle vivant comme une activité culturelle à faible quantité de public, a multiplié les raisons d'aide des pouvoirs publics aux théâtres et aux compagnies. L'obtention de subventions est à l'heure actuelle (pour les théâtres publics et semi-publics bien évidemment) la condition essentielle à l'exercice de la profession, à la durée de cet exercice, et à ses modalités d'exercice. Les directeurs de théâtre sont donc obligés d'harmoniser leur volonté artistique au volume et au type d'aide accordée par les pouvoirs publics que ces aides soient financières ou matérielles (infrastructure, équipement,...). On suppose alors un pouvoir du politique supérieur à celui du créateur et on est amené à s'interroger sur la capacité d'"autonomie" de ce dernier. On peut se demander si la politique de subvention n'amène pas le directeur à se plier à certaines exigences de notoriété, de succès ou de compétition avec les autres théâtres concernés par la subvention venant des mêmes pouvoirs publics. On pourrait en déduire que le théâtre, pour survivre, doit faire des concessions sur certains points et doit à l'inverse, suivre une logique de distinction vis à vis des autres théâtres, ceci en vue d'obtenir la reconnaissance des pouvoirs publics et leur assentiment quant à la nécessité de subventionner ce théâtre. Ce qui apparaît d'autant plus fort que le niveau des subventions ces dernières années a tendance à diminuer. Ainsi l'évolution socio-économique a touché doublement les théâtres puisqu'elle a agit aussi bien sur les conditions de production des spectacles que sur celles de leur diffusion.

⁵ Annexe n°

Mais une valeur jugée essentielle par les directeurs de théâtres et les autres artistes de ce milieu, le place de façon indépendante et quasiment intouchable. Bourdieu avait énoncé la "gratuité"⁶ comme valeur dominante du champ artistique, il semble que cette valeur se retrouve dans le champ théâtral. Aucun autre qualificatif ne reflète mieux la façon dont le milieu théâtral fonctionne. Il passe par une mise en avant des buts artistiques, désintéressés, et relègue aux oubliettes tout but ou même intention pécuniaire. Le jeu le plus partagé est celui de l'indifférence aux problèmes économiques ainsi que la stratégie consistant à montrer de façon accentuée l'inadéquation entre le monde artistique et toute préoccupation économique⁷. Cette exigence fonde la base de la culture institutionnelle de cette partie du champ théâtral, c'est à dire hors culture artistique. C'est la règle de fonctionnement indispensable selon les gens de théâtre pour repérer les directeurs de théâtre faisant partie du champ ou non. Cette caractéristique du milieu théâtral est peut-être une explication à sa difficulté d'adaptation dans la société de consommation et vis à vis du champ de la communication et du champ médiatique régis le plus souvent par des principes économiques. Pour eux, la recherche de rentabilité et de profit est difficilement conciliable avec un art qui se veut avant toute chose un service public et qui en plus, recherche une indépendance par rapport à toute compromission dans le milieu économique. Le théâtre en tant qu'art "politique" c'est à dire engagé dans la cité se place donc à l'heure actuelle de façon détachée par rapport à l'économie, valeur qui appartient pourtant à la cité. Mais chaque génération de directeurs de théâtre accuse celle qui la précède d'avoir cédé à cette valeur ; en fait elle est désorientée en face de cette valeur et malgré sa volonté de ne pas renier les principes de Vilar, elle a du mal à concevoir le théâtre comme un art engagé économiquement. Il semble par contre que la nouvelle génération cherche à retrouver cette conception, retrouver de nouvelles façons d'être indépendant des enjeux économiques tout en s'engageant dans la société actuelle (cf. Références culturelles et mémoire). Par contre, les valeurs économiques influent sur la formation d'autres groupes internes au champ théâtral, parmi les théâtres publics. Un ensemble de quelques théâtres, qui ne sont jamais définis avec précision par les directeurs de théâtres, apparaissent aux yeux de ces derniers inassimilables avec le reste du champ. Ceux-ci se seraient éloignés

⁶ BOURDIEU Pierre, "La production de la croyance, Contribution à une économie des biens symboliques", in Actes de la recherche en sciences sociales, n° 13, 1977, 43 p.

⁷ "Je ne revendique rien en tant que créateur. Je monte des spectacles car je suis metteur en scène, comédienne. Je ... Ça s'autofinance. J'ai jamais fait de demande de subvention, j'y pense même pas." Elisabeth Saint-Blancat

progressivement des autres par la mutation de leur façon de fonctionner qui se rapprocherait de celle des théâtres privés. Si d'après le reste du champ ils forment un groupe en eux-mêmes c'est parce qu'ils prennent en compte la logique de rentabilité propre au secteur privé. Ces théâtres construiraient un rapport différent entre eux et leur public, basé sur la consommation⁸ : ceci concerne la programmation mais aussi le salaire des personnes qui y travaillent. Par méfiance, par défiance et peut-être surtout par peur d'être inclus dans le groupe, certains théâtres conçoivent, mettent en forme ce groupe et se positionnent différemment par comparaison avec les valeurs qui y circulent. Mais comme nous l'avons dit précédemment ce groupe n'est pas délimité avec précision. Ces théâtres appliquant les règles du secteur privé sont même presque repoussés en bordure du champ théâtral, mais ils n'en sont pas exclus pour autant. Leur manière de fonctionner, si elle est jugée regrettable par les autres théâtres, a été choisie librement par leurs directeurs indépendamment de toute pression politique. Ils ont donc sauvegardé la condition essentielle d'appartenance au milieu théâtral : l'autonomie.

Le champ théâtral n'est pas accepté comme un marché qui pourrait être régi par des règles économiques d'offre et de demande car les théâtres ne sont pas considérés comme des entreprises "normales"⁹. Le fait que la place de spectacle ne corresponde en rien au coût réel de la représentation est considéré comme un avantage par les directeurs de théâtre, non seulement parce qu'il est la condition à la venue des spectateurs, mais aussi et surtout parce qu'il place le théâtre éloigné de toute préoccupation de rendement qui viendrait mettre en sourdine les préoccupations artistiques. Cet état de choses est proposé comme une originalité bénéfique pour tous. Un théâtre ne peut pas être envisagé comme une entreprise par les personnes interrogées. Au niveau de son fonctionnement pour la diffusion (programmation, gestion...), il est placé avant tout comme un service (public), sans volonté de profit. Il ne possède pas non plus de "projet d'entreprise"¹⁰ puisqu'il ne dispose pas de patrimoine financier au départ et aussi parce qu'il effectue un roulement incessant entre subventions, recettes, ré-investissement, etc. Il nie donc tout lien de comparaison avec les entreprises existant dans le champ économique.

Avant de parler de l'organisation officieuse des relations de travail dans le théâtre, certains directeurs font apparaître qu'officiellement et juridiquement leur théâtre

⁸ "Et d'ailleurs c'est pourquoi notre public est si fidèle parce qu'il vient chez nous autrement qu'il va ailleurs. Chez nous il vient pas consommer, il vient pas voir Fanny Ardant" : Philippe Faure

⁹ "Ça ne fonctionnera jamais comme une entreprise normale, c'est pas possible. Si on fait payer au spectateur le prix de revient du spectacle, y aura plus une personne dans la salle, dans les théâtres, ou dans les concerts, ni nulle part." Elisabeth Saint-Blancat

¹⁰ Michel Bataillon

n'est pas une entreprise puisqu'il est une association et non pas une S.A. (Société Anonyme) ou une S.A.R.L. (Société Anonyme à Rendements Limités). Le théâtre est donc avant tout une "maison pour les artistes"¹¹ où prône la convivialité qui lui donne un côté familial, et en fait un lieu de convergence, de reconnaissance réciproque. Cette approche exclut tout rapport à l'argent au départ. Un théâtre est vu comme un lieu ouvert de façon matérielle, ce qui lui confère une totale liberté. Une entreprise est caractérisée par les biens qu'elle possède, son capital financier, matériel, se murs et le personnel qui y travaille. Un théâtre, qui est selon leurs directeurs surtout une "maison de passage"¹², ne possède donc ni murs définis et clos sur un capital, ni possession financière, ni recherche de rendement, ni personnel en tant que tel puisque les gens qui y travaillent sont vus comme les membres d'une "famille". Par conséquent on ne peut pas en déduire une logique d'entreprise. De plus, étant qualifié par le passage, la mouvance, l'immobilité, il ne peut être quantifié.

La pression financière est niée ou à tout le moins écartée des préoccupations quotidiennes des directeurs de théâtre. Ainsi Michel Bataillon conçoit la pression financière comme la dernière des pressions subies par le directeur du T.N.P. : les "problèmes" artistiques et d'organisation sont les plus préoccupants, ceux qui demandent et auxquels sont donnés le plus de temps, plus qu'aux problèmes uniquement matériels et économiques.

Si la pression financière est reniée, il en va de même pour la concurrence dans la répartition de l'argent. Si certains théâtres s'estiment en "concurrence" avec d'autres qui seraient d'envergure à peu près semblable, les directeurs de ces structures refusent toute possibilité de protestation : par désintérêt pour cette question, et par respect pour l'autre. Les plus amers sont cependant les théâtres de petite taille et non subventionnés par le Ministère. Ce qui prime en dehors de ce dernier cas, semble être la solidarité face à la baisse des subventions ; et l'absence de concurrence. La seule concurrence acceptée en tant que telle, est la concurrence artistique, mais dont tous les directeurs soulignent le côté obligatoirement bénéfique.

De plus, le désintérêt pour les questions d'argent amène la plupart des directeurs à refuser de s'interroger sur les avantages ou inconvénients des coproductions. En effet, ce système est compris (seulement) comme un arrangement purement financier et la majorité de ces directeurs s'accordent à dire que les coproductions sont un artifice pour pallier les problèmes d'argent et que c'est un sujet

¹¹ Philippe Faure

¹² Serge Barbuscia

inintéressant. Cette attitude est contraire aux interrogations des universitaires et des politiques sur le monde du théâtre car dans un colloque consacré à la création et à la diffusion théâtrale organisé par l'Institut Jacques Cartier, la question des coproductions était développée avec intérêt. L'enjeu était de savoir si elle est un bon moyen pour les théâtres de faire des créations et si elle ne nuit pas à l'identité des théâtres qui y participent. Pour la construction des programmations, les nécessités ou les aléas financiers sont relégués au dernier plan par les directeurs de théâtre et tous disent fonctionner par "coup de coeur". La programmation serait donc avant tout le fait d'un homme, avant celle d'un directeur d'un lieu de diffusion de spectacles¹³.

Comme nous le voyons, toute valeur économique est écartée et la gratuité est mise en avant. Si c'est l'évolution postérieure à Vilar qui a conduit à cette situation, certains directeurs insistent sur la nécessité de revenir à ses valeurs. Cette attitude face aux politiques permet une légitimation de leur action de revendication et de contestation car comme nous le verrons, Vilar est un "élément" consensuel pour le champ théâtral comme politique (l'action qu'il a eu n'est jamais remise en cause). Dans l'éditorial commun aux trois théâtres du Balcon, du Chien Qui Fume et du Bélier pour le Festival 1997, ce sont les paroles de Vilar qui sont citées comme l'objet de leur attitude dénonciatrice face à la politique culturelle des collectivités territoriales, plus que comme une simple illustration de leurs propos. Les directeurs de ces théâtres se réapproprient les propos de Vilar en en faisant la cause de leur position qui devient ainsi légitimée. Pour ces derniers comme pour d'autres directeurs de théâtre, l'argent est l'idéologie actuelle de l'Etat qui permet ainsi une dictature dont la caractéristique majeure est la forte hiérarchisation entre les champs (le politique se tenant au-dessus de l'artistique, du culturel ou du théâtre) et à l'intérieur même du champ théâtral. Il s'exerce une violence symbolique qui est une violence cachée mais tout aussi forte que celle qui ne le serait pas. Elle conduit à une idéologie particulière : celle de l'immobilisme que les politiques tentent de perpétuer.

¹³ "C'est surtout son choix, son coeur, son esprit qui parle" : Françoise Rey

b. Volonté d'indépendance

Un des éléments de la médiation institutionnelle des directeurs de théâtre est la mise en avant de l'autonomie du champ théâtral par rapport au champ politique : cette autonomie est d'une part une indépendance "naturelle" du théâtre face à certains points de la politique des pouvoirs publics et d'autre part une résistance défendue comme telle par les directeurs de théâtre. Cette analyse tend à appuyer l'idée selon laquelle le théâtre est bien un milieu en soi, un champ autonome malgré les incursions des autres milieux, que nous avons pu observer au début de ce mémoire. On pourrait appliquer au milieu du théâtre, l'analyse qui a été faite par Y. Hélias et A. Jouffroy sur le champ des arts plastiques principalement. Ils montrent que le champ artistique français s'est construit en opposition à l'Etat, contre une logique d'Etat. Mais ces auteurs constatent à l'heure actuelle une perte totale d'autonomie (leur analyse porte sur le domaine de la peinture mais on peut s'interroger sur le domaine théâtral) car même ceux qui appartiennent à ce champ ne reconnaissent plus les valeurs, l'idéologie, qui avaient fondé ce champ. Malgré le fait que les artistes ne mettent aucune stratégie en oeuvre pour remédier à cette perte d'autonomie, ceux-ci formulent un discours tendant à démontrer leur autonomie. De plus, les artistes sont obligés de s'engager dans le libéralisme marchand : Hélias et Jouffroy parlent de "micro-anarchisme doux et pragmatique"¹. Ils signifient par là qu'au niveau individuel les artistes font preuve de marginalité pour prouver leur indépendance mais que cette attitude trahit en fait une adaptation et une soumission au libéralisme marchand qui touche le domaine artistique. Nous garderons donc en mémoire tout au long de cette étude l'hypothèse selon laquelle l'autonomie des personnes du milieu théâtral n'est que discursive et qu'elle est en fait une stratégie de défense, de réaction par rapport à leur perte effective d'autonomie.

Si nous avons parlé précédemment d'indépendance "naturelle" c'est pour mieux illustrer le propos des directeurs de théâtre qui avancent certains arguments cherchant à démontrer que l'indépendance n'est pas recherchée en permanence mais qu'elle découle "naturellement" de quelques situations.

Ainsi et comme nous l'avons précédemment évoqué, l'aire d'existence des théâtres et celle des pouvoirs publics chargés de les subventionner seraient décalées et ne pourraient concorder. La couverture territoriale proposée par les pouvoirs publics ne correspondrait en fait qu'à un découpage administratif entre Ville, Département,

¹ HELIAS Yves, JOUFFROY Alain, "Portrait idéologique de l'artiste fin de siècle", in *Le Monde Diplomatique*, Paris, pp.80-84

Région, Etat et ne correspondrait en rien au territoire occupé par le théâtre c'est à dire à l'espace géographique dans laquelle celui-ci puis son public. Mais il est évident que cet argument est inattaquable car un théâtre peut très bien recevoir des personnes venant de lieux très dispersés et sans délimitation urbaine ou départementale. C'est donc l'identité culturelle géographique qui est posée ici comme déterminante de l'indépendance du théâtre par rapport aux politiques. En parallèle à cet argument se situe une autre circonstance selon laquelle l'indépendance est forcée aussi par le mode de subvention des théâtres. En effet, ceux-ci sont partagés entre plusieurs instances politiques et plusieurs missions leur sont données. Les origines diverses de l'argent et les territoires se confondent, ce qui crée une grande complication que les directeurs résolvent par une liberté d'esprit face à ce qui leur ait demandé de toutes parts. Les théâtres pourraient souffrir de cette situation en devenant totalement contraint aux multiples revendications des pouvoirs publics et ils pourraient voir leur liberté artistique se restreindre. Mais ceux-ci trouvent une stratégie pour contourner cet état de faits².

Les pouvoirs publics eux-mêmes peuvent trouver des inconvénients à ce phénomène et c'est le cas selon André Guittier. D'après lui le financement croisé a pour conséquence une confusion aux yeux de la population vis à vis de leur politique culturelle ou envers le théâtre. L'autre conséquence est le fait que les théâtres choisissent de contourner cette difficulté : ceci contribue à brouiller les pistes pour le public mais également pour les politiques eux-mêmes qui se perdent au milieu de toutes leurs revendications diverses. Ils manquent ainsi de politique théâtrale cohérente car ils perdent leur responsabilité à travers le financement croisé. La superposition des pouvoirs publics subventionnant le théâtre aboutirait selon ces directeurs à mettre en oeuvre la politique des théâtres et à passer sous silence les directives données par les politiques. De plus, cette attitude de "laisser-faire" par le champ décisionnel procure des inconvénients aux directeurs de théâtre qui préféreraient une décision nette d'une collectivité territoriale plutôt que plusieurs décisions floues de tous les pouvoirs publics³. Le risque pour le champ

² "M : Ça ne fait pas un peu beaucoup quatre cahiers des charges ?

Alain Timar : Bonne question ! Quelques fois, les objectifs affichés de l'Etat, le Ministère de la Culture et de la Région PACA euh ... ne sont pas toujours en osmose ou compatibles avec les objectifs d'une Ville. Qu'est-ce qui importe ? C'est une histoire de géographie et de distance. (...)

M : Et si leurs objectifs ne correspondent pas aux vôtres ?

AT : Non, non, non. On en discute. Si je ... si "leurs objectifs" comme vous le dites ne correspondaient pas à ... mes envies, je ne les suivrais pas."

³ "Non le mot "patron" est exagéré ... mais en "responsable", en "responsable", le peuple les a élu pour prendre des décisions, voilà, il faut assumer ... positivement, négativement, d'ailleurs quand je dis ça en fait, peut-être que j'appelle plus de décisions négatives que positives. Je pense qu'il y a plein de gens comme ça qu'on laisse vivoter sans leur donner vraiment les moyens, en leur faisant

politique comme pour le champ théâtral est un "attentisme" des agents de ce premier champ. Si les directeurs de théâtre ont besoin de décisions claires et nettes, elles ne peuvent pas être obtenues quand plusieurs instances sont impliquées. Le financement croisé n'apparaît pourtant pas tant comme une contrainte et une pression pour les théâtres que comme un moyen de se débarrasser des pressions et exigences dont pourraient faire preuve les différentes institutions politiques. Les théâtres s'en libèrent en pratiquant une politique systématique de méfiance par rapport aux pouvoirs publics.

Même s'ils se sentent liés, pris au piège des mouvements, des incertitudes des hommes politiques, ils contrent la pression politique et financière en adoptant l'attitude de résistance "logique" commune à tous les directeurs du champ. Ce que nous appelons ici "résistance logique" est un raisonnement démontrant l'impossibilité matérielle de se soumettre aux volontés des politiques et aboutissant à une prise de liberté par rapport à celles-ci : "Pour une Ville, ce qui est important, c'est certes le rayonnement de la Ville mais ce qui est important c'est la permanence d'un lieu qui fait que ce lieu vive, attire un public nombreux ... que ce lieu là fasse venir de nombreux spectacles, de nombreux artistes, bon qu'il soit vivant et rayonne. Pour un Etat et une Région il y a certes cet objectif là, mais il y a aussi le fait que l'artiste, le metteur en scène, le directeur qui dirige le lieu soit connu sur le territoire national, et éventuellement international. Euh au niveau du temps, les journées ne faisant que 24 heures c'est qu'il est quelques fois difficile de contenir tous ces objectifs là et de les mener à bien" (Alain Timar). Elle consiste par exemple à démontrer que d'une part le théâtre est confronté à trois politiques théâtrales données par les collectivités territoriales différentes et que d'autre part, le théâtre est soumis à trois temporalités qui sont le calendrier de l'année, la saison théâtrale et l'annuité budgétaire. A cause de cet état de fait le directeur est par exemple obligé d'anticiper sur les décisions des politiques pour pouvoir réserver certains spectacles ; les politiques sont donc obligés de s'y soumettre en fin de compte⁴. Par ces stratégies les grosses institutions s'émancipent vis à vis des

croire que ... mais il faut à un certain moment parfois des décisions tranchantes. A un moment il faut dire : "voilà, on a fait ça", paf ! Il faut dire : "voilà, d'accord" et on fait jusqu'au bout, positivement ou négativement, ça m'est égal, le flou de la décision est parfois très pénible (pas pour nous) parce que ça c'est vite pris, la décision." André Guittier

⁴ "En fait le problème c'est l'absence de contrat de plan. Car tout ce système de subventions repose sur trois contradictions qui font qu'on a du mal à le gérer. Pensez à ceci : notre organisation a trois temporalités différentes. La première temporalité est la saison : la saison théâtrale est à cheval sur deux années puisqu'on parle de 95/96 ou 96/97 et suit en gros l'année scolaire. La seconde temporalité est l'année : notre saison est en complet décalage avec la logique du calendrier et en plus, ne dure pas un an pile. La troisième temporalité est l'annuité budgétaire qui vient encore se superposer aux deux autres. Alors que faire ? Nous en ce moment on est déjà en train de mettre en place notre saison prochaine (96/97) et on contacte certains artistes et

pouvoirs publics et rejoignent les petites structures qui jouent sur la défensive. Le champ théâtral s'en trouve donc solidifié. Une des illustrations les plus flagrantes de cette prise d'indépendance est la précision par tous les directeurs de théâtre de l'indépendance artistique et physique du théâtre municipal (de Lyon et d'Avignon) par rapport à la Municipalité. L'indépendance de leur directeur apparaît incontestable alors même que leur position est souvent critiquée par les autres directeurs. Le directeur des Célestins par exemple est considéré comme le seul "maître à bord" de son théâtre, le seul pouvant décider quelle politique adopter⁵. Marc Dufour pense que la Ville de Lyon a l'ambition que son théâtre municipal devienne "phare" mais il montre que c'est la personnalité de son directeur qui prime et qui détermine l'action.

Chaque théâtre précise d'une façon ou d'une autre leur indépendance face à toute politique culturelle trop directive tout en étant conscients et démoralisés par leur dépendance à la politique de subventions. L'indépendance est surtout vécue comme une indépendance artistique et sociale. Artistique car cet élément ne concerne que les artistes et pas les politiques, social parce que le monde du théâtre est jugé par ses agents comme le seul à même d'évaluer quelle peut être sa portée et son rôle social. Dans cet ordre d'idée, l'administratrice du Festival d'Avignon met en valeur l'indépendance du Festival par rapport à la Municipalité, indépendance qui serait marquée par la politique culturelle de la Ville. Plus explicitement, le Festival n'aurait pas tant besoin d'aide que les autres secteurs de la vie culturelle locale et son caractère bref, temporaire lui permet une totale indépendance à l'égard d'une quelconque politique culturelle mise en route par la Ville.

Le monde du théâtre semble également autonome vis à vis du politique à cause de leurs rôles respectifs. Le théâtre se tient éloigné des problèmes politiques pour la simple et bonne raison que ce n'est pas son rôle. Serge Barbuscia démontre que si le rôle du théâtre est artistique, celui de "produire" un service, celui du pouvoir politique est de lui donner les moyens financiers de produire ce service. Le théâtre ne doit donc porter aucun intérêt à la question financière ou vis à vis de la directive politique sauf si cette directive désavantage le théâtre. Les directeurs de théâtre mettent en avant que, malgré tout, le champ politique a besoin du théâtre, de la

inversement. Pina Bauer jouera une pièce en mai. Moi je voudrais l'accueillir. Seulement pour les répétitions, tout ça, on a besoin de moyens, or je ne saurais qu'en mars si les collectivités territoriales me renouvellent les subventions ou pas. Alors qu'est-ce que je fais en attendant ? Je suis obligé de m'engager sur des incertitudes financières pour ne pas que Pina Bauer cherche ailleurs, et on verra ce qui se passe en mars ..." Michel Bataillon

⁵ "M : Est-ce que la Ville de Lyon n'a pas cette ambition pour les Célestins ?

Laurent Darcueil : De toutes façons, c'est pas la Ville de Lyon qui décide, c'est le directeur des Célestins."

culture, pour asseoir sa popularité auprès du public et que l'absence de financement représente un danger pour cet autre champ également :

"M : Mais le problème c'est que vous avez quand même besoin d'eux aussi pour vivre ...

SB : Oh moi j'ai d'abord besoin du public. Et puis j'ai besoin de vivre pour vivre. Je crois qu'il ne faut pas se tromper (rires). Oh et puis ils sont là de toutes façons et ils ont aussi besoin de nous, hein ! et de façon assez régulière." (Serge Barbuscia)

Les différentes structures théâtrales établissent chacune une définition différente de leur liberté par rapport aux pouvoirs publics, ce qui leur permet d'esquiver les différences de degré d'autonomie des unes et des autres. Elles posent comme principe général la liberté puis ensuite déterminent la nature de cette liberté. Or la liberté par rapport au champ politique ne signifie pas pour les théâtres l'absence totale de relations avec lui mais des relations limitées et surtout claires et nettes, bien délimitées par des contrats explicites ou tacites. Dans ces cas, une sécurité, une assurance s'installe sur l'absence d'empiètement des domaines d'action et d'influence hors des cas prévus par le contrat. Chacun a sa position bien déterminée, l'autre le sait et l'accepte. Il semble que les directeurs de théâtre soient conscient de l'impossibilité d'une coupure entre les deux champs et qu'ils considèrent que tout échange entre les champs nécessite clarté et indépendance finale. Et d'après leurs discours, ces deux conditions ont lieu effectivement avec certaines structures du champ politique, et quand elles ne sont pas annoncées comme telles, les relations sont rompues entre les deux champs en question.

Cependant, les théâtres ont des échanges très différents les uns des autres avec le champ politique. Le Théâtre de la Renaissance dit posséder une liberté avec les organes du Ministère, mais note l'absence de contrat de relations précis avec les autres collectivités territoriales, ce qui aboutit à prendre sa liberté, c'est à dire sa distance avec celles-ci⁶. Le sentiment est que d'un point de vue artistique, seule la DRAC (donc le Ministère) a une politique théâtrale cohérente, compréhensible et donc justifiée. A l'inverse, le Théâtre de l'Oseraie estime avoir des relations nettes et donc profitables avec la Ville de Lyon où chacun sait se que veut et peut l'autre ; il a abandonné par contre toute tentative de dialogue ou de relations avec le Ministère dont les enjeux sont mal définis, Ministère qui perçoit mal aussi la façon de fonctionner de ce petit théâtre⁷. Ces évaluations du type de relations que les

⁶ "C'est très simple. Le Ministère donc la DRAC, ont une politique artistique c'est à dire qu'il y a des critères. Les autres subventionneurs, non, c'est à dire le département, la municipalité (...) On a un contrat avec le Ministère qui est assez clair donc, oui, je me sens tout à fait libre. Et à l'égard des autres collectivités territoriales, il n'y en a pas, quoi" : Laurent Darcueil

⁷ "Je fais du théâtre populaire : c'est un atout pour la Ville mais pas auprès du Ministère (...) je m'en fous maintenant, je crois que j'aurais beau faire la dans de la pluie devant..." : Marc Dufour

théâtres ont la possibilité d'entretenir avec le champ politique, aboutissent à des prises de positions modulables selon les agents du champ théâtral et selon leurs propres enjeux. Mais ces variations de relations entre le champ théâtral et le champ de pouvoir ne sont pas le fait d'une résistance mais plutôt d'une régulation entreprise des deux côtés.

On peut observer également une attitude plus agressive des directeurs de théâtre qui vivent souvent leur indépendance comme un combat quotidien et comme la garantie de la sauvegarde de leur art.

Toute pression venant de l'extérieur et qui se voudrait trop forte est généralement rejetée : soit considérée comme inexistante, soit contrée pour assurer l'autonomie du champ.

Les directeurs ont parfois le sentiment que les pouvoirs publics cherchent à établir un lien fort entre les deux champs, un lien à double sens où le milieu théâtral serait redevable de quelque chose. Il ne s'agit pas tant d'une ingérence du champ politique dans le champ théâtral qu'une tentative d'association du nom du pouvoir public concerné et finançant au théâtre receveur. A ce moment-là, les théâtres adoptent la stratégie inverse en refusant d'associer ces deux noms et font la sourde oreille aux sollicitations (même si ce mot est un peu fort) du champ politique. Et pour toutes les situations confondues, il prône une totale indépendance artistique. Chaque théâtre revendique une liberté artistique pour l'ensemble du champ, condition essentielle pour lever le doute sur sa réalité dans chaque théâtre. Ainsi le Théâtre des Célestins dont la position artistique ou institutionnelle suscite parfois des critiques, apparaît totalement détaché des préoccupations municipales pour les autres directeurs de théâtre.

La résistance face au monde politique se ressent dans la façon dont est considéré et géré le cahier des charges. Deux réactions sont repérables et résultent du même enjeu d'éloigner toute pression. La première consiste à contrer le cahier des charges en le regardant comme une tentative de mainmise du politique sur la volonté artistique du théâtre, et comme une tentative de réduction de la liberté du créateur-directeur⁸. La seconde stratégie consiste à sous-estimer la valeur du cahier des charges et à souligner la faiblesse de son ambition et donc de son impact sur la programmation du théâtre :

⁸ "Il faut se battre et bon. Comme je suis connu comme quelqu'un qui fait ce qu'il veut, bon ça va"
: Philippe Faure

"Oui, oui bien sûr, il y a un cahier des charges. Mais en même temps il est tellement, et à mon avis pour tout le monde, simple à réaliser que je ne sais pas moi, je le lis à peine le cahier des charges ici. Mais je sais qu'on est au-delà de ce qui nous est demandé. Et que si on faisait réellement ce qu'il y a prévu dans le cahier des charges, on foutrait pas grand chose" (André Guittier). Il est alors analysé comme un prétexte, une justification du don de subvention, mais rédigé par des agents du champ politique donc sans réelle idée pour le théâtre. Il devient une simple formalité facile à accomplir.

Si la première ingérence (ou tentative d'ingérence) du champ politique sur le champ théâtral s'effectue par l'intermédiaire du cahier des charges, la seconde concerne les subventions auxquelles les théâtres sont "soumis" pour subsister. Or ici aussi ces derniers trouvent des stratégies de résistance pour démontrer leur autonomie.

La stratégie la plus flagrante est le refus de la mendicité auprès des pouvoirs publics. Si ces derniers détiennent l'argent et le pouvoir d'en donner, ce "pouvoir" est relégué comme un "devoir" par les théâtres qui estiment que le champ politique est lié à sa mission de service public. Mais par-dessus tout, la subvention tend à être montrée comme un phénomène normal, naturel et non stressant⁹. La reconduction d'une subvention est attachée, selon ces directeurs, à la notoriété et au travail de chacun et le capital symbolique des directeurs est caractérisé par sa longue durée dans le champ théâtral. Les directeurs de théâtre cherchent donc à s'occuper le moins possible des demandes de subventions. Plus généralement, ils tentent de limiter au maximum les rapports financiers ou administratifs avec les pouvoirs publics, surtout les rapports qui mettent le théâtre dans une position inférieure ou de demandeur. Ils refusent une quelconque soumission ou positionnement vis à vis du champ politique : le champ se place à côté du champ politique mais pas sur une échelle hiérarchique ; ce sont deux "mondes" totalement différents.

La résistance au champ politique s'effectue également à travers la critique de sa politique financière. L'avis général porté sur la politique de la Ville de Lyon ou d'Avignon en matière de théâtre semble mettre en avant le côté institutionnel et non créatif de cette politique : "elle donne plutôt l'impression de privilégier des choix budgétaires sans aucune prise de risques"¹⁰. Or la prise de risques est un élément déterminant de l'identité du milieu théâtral car toute représentation est un pari sur le présent et sur l'avenir. Et cette analyse de la politique de subvention des

⁹ "Moi je ne perds pas mon temps à... quand il faut que je fasse un dossier, je le fais, enfin bon, mais je n'aime pas pleurer dans les coins" : Elisabeth Saint-Blancat

¹⁰ Observatoire des politiques culturelles, L'aménagement du territoire théâtral en Rhône-Alpes, Michèle Ferrier, 1994

pouvoirs publics qui apparaît dans les discours des directeurs de théâtre, ne distingue aucune différence sur ce point entre les municipalités successives. C'est la "logique" de distribution de l'argent qui est critiquée, non pas par jalousie ou dénonciation des budgets des autres théâtres, mais par dénonciation des stratégies des agents du champ politique qui sont considérées comme incompatibles avec les besoins réels des théâtres en général. La mauvaise distribution de l'argent semble donc être uniquement la conséquence du fait qu'elle soit menée par des hommes politiques ne connaissant pas l'identité culturelle du milieu théâtral. La critique ne porte pas tant sur la distribution de l'argent au sein du champ théâtral mais au sein du domaine culturel entre le théâtre et les autres activités ("A Lyon il n'y a qu'un seul problème c'est l'Opéra : 11 milliards de budget, c'est tout. Il prend tout. Donc le déséquilibre est détestable"¹¹), et au niveau global entre le domaine culturel ou artistique et les autres domaines d'activités¹². C'est le monde culturel qui apparaît solidaire et l'incompréhension des politiques sur son fonctionnement qui est critiquée. Il semble ici que le monde "culturel" (difficile cependant à définir) ait, paradoxalement, une certaine culture c'est à dire quelque chose, une valeur, qui est partagée par tous les éléments qui le composent : il s'agirait ici (et sans humour ...) d'une absence de soutien budgétaire liée à une ignorance des politiques sur son fonctionnement.

A travers ces discours, le champ théâtral apparaît donc comme un ensemble compact et la critique de la politique de subvention menée par le champ de pouvoir vise à le placer sur un pied d'égalité avec ce dernier.

¹¹ Philippe Faure

¹² "M : Changeons de sujet : la politique théâtrale de la Ville ...

Gérard Vantaggioli : Il n'y en a pas. Il n'y en a pas. Il n'y a pas encore de politique culturelle définie dans cette ville. (...)

M : Ça vient de quoi ?

GV : Ça vient d'un manque de volonté, ça vient d'une ... d'une frilosité, ça vient d'un manque de courage, de plein de choses, de ... d'un manque de conscience, on peut dire comme ça carrément, il faut pas avoir peur des mots, oui un manque de conscience ... de sens de ... de sens de la culture au niveau ... au niveau humain."

2. Champ théâtral vu par le champ politique

a. Éléments de la médiation institutionnelle

Si le champ théâtral construit un discours comprenant des valeurs bien précises face au champ politique, il en est de même de l'inverse. Nous n'avons pas été interroger directement des acteurs de la vie politique mais nous nous référons ici à des articles de la presse nationale comme locale, voire de la radio et de la télévision, rapportant des propos de ces personnes. Nous prenons bien soin de préciser que ce que nous analysons ici sont des citations c'est à dire des paroles où n'intervient pas l'avis du journaliste : il s'agit donc de discours bruts et non interprétés par les médias.

Dans ces discours il apparaît un nombre d'éléments récurrents qui semblent conduire la pensée et le propos des agents du champ politique lorsqu'ils parlent du champ théâtral.

Le champ politique conçoit un discours qui vise à rapprocher le champ théâtral de lui ou à démontrer qu'ils ne sont pas si différents l'un de l'autre et qu'ils peuvent être complémentaires. Tout d'abord, les agents politiques ont une conception que l'on pourrait nommer "centralisatrice" et "sectorielle" de l'organisation théâtrale en France. Plus précisément, les politiques visualisent le milieu théâtral comme un espace de circulation des troupes où les théâtres en tant que lieux de diffusion, possèdent une position centralisatrice et dominante¹. Ce ne seraient pas des réseaux qui traverseraient le champ théâtral et dans lesquels seraient compris les théâtres en tant que lieux uniquement de passage (comme ceux-ci le conçoivent) mais un ensemble de points sur lesquels s'établit une convergence des artistes et qui fait leur renommée et leur légitimité. De plus cette organisation centralisatrice est séparée en plusieurs secteurs selon les zones d'influence des théâtres. Ainsi les politiques établissent une configuration hiérarchique du champ théâtral où la place prioritaire reviendrait aux théâtres pouvant drainer un nombre important de compagnies et des compagnies renommées (comme résidentes dans un théâtre connu ou étranger), puis viendraient les autres théâtres et ensuite seulement les compagnies théâtrales. A propos de cette vision hiérarchisée du théâtre par les politiques, une

¹ Jacques Oudot : "Le théâtre à Lyon c'est 30 lieux dont seize consacrés exclusivement au théâtre dramatique, 30 compagnies subventionnées par la ville (...) Je suis pour la concentration des moyens par une répartition différente en fonction de critères convenus avec tous. Plutôt que de donner à 40, donner à 10 mais 4 fois plus. Par exemple il nous faut aider des théâtres ou centres dramatiques nationaux", *C'est 9 à Lyon*, janvier 1994

réflexion intéressante a été menée par Alain Busson², sanctionné positivement par Ph. Urfalino³ : elle concerne l'évaluation de la politique artistique des directeurs de théâtre. Ils font remarquer que l'idéologie de Vilar et Malraux dans les années 50 et 60 s'est évanouie à leur disparition et que les efforts faits sont par la suite devenus nuls. De 1964 à 1973 en effet l'audience du théâtre a été divisée par deux. Pour eux la raison essentielle réside dans l'infléchissement des critères d'évaluation par le Ministère. Dans les années précédentes, son évaluation pour la distribution des subventions prenait en compte la qualité des spectacles mais également l'impact auprès du public local et les efforts entrepris pour l'obtenir, tels les tournées, les animations. Mais par la suite, seule la qualité des spectacles est retenue ce qui signifie que l'"évaluation" est de plus en plus liée aux jugements des "instances de consécration" (presse nationale, passage des troupes dans les institutions prestigieuses) qui ont la caractéristique d'être essentiellement basées à Paris. Les directeurs de théâtre sont vus ici comme des hommes uniquement à la recherche de notoriété, condition essentielle au renouvellement des subventions et donc de leur mandat à la tête du théâtre.

Dans une interview accordée par Denis Trouxe, adjoint à la culture de la Ville de Lyon, à la revue municipale⁴, celui-ci résume l'activité théâtrale de Lyon à l'activité des grandes structures théâtrales. Le projet des politiques est ainsi souvent de matérialiser au sens strict du terme leur action culturelle, et permettre sa visualisation par l'extérieur. Il semble qu'ils conçoivent la légitimité de leur politique culturelle ou théâtrale à travers essentiellement les grandes structures matérielles qui peuvent être créées ou dont l'activité peut être développée. Cette médiation institutionnelle passe donc nécessairement par la mise en évidence des "grands équipements" que possède la ville dont ils sont responsables. Le Conseil Général de Vaucluse par exemple, dans un article consacré au théâtre du Chêne Noir issu de la revue mensuelle *Vivre en Vaucluse*, considère que ce théâtre a atteint sa maturité depuis qu'il organise un échange de compagnie et de spectacle avec le théâtre de la Place de Liège (Belgique). Pour être pris en considération par cette collectivité territoriale, un théâtre doit donc "s'ouvrir vers l'extérieur"⁵ mais entendu sous l'angle : il doit attirer des artistes venant de l'extérieur et non pas simplement se déplacer vers l'extérieur. Son inscription dans le territoire national et

² BUSSON Alain, EVRARD Yves, "Portraits économiques de la culture", Paris, Notes et Etudes documentaires n°4846, *La Documentation Française*, 1987

³ URFALINO Philippe, "Politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles", in *Année Sociologique*, 1989.

⁴ *Lyon Cité*, octobre 1995

⁵ *Vivre en Vaucluse*, n°8, mai 1985

international est donc d'une grande importance. Cette attitude tendant à hiérarchiser les agents qui composent le milieu théâtral permet d'offrir une explication à la politique de subvention des politiques dont les choix touchent de façon inégale les professionnels du théâtre. On peut en déduire une éventuelle préférence par les politiques pour la sédentarisation et noter l'importance qu'ils accordent à la matérialité. Le refus d'accorder autant d'importance à une compagnie indépendante qu'à un théâtre semble révéler une crainte de l'immobilité, de l'itinérance. Ils accordent ainsi plus de faire-valoir aux murs qui recueillent ces troupes pour une durée donnée, à des compagnies présentes dans des murs, qu'aux autres compagnies. Les politiques semblent plus attirés par des espaces clos que par des espaces ouverts. Ils lient matérialité du lieu et identification.

Les politiques sont donc très attachés à la structure matérielle, et pas seulement parce qu'ils en sont souvent les propriétaires et les théâtres les locataires. Il apparaît que le théâtre a du mal à recevoir toute l'attention des politiques parce qu'il s'agit d'un art "immatériel" et que pour ces politiques, le théâtre en tant que salle de spectacle est la seule concrétisation de cet art à laquelle ils pensent. Il s'agit pour eux d'assimiler au théâtre l'idée d'architecture pour l'apprécier à sa juste valeur : le lieu semble être la marque visible et matérielle de la qualité de l'art mis en scène. On comprend pourquoi il est difficile pour les compagnies itinérantes de se faire valoir aux yeux des pouvoirs publics. Gérard Vantaggioli émet d'ailleurs le sentiment que les pouvoirs publics n'aident que les compagnies déjà anciennes et résidentes : c'est donc à la fois l'espace et la durée qui participent à la configuration théâtrale des politiques. Pour une manifestation comme le Festival par exemple, ce sont les lieux qui déterminent pour le champ politique la reconnaissance du talent. Le Festival d'Avignon se caractérise donc d'abord par son Palais des Papes, ses remparts, la Cour d'Honneur, etc. et non pas par les artistes qui s'y produisent. Gérard Guerre (adjoint à la culture en Avignon) avance dans une interview accordée à Radio France Vaucluse le 1er juillet 1997 que le Festival ne peut exister que parce qu'il existe un patrimoine architectural en Avignon. Il est vrai que cette condition a aidé à la décision de Jean Vilar en 1946 d'installer le Festival en Avignon et pas ailleurs. Mais Gérard Guerre passe sous silence d'autres facteurs tels la qualité des artistes qui viennent en Avignon, le choix de la création, la ligne artistique du directeur du Festival et sa personnalité, le suivi par le public ... Ce qui préoccupe les politiques également ce sont les modalités d'installation du Festival à l'intérieur de la ville. Pour ceux-ci le Festival est personnalisé par certains lieux et son ambition doit convenir à la dimension de la ville. Pour les politiques la position des théâtres a directement à voir avec la dimension urbaine d'un point de vue

géographique comme d'un point de vue symbolique. Ils lient étroitement la dimension institutionnelle et artistique du théâtre à la dimension architecturale de la ville. Ainsi à Lyon la municipalité privilégie l'offre de subvention à des théâtres qu'elle estime correspondre au "style" de la ville. Dans l'interview de l'ancien adjoint de la culture de Lyon Jacques Oudot, celui-ci construit une vision du théâtre local très en rapport avec la configuration urbaine de Lyon et sa position dans l'espace régional. Son propos détermine une première limite géographique qui devrait concerner les élus lyonnais par rapport au théâtre : il s'agit du "Grand Lyon"⁶. Cet espace géographique correspond aux récentes ambitions politiques et économiques de cette ville. Il est à remarquer que cette expression "Grand Lyon" est une pure construction discursive qui ne correspond absolument pas à un espace de vie cohérent pour les théâtres. L'adjoint à la culture ne cherche pas à connaître les possibilités et les volontés des théâtres ou de leurs directeurs mais impose à ces derniers un impératif purement économique et politique, une dimension créée de toute pièce par le champ politique. Mais son discours installe une deuxième limite géographique qu'est la ville de Lyon. Cette délimitation correspond ici à une vision purement administrative et à l'intérieur de l'espace de pouvoir de la municipalité de Lyon il assigne des places précises à certains théâtres. On peut observer que dans sa vision du théâtre sur Lyon, ce politique sélectionne un nombre restreint de théâtres en omettant les autres et cette distinction vise à reconnaître les théâtres mentionnés comme utiles et nécessaires à la vie culturelle de la ville de Lyon. Cette sélection conduit à justifier la politique de subvention de la municipalité. On voit que ce sont tout d'abord des théâtres qui sont mentionnés et non pas des compagnies, ce qui tend à confirmer ce que nous avons dit ci-dessus sur l'importance de la matérialité des lieux. On remarque ensuite le choix spécifique fait entre ces théâtres, ce choix aboutissant à positionner de façon claire et précise les théâtres dans l'espace urbain et à leur donner des fonctions et des rôles tout aussi précis et définitifs : "Le Théâtre des Jeunes Années qui joue un rôle très important, les Ateliers, un théâtre de type "Art et Essai", le Théâtre de Lyon, un théâtre de divertissement. Et en même temps, nous devons créer au Théâtre de la Croix-Rousse, un lieu spécifiquement ouvert aux créations régionales". Les agents du champ politique de Lyon cherchent en plus à affirmer la place et l'utilité du théâtre municipal, qui devient le centre de leurs préoccupations théâtrales. Par ces stratégies de délimitation géographique les politiques espèrent que les théâtres sélectionnés vont "occuper" l'espace. Mais cette occupation est loin d'être

⁶ Le titre de l'article est "La situation du théâtre à Lyon" or l'adjoint à la culture précise : "il faut considérer l'ensemble du territoire du Grand Lyon". *C'est 9 à Lyon*, janvier 1994

claire et on peut se demander s'il s'agit de l'aire d'implantation du public de ces théâtres. Cependant dans ces discours il n'est fait à aucun moment mention du public. L'importance de la notion de territoire pour les politiques n'est pas à négliger. Ainsi une analyse par Pierre Mazet montre que le Festival d'Aix est générateur d'une politique culturelle à laquelle est assignée une fonction d'élargissement du système de référence, notamment spatio-temporel, et une fonction de spécification territoriale. Les pouvoirs publics territoriaux définissent une attitude de réplique face au succès de ce festival. Le festival acquiert une fonction de cosmopolitisation et une fonction de renforcement de l'identité locale : on assiste à un double mouvement de "territorialisation" et de "déterritorialisation"⁷. On peut ainsi faire la même réflexion pour le festival d'Avignon car nous allons voir dans la partie suivante l'importance dans les discours de la notion d'identité culturelle de la ville et d'identité locale. On pourra même dire comme Pierre Mazet que si la culture fait l'objet de prévenances au milieu local c'est en raison des effets attendus (effets promotionnels des territoires locaux ou des élites politiques). Ces effets valorisants feraient l'objet d'une appropriation symbolique par les collectivités territoriales. Les politiques culturelles publiques des Villes visent donc à s'inscrire dans une certaine compréhension de la géographie locale et de sa configuration en tant qu'espace social, de vie : "le local et le social se construisent mutuellement et le culturel est le lieu privilégié de leurs interactions"⁸.

Maintenant que nous avons fait le point sur l'importance de la géographie dans les discours de politiques il faut s'attarder sur la notion de durée. Les politiques tendent à appliquer sur le champ théâtral la conception politique du temps et de la durée. Cette durée, en fait, correspond à la fois à celle des élus et à celle de la ville. Il y a donc présence dans leurs discours de deux visions du temps différentes, qui complique encore plus leurs relations avec le monde théâtral qui, comme nous l'avons vu, possède sa propre dimension temporelle. D'une part les élus émettent un discours qui transporte les marques d'une temporalité extrêmement brève ou au moins très aléatoire car il s'agit d'un discours sur le choix de leur politique théâtrale : ce discours naît donc et disparaît avec leur accession à leur responsabilité

⁷ MAZET Pierre, "Les collectivités locales et les festivals : logiques emblématiques, logiques territoriales", in Approches de la production culturelle territoriale, Actes des journées d'étude du G.R.I.C.C., Toulouse, 16 et 17 octobre 1989

⁸ Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales, textes réunis par POIRRIER Philippe, RAB Sylvie, RENEAU Serge, VADELORGE Loïc, Ministère de la Culture, Comité d'histoire, n° 1, La Documentation Française, Paris, 1995, p.8

culturelle. Mais une seconde temporalité peut être identifiée dans leurs propos : il s'agit de celle de la ville en question. Tout discours politique sur la culture est empreint d'une vision à longue durée, générale, qui prend le passé pour base certaine mais qui garde une portée transversale voir même atemporelle. C'est dans ce discours qu'apparaît généralement le concept d'identité culturelle dont les politiques font usage en parlant de la ville et de la politique qu'ils doivent mener pour elle (voir partie suivante). Ce qui manque au discours des politiques c'est donc une vision à moyen terme et qui introduirait la notion de création et de totale nouveauté. Or le théâtre est inscrit dans cette dimension là et en a besoin. A titre d'exemple on peut remarquer que la ville d'Avignon concentre son action culturelle et ses subventions sur le Festival d'Avignon et dans une perspective beaucoup plus large et longue dans le temps, elle poursuit un projet culturel concernant la ville : celui de l'inscrire parmi les villes européennes de la culture pour l'An 2000. Deux visions se superposent ici : une vision à court terme et répétitive, une vision à longue échéance concernant l'identité même de la Ville mais aux objectifs, en soi, plus précis. Il est donc à remarquer la quasi absence de véritable politique culturelle à moyen terme, c'est à dire concernant le théâtre sur Avignon sur l'année hors Festival.

Les politiques procèdent également très souvent à l'assimilation du nom du directeur à celui de son théâtre et insistent beaucoup sur l'importance de la personnalité de ce premier. Cette conception rejoint celle des directeurs eux-mêmes. Les politiques ont besoin de personnaliser le champ pour une meilleure identification des forces en présence.

b. Champ et contre-champ : discours sur l'identité culturelle

Nous avons analysé ci-dessus quels étaient les éléments de la médiation institutionnelle des politiques. Il faut noter maintenant que leur discours a une idée générale : celle du théâtre comme facteur de l'identité culturelle de la ville. En effet, cette expression "identité culturelle" est omniprésente dans leurs déclarations. On pourrait penser que, puisqu'ils considèrent que les théâtres peuvent jouer un rôle dans la construction de l'identité culturelle de la ville, leurs relations ne peuvent être que positives. Cependant et comme nous l'avons dit ci-dessus, les politiques opèrent une sélection parmi les théâtres entre ceux pouvant contribuer à jouer ce rôle et les autres. De plus nous allons voir que ce discours sur l'identité culturelle de la ville entérine une opposition entre le champ décisionnel et le champ théâtral.

Que ce soit à propos de l'art ou d'une autre activité que peut contenir une ville comme Lyon ou Avignon, les politiques se réfèrent en permanence au concept d'identité culturelle. Il semble cependant que même eux ne savent pas très bien ce que signifie ce concept mais il devient le motif de toute décision politique que ce soit en matière de soutien financier, de modification administrative ... bref en matière de politique municipale plus précise. Nous pouvons déjà essayer de déterminer la signification plus ou moins précise de l'identité culturelle pour les pouvoirs publics. Quand ces derniers parlent d'"identité culturelle de la ville", cela semble se rapporter à l'idée d'originalité ... On peut remarquer comme nous l'avons fait dans la partie précédente que l'idée d'identité culturelle est associée à celle d'une temporalité très élastique. Les politiques semblent donner une base passée à celle-ci mais ne peuvent la définir. Mais il nous apparaît que la notion d'identité culturelle est moins importante pour ce qu'elle est que pour ce qu'elle génère. Il semble que l'identité culturelle devient moins, si elle est mentionnée par les politiques, une fin en soi qu'un motif à la prise de décision sur des sujets divers. Dire que la ville de Lyon ou d'Avignon a une certaine identité culturelle revient à dire qu'on est à même de trouver la politique qui lui convient. Les politiques affirment ici détenir un savoir sur cet objet identitaire qui leur permet de légitimer leur pouvoir en matière de culture.

Au niveau des subventions aux théâtres par exemple, l'identité est mise en avant pour justifier les choix mis en oeuvre. Mais ceci ne va pas générer au nom de l'identité culturelle de la ville, un bouleversement des choix politiques : en fait on observe que cette notion permet surtout de légitimer des options anciennes mais en perte de vitesse, ou des mesures qui pourraient être impopulaires. Pour la politique de subventions, l'identité culturelle en tant que cheval de bataille permet deux

directions : la concentration des subventions sur un nombre restreint d'institutions culturelles ou de compagnies dont l'existence est dite déterminante pour l'identité culturelle de la ville ; la perpétuation des choix financiers précédents et l'identité culturelle devient l'argument du rejet des modifications¹. Cette constatation rejoint l'impression des directeurs de théâtre selon laquelle les investisseurs n'arrivent pas à se défaire de l'histoire des subventions, et refusent de bouleverser l'ordre précédemment établi ou de procéder à un réajustement. Ils maintiennent les positions de chaque théâtre grâce à ce système. Le choix des subventions, cette organisation de distribution, se déterminent en fonction de la géographie, du rapport à l'espace, du rapport à la reconnaissance du directeur et de l'espace. Il est différent selon s'il s'agit de la ville ou des autres collectivités territoriales. Le discours sur l'identité culturelle concerne surtout le local quand il s'agit de la Ville ou du Département. Pour l'Etat et pour la Région, l'important est la recherche d'une identité par rapport au territoire national, mais il s'agit de privilégier par dessus tout une notoriété, une recherche de reconnaissance et la notion de durée, de permanence toujours, du théâtre. Mais par contre par rapport aux subventions provenant de la ville, les politiques privilégient une recherche d'identité locale : une reconnaissance par les médias locaux est le signe de la permanence, de la durée de vie du théâtre ou de la compagnie en cause. Le plus important est la correspondance entre les théâtres et les intérêts de la ville vis à vis de l'ensemble du territoire national.

En parallèle de ce que nous avons dit plus haut, les subventions des politiques sont hiérarchisées et correspondent à une vision sectorialisée du champ théâtral. Par conséquent une des grandes différences entre ces deux champs est le motif de la subvention et l'impression différente pour les deux champs de qui est son destinataire. Pour les théâtres, le destinataire de la subvention est soit la troupe qui est résidente dans un théâtre soit le public qui converge vers ce théâtre. Tandis que pour les politiques il s'agit uniquement de la structure théâtrale, du lieu proprement dit et de son directeur, qui peuvent seuls participer à la construction ou à la perpétuation de l'identité culturelle de la ville. Le champ politique dénie donc tout rôle culturel (entendu ici comme rôle "participatif" à la culture d'une ville) à des compagnies itinérantes. Il semble que les théâtres, les structures entendues en tant que bâtiments tenus par des directeurs, peuvent contribuer à une culture urbaine : la culture est donc vue avant tout comme un patrimoine identifiable sur un espace géographique donné. Ce qui fait que la subvention n'a plus la même nature pour l'un et pour l'autre champ et elle prend un tout autre poids selon celui qui la

¹ "La situation du théâtre à Lyon", op. cit.

regarde. Pour les agents du champ politique la subvention est un budget de fonctionnement, une somme financière donnée à une institution, mais pour les agents du champ théâtral elle est une garantie d'exercice de l'art théâtral et une aide sociale puisque déléguée au public.

En fait, le discours sur l'identité culturelle par les politiques s'inscrit dans une chaîne sémantique aboutissant à accorder et justifier leur pouvoir et leur savoir. La culture est vue comme un moyen de trouver ou perpétuer l'identité culturelle de la ville - c'est à dire que la culture est perçue comme garante d'un pouvoir, d'une possibilité - et cette identité culturelle (dont les politiques affirment détenir la définition donc le savoir dessus) leur confère un pouvoir : la détermination de la politique municipale. Pour les politiques, la culture est plus un moyen qu'un but. La culture est plus un moyen : celui de trouver l'identité culturelle de la ville en question et de la perpétuer qu'elle n'est un but en soi, celui par exemple de participer au développement culturel ou à la démocratisation culturelle. Si l'on prend l'éditorial de Marie-Josée Roig publié sur le programme de l'Opéra d'Avignon-Théâtre Municipal, on voit que l'identité culturelle est l'idée force, celle que l'on doit "affirmer", "préserver". Mais cette identité culturelle concerne dans l'éditorial la ville et non la structure théâtrale en question. On observe également que la participation à l'identité culturelle est une directive imposée par la Ville au théâtre et ne relève donc pas d'un choix de ce dernier : "l'équipe de l'Opéra (...) avaient-ils pour mission (...) d'affirmer l'identité culturel de notre Ville". Et dans ce texte l'identité culturelle de la Ville est jugée plus importante que tout objectif envers le public. On privilégie la qualité (donc le respect du public) mais on bannit les préoccupations de démocratisation culturelle, d'action culturelle, d'ouverture du théâtre vers les publics défavorisés, etc. : on ne s'intéresse qu'au public "fidèle", celui qui est déjà venu au théâtre et qui viendra de toutes façons ensuite. Selon une étude publiée en 1995, cette situation correspondrait à la modification globale qui touche les politiques culturelles locales depuis le début des années 80. On assisterait à une reprise en main par les villes du secteur culturel (par l'intermédiaire du financement, de la segmentation politique et administrative) mais associée à une désidéologisation de l'action culturelle. Cette évolution, qui ne signifie en aucun cas une dépolitisation des enjeux culturels, conduit les politiques à privilégier la mise en avant de l'image de la ville au détriment de paradigmes précédents tels la démocratisation culturelle, le développement culturel, la démocratie culturelle. On a donc dépassé la mutation qui avait été observée par Jean Caune à propos de l'action culturelle². Cette attention toute particulière accordée à l'identité locale

² CAUNE Jean, La culture en action : de Vilar à Lang, le sens perdu, PUG, Grenoble, 1992

correspondrait à une sorte de "mythologie" du local par les édiles chargés de la culture dans les municipalités : ils veulent mettre en avant que leurs politiques locales sont déterminées par des héritages proprement locaux (institutionnels, patrimoniaux, etc.) : "le but de toute politique culturelle locale est de produire de l'identité, même si les normes de présentation de cette identité sont communes à la nation entière"³.

Mais il est vrai que tous les pouvoirs publics ne renoncent pas à s'occuper d'action culturelle ou sociale en y associant la notion d'identité culturelle. Par exemple un projet actuellement en cours à l'initiative de la Jeunesse et des Sports mais avec le concours de partenaires vauclusiens tels la Ville d'Avignon ou l'association des maires, vise à motiver l'inscription des jeunes de 15 à 25 ans dans divers ateliers et stages de théâtre dans le département. Ces partenaires publics mettent en valeur que ce projet s'inscrit dans la préparation sociale de l'an 2.000 (contre les fractures sociales) et l'action des villes européennes de la culture : "autour de leurs relations va se construire la dynamique de l'identité culturelle du XXIème siècle"⁴. Ici est donc associé l'idée d'action sociale à travers le théâtre et d'identité culturelle. Mais on est en droit de se demander si ce projet aurait vraiment existé s'il n'y avait pas eu l'intervention de l'Etat et s'il n'y avait pas eu l'échéance de l'an 2.000 et la nécessaire compétitivité entre les villes européennes de la culture dans ce cadre festif. On peut également remarquer que cette "action" culturelle n'a pas un objectif culturel mais social.

L'identité culturelle a directement à voir avec un positionnement que ce soit celui de la ville qui est censée chercher cette identité ou celui des théâtres qui sont chargés d'y contribuer. Le "positionnement" signifie que des places et des rôles sont assignés à chacun et par rapport aux autres. Par exemple, la Ville d'Avignon compte sur le Festival pour asseoir son identité culturelle (Christiane Bourbonnaud⁵). Un autre exemple est celui du théâtre des Célestins dont l'éditorial du programme de la saison 1996/1997 a été écrit par le Maire de Lyon. On voit bien dans ce texte les enjeux qui reposent sur le théâtre municipal et le rôle que la Ville de Lyon entend lui faire jouer. Raymond Barre relie directement le succès des

³ Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales, textes réunis par POIRRIER Philippe, RAB Sylvie, RENEAU Serge, VADELORGE Loïc, Ministère de la Culture, Comité d'histoire, n° 1, La Documentation Française, Paris, 1995, p.14

⁴ *Vaucluse Matin*, 1er mars 1997

⁵ "On a une étude sur les retombées économiques du Festival qui montre que le Festival génère 100 millions de francs de ressources sur la ville d'Avignon tous les ans. 100.000 millions c'est pas rien. Donc il y a cette double chose, il y a d'abord l'aspect économique et puis il y a effectivement l'image de marque qui fait qu'Avignon est reconnu dans le monde entier pour son pont, son Palais des Papes et son Festival. Il faut que chacun tienne son rang."

Célestins à celui de la vie culturelle lyonnaise. La responsabilité des Célestins est donc de taille car il devient l'indicateur de la bonne marche de toute l'activité culturelle lyonnaise et pas uniquement théâtrale.

En conclusion de cette première partie nous pouvons dire plusieurs choses sur la médiation institutionnelle des théâtres. Premièrement le champ théâtral se construit comme un espace à part entière avec une organisation en réseaux divers et souvent difficilement repérables, selon un espace-temps qui lui est propre. Sa médiation institutionnelle contribue à assigner des places aux divers agents qui le composent. Cette configuration dépend de son histoire et de ses récents changements mais en réaction il tend à en offrir une vision générale commune et stable. Deuxièmement le champ théâtral se conçoit de façon autonome par rapport aux milieux médiatiques et politiques. L'histoire ici aussi a poussé à leurs rapprochements mais le théâtre poursuit des stratégies d'indépendance dans le but de perpétuer son art.

2ème PARTIE :

DE LA MEDIATION ESTHETIQUE : OU L'ART THEATRAL EN QUESTION

La médiation esthétique, si on se réfère à notre précédente définition de la médiation, est la médiation concernant l'art théâtral du directeur de théâtre (puisque c'est le personnage qui nous intéresse) vers les autres membres du milieu théâtral et vers l'extérieur. Nous distinguons deux choses ici : tout d'abord le discours qui concerne la façon dont le directeur conçoit sa fonction et ensuite le discours que celui-ci produit sur l'art théâtral en général, son esthétisme et sa fonction actuelle.

A. DISCOURS SUR LE "METIER" DE "DIRECTEUR DE THEATRE"

On a beau savoir en quoi consiste le métier d'acteur, le métier de metteur en scène ... celui de directeur de théâtre, à la nature composite et aux fonctions diverses est peu connu. De plus, comme nous l'avons remarqué dans la partie précédente, l'histoire a bâti une configuration théâtrale hétérogène voire même hétéroclite avec ses Théâtres Nationaux, ses Centres Dramatiques, ses Maisons de la Culture devenues Scènes Nationales, ses théâtres missionnés, ses théâtres municipaux, théâtres privés, etc. et avec elle, s'est multipliée la façon de devenir directeur de théâtre. Ce que l'on connaît de lui c'est parfois son visage qui apparaît sur les pages d'un journal ou sa voix à la radio et c'est également les spectacles qui se jouent dans son théâtre. Est-il directeur d'une structure, directeur d'une troupe, artiste ...? Nous allons voir comment les directeurs se définissent eux-mêmes et ensuite comment ils parlent de leur fonction la plus importante : l'établissement de la programmation et leur contribution en tant qu'artiste. Nous allons voir que la définition de leur "fonction" et surtout de leur rôle contribue à la médiation esthétique mais également institutionnelle de l'art théâtral. C'est le "savoir" et le "pouvoir" possédé par chaque directeur sur et dans l'art théâtral qui inaugure le "pouvoir être" du théâtre en tant qu'objet esthétique et social.

1. Etre "directeur de théâtre"

Si les structures théâtrales sont diverses, les directeurs ont eux aussi des personnalités très différentes et tant mieux pour le théâtre. Mais on pourrait se demander si ces individus constituent véritablement un groupe social, un groupe professionnel et si être directeur de théâtre constitue un réel "métier", avec la relative unité qui doit en découler.

a. Eléments de spécificité des directeurs de théâtre

"Qui sont les directeurs de théâtre ?" est une question qui pose problème, mais "comment est-on directeur de théâtre ou comment le devient-on ?" est déjà une question à laquelle il est bien difficile de répondre.

Les parcours professionnels des directeurs de théâtre et leurs origines marquent dès le départ une grande diversité et une absence d'unicité. Si l'on regarde les parcours étudiants on est frappé par l'absence de chemin-type. Selon ces directeurs de théâtre eux-mêmes, il n'existe pas en fait de parcours universitaire type qui mènerait à leur métier. Une parenthèse doit tout de même être faite pour la formation dispensée par l'E.N.S.A.T.T.. Mais rares sont ces directeurs (au moins sur Lyon et sur Avignon) qui ont suivi cette voie. Certains d'entre eux ont suivi une formation universitaire plus générale qui a rapport avec le théâtre mais ce n'est pas une règle. On trouve des personnes qui ont fait le Conservatoire de théâtre (Elisabeth Saint-Blancat), une formation plus générale et universitaire concernant le théâtre (Christiane Bourbonnaud) mais également des personnes qui ont fait Lettres Modernes, Lettres Classiques et d'autres formations qui tournent toutes plus ou moins autour du littéraire. Mais certains n'ont aucune formation théâtrale ou qui s'en rapproche. Ce qui est spécifique pour chaque directeur, ce n'est pas tant les études qu'ils ont fait mais leur parcours professionnel avant de devenir directeur de théâtre. Là se révèle une diversité de professions qui montre premièrement que devenir directeur de théâtre est rarement au début de la carrière un but en soi pour ces individus qui la plupart du temps se dirigent vers d'autres branches ; et deuxièmement que cette accession est souvent le fruit d'un concours de circonstances¹. Une même constatation peut être fait quant aux directeurs de

¹ "Donc après être venus jouer à deux reprises au Festival d'Avignon, on a beaucoup aimé Avignon, à la fois pour ce Festival et pour cette ville, hein, et on a eu envie de créer un théâtre permanent dans cette ville en 1984." Serge Barbuscia

"M : C'est vous qui avez demandé d'être directeur administratif ?

festivals selon Bernard Faivre d'Arcier. Celui-ci montre que les directeurs de festivals ont des origines très différentes et sont très hétérogènes. Parmi les directeurs de théâtre interrogés sur Lyon et Avignon on trouve d'anciens professeurs ou instituteurs, un ancien photographe, un ancien plasticien, une ancienne administratrice d'une compagnie de danse ... et dans le domaine du théâtre certains ont eu, ou ont toujours différents rôles, celui d'auteur, de comédien, de metteur en scène, etc. On remarque tout de même un lien, un fil directeur dans ces fonctions : celui des métiers artistiques ou d'enseignant. Mais ce qui est également à remarquer, c'est l'absence d'individus étant directeur de théâtre du début à la fin de sa carrière. On peut même dire que cette fonction n'apparaît jamais en début de carrière mais après plusieurs années d'expériences dans le domaine du théâtre puisque la plupart des personnes interrogées accède à ce poste après 35 ans. Ceux qui ont accédé les plus jeunes à cette fonction se trouvent être les personnes qui ont décidé eux-mêmes de leur nomination. Par contre, ceux qui ont été nommés par une municipalité se trouvent être en moyenne de dix ans plus âgés et possèdent déjà une expérience dans la direction théâtrale que ce soit celle d'une troupe ou d'un théâtre. Il semble donc que les pouvoirs publics soient exigeants sur l'expérience nécessaire pour être un directeur de théâtre. Il y a donc une sorte de séparation en deux groupes de ces directeurs.

D'autres éléments de spécificité apparaissent et concernent la profession en tant que telle. On note une sorte de jeu d'influences sur la notion de "directeur de théâtre" et sur les dénominations qui peuvent lui être jointes ou qui peuvent la remplacer. Il existe dans les équipes de direction des théâtres diverses fonctions qui peuvent ressembler plus ou moins au "métier" de directeur de théâtre. De plus ces fonctions varient selon les types de théâtres, leur statut, leur grandeur, etc. On trouve ainsi des directeurs, des directeurs artistiques, des directeurs administratifs, des administrateurs, des programmeurs, des directeurs-metteurs en scène et d'autres fonctions jointes mais qui ne sont pas précisées dans les organigrammes des théâtres à savoir directeurs-acteurs, directeurs-auteurs ... Cette diversité est

Christianne Bourbonnaud : Non, c'est à dire que si vous voulez ... les choses se sont passées ici de façon tout à fait différente, moi j'enseignais à l'université à Aix et à Avignon et puis un beau jour Paul Puaux voulait créer la Maison Jean Vilar et il a voulu que je participe à son travail donc j'ai collaboré à la mise sur pied de la Maison Jean Vilar, à son ouverture, etc. et puis bon, j'étais dans le secteur c'est à dire que ça s'est fait beaucoup par immersion dans le milieu. Et quand il a quitté le Festival, j'étais là, j'étais dans le tableau donc j'ai rempli certaines fonctions et puis ensuite ça a évolué mais j'ai pas été recrutée pour ... cette fonction, ça s'est fait de façon plus ... progressive dans le temps."

"j'ai baigné dans ce lieu, le théâtre, assez tôt, assez jeune. J'avais aussi une activité de plasticien, en atelier ... donc tout ça a fait son chemin, tout ça a fait son chemin et s'est également cristallisé plus tard : j'ai eu envie de fonder ma propre compagnie et de trouver un lieu pour travailler."
Alain Timar

liée à la fois aux différentes sortes de théâtre introduites par la Décentralisation et au fait que les directeurs viennent d'horizons différents. Pour l'extérieur il existe une grande confusion vis à vis du "titre" à deux points de vue. Tout d'abord la diversité des dénominations illustrent la diversité des types de fonctions précises qui sont assignées aux directeurs alors qu'eux-mêmes, se désignent de préférence (seulement) en tant que "directeur" face à l'extérieur. Ensuite, la seule dénomination de "directeur artistique", qui est la plus répandue, cache des fonctions diverses dépendant des différentes sortes de structures théâtrales. En fait, il semble que pour eux la définition "idéale" de la profession est "directeur artistique". Ils attachent une grande importance au fait qu'on ne les confonde pas avec des programmateurs et des administrateurs². Ils refusent la dénomination de "programmateur" car ceci les rapprocherait trop des personnes qui dirigent ce qu'on appelait les Maisons de la Culture, qui sont des animateurs et non pas des artistes. Ceci risquerait de faire disparaître un pan de leur profession à savoir leur intervention en tant qu'artiste. Mais ce qui est curieux ici, c'est que même ceux qui ne sont ni auteur, ni metteur en scène, ni acteur pour le théâtre dans lequel ils travaillent, mettent en avant cette raison. Quant au refus d'être nommé "administrateur", il est lié au refus de se considérer avant tout comme quelqu'un dépendant de l'administration, voire de l'Etat. Si pour l'extérieur la diversité des dénominations prête à confusion, le champ théâtral esquive la possible confusion en définissant deux groupes de directeur : les artistes et les non artistes. Une coupure de fait est annoncée de part et d'autre et on peut observer un refus réciproque de s'interroger sur la situation de l'autre, ses avantages et ses inconvénients³. La séparation est entamée dans la façon dont chacun prétend diriger tel théâtre, les uns semblant suivre leur intuition d'artiste, les autres se voient attribuer une politique, une recherche objective : "En fait on ne planifie jamais une saison en pensant à des critères purement objectifs. On ne peut pas faire de planification à moins d'être un directeur-animateur"⁴. Mais comme nous le disions, cet argument commun à tous les directeurs-artistes n'enlèvent rien au fait que leur propre dénomination et leurs fonctions au sein d'un théâtre peuvent être très différentes les

² "M : Vous êtes simplement administrateur, n'est-ce pas, et pas metteur en scène ?

Laurent Darcueil : Euh non, non ...

M : Administrateur ...

LD : Directeur de théâtre. Non, administrateur c'est un poste précis, c'est pas ça. Dans les théâtres y a souvent un directeur (un directeur ou une directrice) et un administrateur ... Donc moi je suis directeur de théâtre."

³ "M : Quels avantages y a-t-il à être directeur mais pas metteur en scène ?

Laurent Darcueil : Ça je ne peux pas bien vous dire car je ne suis pas metteur en scène ... je ne sais pas trop"

⁴ Michel Bataillon

unes des autres. En fait il est visible que malgré leurs disparités, les directeurs cherchent à se rapprocher le plus possible du statut de directeur-artiste. Ceci intervient dans le processus de définition de leur "profession" et des fonctions précises que doit assumer le directeur (voir chapitre suivant).

Toute cette bataille verbale est à mettre en relation avec la persistance, dans le monde du théâtre, du stéréotype du militant et de celui du professionnel. Cette opposition vient d'une conception "ancienne" du théâtre, quand la formation des gens de théâtre s'effectuait "sur le tas" ou dans des écoles bien précises et limitées où on apprenait principalement le "métier" d'acteur ou de metteur en scène. S'ajoute à cette mémoire, celle qui consiste à considérer les gens de théâtre comme des militants, c'est à dire des porteurs d'une culture esthétique et politique particulière, issue des groupes de personnalités qui existaient dans ces précédentes écoles. Mais comme nous l'avons vu plus haut, ces lignes esthétiques et politiques tendent à disparaître. De plus, les écoles se sont diversifiées, le contenu des enseignements également et la séparation entre le groupe des "artistes" et celui des "administrateurs" s'est fortement atténué. Il y a de plus en plus de personnes ayant une formation initiale d'"artiste" du spectacle qui prennent une fonction concernant l'administration et de plus en plus de personnes possédant une formation administrative ou technique qui travaillent dans le milieu théâtral à des postes de direction. Mais il semble que les directeurs de théâtre acceptent mal, ou ne voient pas, cette évolution. Certains ont du mal à concevoir qu'un individu puisse allier une compétence technique acquise dans une école et une réelle passion pour le théâtre, ce qui n'est pourtant pas incompatible. Ce qui est reproché à certains administrateurs par contre, c'est l'absence de réelle passion pour le théâtre et le fait de tout sacrifier à la technique, à l'administratif, bref d'être "technocrate". La critique concerne donc certaines écoles particulières comme l'E.N.A. : elle forme des fonctionnaires identiques qui peuvent faire partie ensuite de n'importe quel ministère, sans conviction profonde pour l'un ou pour l'autre. Ce sont les écoles "générales" d'administration qui correspondent le moins à la façon de fonctionner du milieu théâtral car ce qui est essentiel pour occuper une position en son sein, c'est de le connaître jusque dans ces moindres détails qu'il s'agisse de sa façon de fonctionner d'un point de vue pratique ou ses composants artistiques et esthétiques. Une autre divergence concerne le statut juridique des directeurs et leur savoir quant à celui-ci. En effet l'enjeu du titre n'est pas seulement une bataille pour la forme. Il s'agit d'un problème plus sérieux car le statut même des directeurs les place à l'intérieur du rapport de force. Certains hésitent beaucoup à parler des conditions professionnelles des différents directeurs car leur propre statut les oblige

à se maintenir dans la réserve. Les petites structures théâtrales sont souvent dirigées par des personnes ayant le statut d'intermittent du spectacle, ce qui légalement n'est pas autorisé. Il y a donc deux catégories de directeur. Les autres sont "naturellement" dans une position plus confortable par rapport à ces derniers qui ne peuvent avoir, au niveau de leur fonction et face aux pouvoirs publics, que des revendications modérées. Toute revendication devient dangereuse car ces directeurs ne sont pas dans une situation légale au départ⁵. Parfois ils cherchent à se positionner, à réévaluer leur position par rapport aux autres directeurs de théâtre en faisant douter de la validité, de l'authenticité, de l'honnêteté, bref de la légalité morale de l'arrivée à ce poste de ces derniers. Mais cette situation génère quelque chose de positif au niveau du groupe social car il se crée une entente induite par ce phénomène marqué par l'insécurité, une compassion et une compréhension réciproque entre les directeurs de petites structures théâtrales ayant le statut d'intermittent. Leurs liens se resserrent pour faire régner la loi du silence sur leur situation vis à vis des autres directeurs et surtout de l'extérieur. Leur relation s'accompagne d'une loi de la méfiance vis à vis de toute personne étrangère au groupe des dirigeants de théâtre locaux et qui s'intègre nouvellement dans ce groupe. Il n'empêche, cette situation tend à séparer les directeurs, ici aussi, en deux groupes distincts. Mais cette stratégie de méfiance face à l'extérieur et qui les unit, peut être considérée comme une stratégie de défense conduisant à la préservation de leur groupe professionnel, à sa fermeture et donc à sa solidarité et sa solidité.

Il convient maintenant de nous arrêter sur un autre aspect de la fonction de directeur de théâtre en jugeant de la diversité des avis de ces directeurs sur la direction double. En effet, ceci peut être une des possibilités caractéristique de la direction théâtrale : deux individus peuvent l'assumer mais selon des modalités très différentes. On peut trouver comme au Festival d'Avignon un directeur artistique qui a le rôle le plus important et qui est secondé par un directeur administratif. Ou bien il existe d'autres situations où les deux postes sont au même niveau voire l'inverse de la première situation ou encore certains directeurs concentrent les deux rôles. Or l'avis sur la direction double est très partagée entre les directeurs. Pour Marc Dufour par exemple, l'idéal est l'association d'un artiste et d'un administratif ; il préfère déléguer tout son pouvoir concernant l'administratif et la gestion et pour lesquels ils ne se sent pas fait. Pour Philippe Faure, l'identité du théâtre vient de sa

⁵ "On est dans l'illégalité la plus complète donc il faut se taire. Et euh... pas tout le monde, pas tout le monde, mais il y en a beaucoup qui sont dans le même cas. A La Platte, c'est pareil, à... à machin chose chez Stan c'est pareil, chez Saint-Blancat... il y en a plein d'autres." Marc Dufour

direction par un artiste⁶. Serge Barbuscia de la même façon pense que le directeur doit assurer les deux fonctions, pour un théâtre comme pour un festival⁷. Mais le directeur du Festival d'Avignon pense qu'un festival comme celui-ci ne peut pas être assuré par un artiste car il ne pourrait pas s'occuper du travail artistique des autres et du sien en raison du nombre d'heures que cette première fonction prend. Par conséquent il semble difficile de parler de "métier de directeur de théâtre" en face des nombreuses disparités qui apparaissent. A travers les différents titres, les statuts juridiques, les opinions sur la "profession", aucune identité culturelle ne transparait de façon forte. Cette "profession" a un caractère à la fois ouvert et fermé et l'accession à cette fonction tout comme les modalités d'existence de cette fonction, ne constituent pas des éléments pouvant centraliser les différentes personnes concernées. Le titre et le parcours scolaire et professionnel pour le détenir ne génèrent pas une réaction centrifuge. Il ne semble pas qu'il y ait une unité de ces directeurs. La spécificité professionnelle de certains directeurs constitue un argument possible sur l'absence d'identité culturelle du groupe professionnel qui nous intéresse. Et pourtant nous allons voir que face à ces différences réelles, ces derniers mettent en oeuvre des stratégies de fermeture de la profession et définissent des valeurs permettant de les constituer en véritable groupe professionnel.

⁶ "C'est très important que le directeur soit à la fois metteur en scène et acteur. Toutes les grandes aventures de théâtre, que ce soit au TNP, que ce soit Maréchal, que ce soit Vilar... ils étaient tous acteurs. Il est très important que le public voit le directeur sur un plateau" : Philippe Faure

⁷ "De toutes façons les lieux artistiques doivent être dirigés par des artistes. Faut arrêter de délirer et de penser que les artistes sont pas capables de gérer (...) Je trouve bien que le directeur du théâtre par moment, ou du Festival, se mette sur scène et joue. Il peut pas être que le spectateur de son travail."

b. Eléments de convergence

Au-delà de toutes les différences que nous avons vues précédemment, certains éléments établissent une convergence de tous les directeurs de théâtre. Ces éléments peuvent être séparés en deux groupes : le rejet des règles économiques et la définition du "métier" de directeur de théâtre. L'important pour nous n'est pas de savoir en quoi consiste le métier de directeur de théâtre mais comment chacun conçoit sa fonction en vue de l'uniformiser et être accepté par les autres en tant que "bon" directeur de théâtre.

** Les règles économiques comme facteur d'unité*

Il nous est apparu dans la première partie du mémoire que le milieu théâtral avait tendance à rejeter les règles provenant du champ politique, ce qui provoque une indépendance par rapport à ce champ. Ces règles étaient aussi bien des règles politiques et administratives que des règles économiques. Nous allons voir maintenant que les valeurs économiques jouent un rôle dans la constitution du groupe des directeurs de théâtre en tant que profession.

Ainsi les valeurs économiques ne servent pas uniquement à autonomiser le champ théâtral mais jouent un rôle de catalyseur des directeurs autour de leur rejet et sert d'élément aidant à la définition de leur fonction. Le refus des contraintes financières que pourraient lui imposer l'extérieur correspond selon eux à un des impératifs de leur profession. Il passe par la volonté de limiter au maximum les rapports avec les pouvoirs publics et surtout les rapports qui pourraient mettre le théâtre dans une position inférieure ou de demandeur (Laurent Darcueil). Mais d'une autre façon, les directeurs des grosses structures comme des petites essayent de montrer qu'ils considèrent la question financière, de gestion, comme la fonction la moins intéressante de leur profession : ils font apparaître que le problème artistique est plus important que le problème économique. Par dessus tout ils mettent en valeur que le directeur est avant tout un artiste. Cette attitude explique pourquoi les programmateurs et les administrateurs ne sont pas considérés comme des directeurs de théâtre. Les directeurs se basent sur une image ancienne, celle de Molière et d'autres personnages du théâtre, qui sont des directeurs de renom parce qu'ils sont des hommes de théâtre de renom (que ce soient des auteurs, des acteurs ...) et non pas l'inverse. On peut être un bon directeur de théâtre si on est un bon artiste mais on ne peut pas prétendre être un bon artiste uniquement parce qu'on est un bon directeur de théâtre. Dans un article concernant le directeur du théâtre

des Célestins, le journaliste distingue sa fonction de "directeur" pour laquelle il a acquis une reconnaissance de la part de la majorité de ses pairs, et sa fonction d'"artiste" pour laquelle il n'arrive pas à obtenir une reconnaissance malgré le nombre d'années¹. Qu'on prenne Molière ou Vilar, ce qui restera dans l'histoire selon les directeurs, ce n'est pas leur qualité de directeur mais d'artiste². Vilar fait référence commune et fait figure de modèle non seulement pour son talent artistique mais aussi pour sa façon de gérer (ou plutôt d'organiser) son théâtre alors même que celui-ci ne se considérait pas comme un directeur de théâtre mais comme un régisseur.

On ne peut s'empêcher de faire ici référence à l'analyse de Pierre Bourdieu à propos du champ artistique qui a fait apparaître la notion de "gratuité" comme une de ses valeurs essentielles³. Le directeur est constamment amené à se positionner en tant qu'agent éloigné des problèmes d'argent ou cherchant au moins à s'en éloigner le plus possible. Ce positionnement passe par une réticence à s'occuper des questions financières posées au théâtre. L'attitude la plus partagée entre ces directeurs est la nécessité d'une séparation entre l'artistique et l'administratif. Pour ceux qui dirigent seuls leur théâtre, cela passe par la volonté de privilégier l'artistique (fonction première du théâtre) et d'accorder le moins de temps possible à l'autre matière, jugée inintéressante. Ou bien elle passe par la préférence pour une direction double où les deux matières seraient séparées et dans lesquelles les deux directeurs seraient des "spécialistes".

En fait les difficultés financières des théâtres agissent comme un facteur d'abolissement des différences entre les théâtres et entre les directeurs, qu'ils dirigent une petite ou une grande institution théâtrale. Face aux subventions, tous les directeurs refusent de parler de concurrence entre les théâtres et se considèrent unis en quelque sorte pour le meilleur et surtout pour le pire. Il est à remarquer que ceux-ci tendent parfois à considérer que les directeurs de toutes les institutions du

¹ "A la tête du théâtre des Célestins depuis 1985, Jean-Paul Lucet a réussi à rajeunir un peu la vieille tradition boulevardière et bourgeoise du théâtre municipal tout en attirant un nombre croissant de spectateurs. Pourtant cet homme de théâtre, acteur et metteur en scène, souffre du manque de reconnaissance artistique de ses pairs. Il voulait être roi, il est simple artisan du théâtre" : "Carton rouge pour les Célestins", *Lyon Capitale*, 2 avril 1997

² "Donc si vous voulez je suis un homme de théâtre, pour moi c'est le métier tel que l'a défini Molière, quoi, donc il faisait un peu tout, c'est un travail de compagnie, c'est un travail de ... c'est un travail collectif." Serge Barbuscia

³ BOURDIEU Pierre, "La production de la croyance, Contribution à une économie des biens symboliques", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13, 1977, p.4 : "Le défi que les économies fondées sur la dénégation de l'"économique" lancent à toutes les espèces d'économisme réside précisément dans le fait qu'elles ne fonctionnent et ne peuvent fonctionner dans la pratique - et pas seulement dans les représentations - qu'au prix d'un refoulement constant et collectif de l'intérêt proprement "économique" et de la vérité des pratiques que dévoile l'analyse "économique"".

spectacle vivant (théâtre, musique, danse ...) forment un groupe professionnel homogène : ils définissent leur fonction comme étant : "proposer le plus de spectacles possibles et défendre l'art vivant en jouant le mieux possible avec l'argent qu'on nous donne".

** Etre un "bon" directeur de théâtre ...*

Nous avons dit que les directeurs venaient d'horizons divers et qu'ils accédaient à ce poste souvent après 35 ans et après avoir passé plusieurs années dans le monde théâtral à occuper d'autres fonctions. Ce qui leur permet de devenir directeur de théâtre et qui leur permet de le rester est en fait le partage d'un capital symbolique important. Celui-ci est à double facette. Tout d'abord il faut qu'ils aient acquis un capital suffisamment important pour arriver à cette place c'est à dire avoir acquis des connaissances sur le milieu théâtral, avoir vécu une expérience théâtrale à n'importe quelle fonction. Ensuite il faut qu'ils acquièrent une reconnaissance suffisante de la part de leurs pairs vis à vis de leur travail en tant que directeur pour espérer continuer dans cette fonction.

La connaissance du champ théâtral est un élément essentiel du capital partagé par ces directeurs. Elle est non seulement liée au passé théâtral de ces personnes mais aussi au réseau de relations qu'elles ont forgé au cours des années à l'intérieur de ce champ. De plus les directeurs mettent en valeur l'ancienneté de leurs rapports avec ce milieu et l'ancienneté de leur passion pour le théâtre⁴. Une double reconnaissance est mise en avant : la reconnaissance par le directeur en question du milieu théâtral et de ses agents (il doit avoir une vision du théâtre en tant qu'ensemble complexe dont ils connaît les figures dominantes et les règles de fonctionnement) ; la reconnaissance par le milieu théâtral proche de cet agent en tant que personne habilitée à diriger un théâtre. Or cette "habilitation" dépend de plusieurs choses : la connaissance du champ comme nous l'avons dit, mais aussi la preuve de la capacité à diriger une troupe, le talent artistique et un certain

⁴ "J'ai décidé que je voulais faire du théâtre à 7 ans." Elisabeth Saint-Blancat

"D'abord je suis comédien (...) un enfant comédien c'est à dire j'ai été cherché par des réalisateurs qui cherchaient des jeunes comédiens dans les classes et du coup j'ai commencé à tourner à 14 ans ce qui fait qu'évidemment ça fait bondir les parents parce que quand on a tourné pour la première fois on a le virus et on a envie de continuer. Donc le pari avec mes parents ça été comme avec tous les parents : "tu passes ton bac, si tu as ton bac tu pourras faire du théâtre.""
Christophe Lidon

"Jean-Pierre Chauvel (journaliste) : Depuis le début de notre entretien, on sent qu'une formidable passion du théâtre vous habite. D'où vient-elle ?

Jean-Paul Lucet : D'un concours de chant, ici, sur cette scène des Célestins à 10 ans. (...) Puis de ma découverte de "Lorenzaccio" de Musset en classe de troisième.", *La Vie Ouvrière*, 25 juin 1992

charisme. Cette appréciation se base par conséquent sur la notoriété de cette personne, qui constitue un capital symbolique difficilement évaluable. Mais la principale caractéristique de la notoriété des directeurs de théâtre semble être sa pérennité. Une fois acquis et reconnu, ce capital symbolique semble perdurer et la notoriété artistique apparaît comme quelque chose de définitivement acquis. Elle regroupe donc tous les directeurs de théâtre. Même si un directeur comme Roger Planchon a pu dépitier plus d'un directeur par ses dernières créations, ces derniers ne remettent pas en cause sa position artistique car le capital symbolique artistique qu'il a accumulé est très important. Son prestige supprime en dernier ressort les critiques d'ordre artistique ou autres qui peuvent lui être adressées : "la seule accumulation légitime, pour l'auteur (...) comme pour l'éditeur ou le directeur de théâtre, consiste à se faire un nom, un nom connu et reconnu, capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer" des objets ou des personnes "donc de donner valeur et de tirer les profits de cette opération"⁵. Il se dégage en fait des discours des directeurs les uns sur les autres, un respect consécutif du talent artistique qu'ils se reconnaissent. C'est ainsi que l'institution, la plupart du temps, s'efface derrière l'homme qui la dirige : "je m'en fous du TNP, moi c'est Planchon qui m'intéresse, Planchon est un des grands bonshommes du théâtre du XXème siècle... l'un des plus grands et ça le restera" (André Guittier). Mais contrairement à ce que dit Bourdieu dans la citation ci-dessus, la "reconnaissance" du directeur par ses pairs n'est jamais liée à son pouvoir de consacrer les autres artistes, elle constitue uniquement une légitimation de sa propre position à la direction d'un théâtre. Si le directeur de théâtre acquiert un pouvoir dans la reconnaissance, c'est celui de "diriger" une structure et son personnel et non pas celui de "consacrer", phénomène qui passe essentiellement par le public : le directeur ne peut que proposer au public des artistes qu'il choisit en dernier ressort de consacrer ou non.

Un directeur de théâtre est donc avant tout considéré comme un artiste par le capital qu'il a accumulé dans ce domaine. C'est ici qu'intervient un facteur de division relativement complexe que nous avons étudié précédemment : entre les directeurs-artistes et les directeurs administratifs. Si ces deux "sortes" de professionnels ne sont pas considérées comme semblables, elles ne sont pas considérées comme étant diamétralement opposées par les personnes interrogées et un élément intervient pour éloigner l'idée d'une trop nette séparation. C'est le capital symbolique possédé par chacun qui détermine à quelle "catégorie" ces directeurs sont plutôt associés. Ainsi il suffit d'avoir fait preuve d'une expérience à

⁵ BOURDIEU, op.cit., p.4-5

la tête d'une troupe de théâtre ou en tant qu'acteur à l'intérieur de celle-ci pour être considéré par les autres agents du champ comme un directeur-artiste donc comme un artiste avant tout même si l'on possède le titre de directeur administratif. Un "bon" directeur de théâtre est donc avant tout jugé par son parcours théâtral avant de devenir directeur, par les épreuves qu'il a traversées et le savoir qu'il a accumulé progressivement, tel lors d'un "compagnonnage"⁶. En acquérant un savoir, il obtient ainsi un pouvoir entendu comme la possibilité d'exercer ce métier⁷. Le savoir est à la fois artistique et institutionnel puisqu'il s'agit également de connaître le milieu dans lequel on travaille et son fonctionnement et le pouvoir est également artistique et institutionnel. Ce savoir issu de l'expérience purement professionnelle permet de passer outre les différences de formation que nous avons remarquées plus haut. La professionnalisation des métiers du spectacle n'y change rien car d'autres conditions entrent en jeu pour l'accès d'une personne au poste de directeur de théâtre. En fait le savoir constitue une compétence à la fois technique et générale. Il peut passer par exemple par la mise en avant de références théâtrales "légitimes" (c'est à dire qui semblent légitimes par le directeur en question). Elles agissent avec plus de force s'il s'agit de directeurs de théâtre qui sont également acteurs ou auteurs, metteurs en scène, etc. Chaque directeur peut établir ainsi un "modèle" qui est un modèle d'artiste avant d'être un modèle de directeur. Les directeurs de théâtre qui ne possèdent pas cette expérience se trouvent dans une position autre et la coexistence de ces deux situations (ou plutôt de ces trois situations : directeurs administratifs uniquement, directeur ayant une expérience pratique dans le domaine théâtral, directeur-artiste) provoque des jeux d'intérêts et de positionnement. Mais le capital symbolique artistique qui agit comme facteur de cohésion de ce groupe permet du même coup la constitution d'une identité culturelle du directeur de théâtre. Ceux que l'on peut appeler les directeurs-artistes renforcent leur position d'artiste en soulignant l'absence de principe théâtral, de philosophie propre dans la façon de faire des autres directeurs.

Les directeurs de théâtre sont jugés par les autres en fonction de leur motivation et de leur passion, chose qui n'est pas facile à déterminer. Et la mise en valeur de l'ancienneté de l'intérêt pour le théâtre ainsi que le parcours professionnel procède à la construction progressive d'un savoir-faire. Mais ce savoir-faire, quel est-il ?

⁶ Alain Timar

⁷ "Parce que ce qui est fondamental dans ces métiers là c'est la motivation, c'est l'immersion dans un milieu et c'est l'énergie qu'on est capable de mettre dans une fonction, plus que une compétence très précise (...) Faivre d'Arcier, il est au théâtre tous les soirs. Sa fonction c'est de voir des spectacles et de rencontrer les metteurs en scène et les acteurs." Christianne Bourbonnaud

La réponse par les directeurs à la question "comment être un bon directeur de théâtre" conduit également à constituer ce groupe hétérogène en groupe professionnel en tant que tel. Les directeurs sont alors amenés à définir un certain nombre de conditions et de valeurs qui doivent correspondre à l'identité culturelle de leur fonction. Par une définition suffisamment claire de leur fonction et par l'établissement d'un certain nombre de règles auxquelles chacun doit tenir, ils induisent une certaine unité de leur groupe. Ils soulignent que le directeur de théâtre doit posséder un certain savoir-faire. La condition essentielle à l'inclusion dans le groupe serait de "bien faire" son travail, après avoir amassé un capital symbolique suffisant. Ce savoir-faire est lié inmanquablement à la façon dont ils définissent leur métier et surtout leur rôle à jouer vis à vis des artistes et du public. Le savoir-faire peut se définir selon plusieurs points : programmer des spectacles de qualité, programmer le plus de spectacles possibles, attirer le public, bien gérer l'argent public, veiller à ce que le théâtre soit ouvert à toutes sorte d'influences artistiques. Pour les directeurs, toutes ces exigences doivent être respectées car l'oubli de l'une d'entre elles ferait disparaître toutes les autres. Cette définition aboutit alors à une uniformisation du métier de directeur et à une mise à l'écart des différences de "force" symbolique. A propos du métier de directeur adjoint au métier de metteur en scène, Elisabeth saint-Blancat précise que son savoir-faire se détermine par le suivi d'une vraie politique et par le fait qu'il sait s'entourer de personnes compétentes. S'il a une politique artistique définie, cela signifie donc qu'il a un projet par rapport à la société et qu'il a une éthique. Les différences sont aplanies par le partage d'une mission ("le rôle qu'on a à jouer c'est qu'on met en relation des artistes et des publics", Laurent Darcueil) mais également par la bonne foi esthétique qui concernerait tous les directeurs de théâtre, selon Elisabeth Saint-Blancat. Elle admet l'honnêteté esthétique de toutes les structures théâtrales, même de celles qui ne proposent que des spectacles "à la mode" : elle considère que ceci fait partie de leur politique et qu'il n'y a donc pas de jugement à porter dessus. Ce qui est intéressant à remarquer dans ces discours, c'est la volonté d'uniformisation qui semble doubler et s'ajouter à la volonté de proposer aux personnes extérieures au champ théâtral un schéma de ce champ. Mais cette exigence de savoir-faire ne suffit pas et les directeurs exigent les uns des autres un talent artistique que le passé théâtral a aidé à construire.

A ces conditions, Marc Dufour ajoute que pour être directeur de théâtre nommé par la municipalité il faut avoir des relations c'est à dire un réseau politique. Mais l'existence d'un savoir-faire déterminerait ensuite la longévité des directeurs à la tête d'un théâtre car la véritable sanction est le public. Un "bon" directeur s'inscrit

dans la durée, perdure, il fait donc partie de la dimension culturelle de la société. Laurent Darcueil par exemple, a du mal à définir sa fonction car il ne se sent pas artiste mais il la définit principalement comme un rôle à jouer dans le monde du théâtre et dans la société.

Le dernier élément de convergence des directeurs de théâtre concerne la position qu'ils occupent dans le temps théâtral. En effet, la notion de filiation est un concept qui a pour conséquence d'unir tous les agents du champ théâtral dans une perspective générationnelle et graduelle. Les directeurs de théâtre s'imaginent donc tous issus ou nés d'une caractéristique de l'Histoire et "fils" historique des personnages de celle-ci. Ils se sentent ainsi issus du mouvement de la Décentralisation et ont pour "pères" les agents du champ théâtral qui ont forgé cette Décentralisation et dont le plus connu est Vilar mais aussi Planchon. Les directeurs de théâtre se sentent comme les "enfants" de la Décentralisation et une conscience de groupe apparaît à travers ces discours. La référence aux "aînés"⁸ a une fonction globalisante et uniformisante pour les directeurs de théâtre, liée à la référence à un "combat" commun mené de front par les gens de théâtre d'hier et d'aujourd'hui. Ce qui fait l'union des directeurs est également le fait que ce "combat" est à la fois institutionnel et artistique, donc concerne la fonction entière du directeur de théâtre. De là ressort un respect intangible pour le T.N.P. qu'il soit de la région parisienne ou de Villeurbanne et pour ses directeurs, Vilar ou Planchon, "le plus grand acteur de la Décentralisation"⁹. Cette attitude unificatrice permet aussi à ces directeurs de se positionner par rapport à l'extérieur, c'est à dire par rapport aux autres pays qui n'ont pas connu ce mouvement de Décentralisation et les conséquences bénéfiques pour la création et pour le monde du spectacle en général. Il y a une répercussion au niveau local d'une conscience de groupe nationale. Car s'il s'agit de la Décentralisation qui fait naître chez les directeurs cette conscience communautaire, elle se traduit au niveau local, lyonnais ou avignonnais, par un attachement et une célébration d'un personnage "phare" qui a contribué à cette histoire. Ce qui est célébré ici ce n'est pas l'action des politiques mais l'action des gens de théâtre qui ont insufflé de nouvelles règles de vie nationale : c'est l'expérience théâtrale qui prévaut sur l'expérience politique ou administrative.

On peut s'interroger sur les raisons qui poussent les directeurs de troupe à s'installer dans un lieu et à devenir directeur de théâtre. Ceci reviendrait à essayer de comprendre pourquoi certains préfèrent ne pas le faire et conservent leur statut

⁸ André Guittier

⁹ Michel Bataillon

de metteur en scène. Selon la plupart des directeurs interrogés, la sédentarisation est issue d'une opportunité et non pas d'une conviction profonde du nécessaire investissement définitif d'un lieu pour une troupe. L'installation relève selon eux d'un concours de circonstances plus que d'une recherche assidue sauf dans le cas de metteurs en scène qui ont déjà beaucoup tourné et qui souhaitent conquérir un public "fixe" ou qui désirent à tous prix investir un théâtre ou un lieu particulier. Elle dépend donc des envies et ambitions de chacun mais ce qui persiste dans tous ces directeurs, c'est le souci de préserver une certaine idée du théâtre, itinérant, et d'un directeur avant tout metteur en scène et non pas administrateur. Certains responsables de troupe tel Christophe Lidon, montrent leur méfiance vis à vis de la sédentarisation dans une structure théâtrale et la modification que ceci peut entraîner quant à la fonction de metteur en scène. Christophe Lidon considère que l'installation définitive a pour conséquence l'accroissement du travail administratif du directeur au détriment de son côté artiste, les problèmes matériels venant prendre le pas souvent sur les problèmes strictement artistiques, les problèmes de structure venant prendre le pas sur ceux de la troupe. C'est dans cet ordre d'idées que certains directeurs préconisent une direction à deux têtes où les fonctions sont séparées et où chacun a plus de temps à consacrer à sa mission artistique ou administrative.

Le dernier facteur de cohésion des directeurs de théâtre et concernant leur fonction professionnelle revient à se placer dans la filiation théâtrale évoquée ci-dessus, celle qui consitue l'Histoire du théâtre mais en se donnant un rôle par rapport à l'avenir : celui de perpétuer l'art théâtral. Cette fonction est à la fois institutionnelle et esthétique. Institutionnelle car le directeur se sent investi de cette mission parce qu'il est à la tête d'un théâtre : son "métier" consiste à mettre en relation des artistes et un public, montrer à ce dernier les artistes d'aujourd'hui et de demain. Esthétique parce qu'en tant qu'homme de théâtre, il se doit d'exercer son talent d'acteur, auteur ou metteur en scène et être un élément "visible" de l'art théâtral. Cette conception rejoint celle des "mondes de l'art"¹⁰ de H. S. Becker dont l'existence est conditionnée par la rélisation d'un but commun par ses agents. Tous les agents de chaque "monde de l'art" coopèrent pour la rélisation d'un but suprême qui les unit et qui les éloigne de tout rapport de force.

On peut donc se demander si la définition par les directeurs de ce qu'est leur profession et en quoi elle consiste, conduit à fermer ou à ouvrir cette profession. D'un côté, la détermination de l'importance du capital symbolique aboutit à ouvrir cette profession en ne réduisant pas son accès à un parcours universitaire et

¹⁰ BECKER Howard S., Les mondes de l'art, Ed. Flammarion, Paris, 1988

professionnel précis et fermé. Mais d'un autre côté elle est à la fois suffisamment exigeante pour réduire le champ d'accès à cette fonction. Mais en tous cas elle permet la constitution des directeurs de théâtre en tant que véritable groupe professionnel. Les directeurs de théâtre possèdent donc une identité culturelle comprise comme la marque d'une distinction et d'une indistinction au niveau de la conception de leur "profession". Sa définition comprend à la fois une perspective "filiale" et une perspective "communautaire", "sociétale". Ils ont une identité en cela qu'ils se placent dans une "descendance" (Molière, Vilar, les acteurs de la Décentralisation ...) mais se réclament dans certains cas, différents les uns des autres. Et ils ont une culture selon la définition de B. Lamizet¹¹ et de Goffman¹² : ils forment un groupe où chaque individu est indistinct des autres par les caractéristiques qu'il possède ; ils disposent d'une somme de comportements appris, des composants communs aux membres du groupe.

¹¹ LAMIZET Bernard, Les lieux de la communication, op. cit.

¹² BADIE Bertrand, Culture et politique, Economica, coll. Politique Comparée, Paris, 1986, 2 éd.

c. Le directeur et son inscription dans l'art théâtral

En synthèse de toutes les divergences et des similitudes entre les directeurs de théâtre, le côté "artistique" semble prédominant dans la définition de leur profession, rejetant à la limite de celle-ci les directeurs qui n'ont pas ou qui n'ont pas eu de fonction artistique, théâtrale. Nous avons constaté que cette fonction pouvait être diverse, cela dit elle sous-entend une autre fonction plus précise. En effet, le fait pour les directeurs d'être artiste (ou de l'avoir été) que ce soit en tant qu'auteur, acteur ou encore metteur en scène, sous-entend qu'ils ont un rôle dans l'espace théâtral, un rôle à la fois institutionnel et esthétique. Mais avant tout il faut noter le degré d'implication de la fonction de directeur chez ces personnes.

En effet, on peut se demander jusqu'où va l'implication de la fonction que ces individus occupent dans l'espace public, dans l'espace privé. Ces deux sphères sont-elles séparées ou, comme le dit Christiane Bourbonnaud, "dans le spectacle à la limite c'est ... c'est partager une vision commune, partager un mode de vie, c'est tout ça qui est impliqué". Comme tout métier artistique, on pourrait dire qu'il y a implication en tant qu'homme dans l'activité publique. Mais le théâtre (tout comme la danse d'ailleurs) va bien au-delà de cette confrontation entre espace privé et espace public. Il concerne d'abord d'une manière toute particulière les directeurs qui sont metteurs en scène et qui dirigent une troupe (tout comme tous les autres metteurs en scène). Son travail consiste d'une certaine façon à faire coordonner ses émotions, ses sentiments avec un texte à représenter. Il y a donc ici une première interférence entre espace public et espace privé. Mais également, les acteurs, qui sont une sorte de personnalisation de son travail dans l'espace public, sont souvent très proches "personnellement" du metteur en scène, pour arriver à mettre en oeuvre ce qu'il demande. dans l'interview de Christophe Lidon, ce dernier a fait un lapsus révélateur en parlant de ses comédiens et en disant "mes corps". Il existe une certaine forme d'appartenance entre les comédiens et le metteur en scène car c'est un investissement profond qui leur ait demandé. Les acteurs se doivent de traduire l'idée artistique personnelle du metteur en scène en l'adaptant à leur propre personnalité. Il ne s'agit donc pas ici d'identification mais de confrontation des identités à la fois professionnelles et personnelles.

Pour les personnes du champ théâtral, il y a un lien très étroit entre vie professionnelle et vie privée car à la base du métier d'artiste de théâtre, dont le directeur fait partie, ils mettent en avant la "passion" qui se rapproche plus de la sphère privée que professionnelle. On pourrait dire que cette valeur "colle" à l'ensemble des métiers artistiques mais le théâtre a un statut spécifique lié à sa

fonction de dénonciation ou de monstration de la société (cf. chapitre "la cité et les loisirs"). L'engagement social des artistes du théâtre et politique, comme celui de Stanislas Nordey et Olivier Py, passe par leur art et extérieurement à leur art : "ils ont participé aux actions menées pour la Bosnie, les sans-papiers ou contre la loi Debré"¹. Il n'y a visiblement pas de dédoublement et de division entre leur métier (le moment où il est exercé : écriture, mise en scène ...) et la vie privée puisque les mêmes valeurs prédominent. Mais est-ce la fonction d'artiste engagé qui déborde sur la vie privée ou bien l'espace privé qui envahit l'espace public ? Dans le premier cas cela signifierait que l'artiste engagé l'est en permanence, qu'il représente les enjeux défendus en continuité. On peut alors se demander si cette attitude vient d'une obligation de la médiation de l'artiste de théâtre qui est de présenter une image uniforme de l'homme de théâtre engagé, une image uniforme dans le temps : "s'engager, c'est porter un regard différent sur la société qui n'est pas différent de celui qu'on a en tant qu'artiste, sur le plateau" (Stanislas Nordey²).

Au niveau de l'esthétisme cela peut signifier deux choses, l'objectif étant d'avoir accompli (ou d'accomplir) une action artistique pouvant légitimer sa place en tant que directeur d'une institution théâtrale. La première est que les directeurs en tant qu'artiste ont fait avancer l'art théâtral en découvrant de nouvelles voies, en créant quelque chose de totalement nouveau et d'original mais dans une attitude d'opposition par rapport au passé. Cette possibilité peut s'appliquer à toutes les disciplines que nous avons citées, que ce soit par rapport au jeu de l'acteur, à la manière d'écrire de l'auteur ou à la construction d'une mise en scène. Ceci revient à dire que ces artistes ont su prendre le passé pour base et rompre avec lui, rompre avec la culture passée pour établir une nouvelle identité artistique et esthétique. Or si l'on observe l'histoire théâtrale récente, cette identité semble concerner la génération immédiatement postérieure à Vilar, celle qui a commencé à faire du théâtre et à "monter" autour de l'année 1968. Tels Roger Planchon à Lyon, ou Gérard Gélis en Avignon, le mot d'ordre artistique qui est lancé est la rupture avec le passé. Mais la rupture quelle qu'elle soit concerne n'importe qui, passe obligatoirement par la représentation c'est à dire par la monstration ou la démonstration. La rupture artistique ou esthétique pour être déclarée et admise comme telle par les autres, doit être montrée et doit donc passer sur un espace de visibilité qu'il s'agisse d'un théâtre, d'une scène de plein air ou de la rue, comme espace libre de visibilité. La rue peut effectivement être un espace légitimant une action théâtrale. Mais ce qui est important, c'est la visibilité. Pour prendre un

¹ "Stanislas Nordey et Olivier Py secouent le cocotier du théâtre public", *Le Monde*, 7 mars 1997

² op. cit.

exemple ancien, on peut se référer à la Révolution française qui a modifié les données de la représentation théâtrale en en faisant le lieu de la revendication politique : si un décret de 1791 autorise tout citoyen à dresser un théâtre et donc à la libre parole à l'intérieur de celui-ci (comme à l'extérieur), la rupture à la fois artistique, sociale, politique avec le théâtre de l'Ancien Régime n'est entamée qu'à partir du moment où s'effectuent les représentations théâtrales. Parmi les dernières générations du théâtre, Roger Planchon est considéré comme l'artisan de la rupture entre le théâtre d'avant et le théâtre d'après les années 50-60. Dans l'article de *Télérama* "Lyon brûle ses planches", on précise que Planchon fit la preuve "qu'il était inutile de courir les scènes parisiennes pour inventer un nouveau rapport au texte, à l'Histoire, à la politique (...) il avait été le premier, en 1952, à oser installer en province un théâtre fixe à l'activité permanente : le Théâtre de la Comédie." Mais la rupture peut passer également par la volonté de visibilité et son empêchement. Ici en parlant de Gérard Gélas : "C'est en 1968, alors que le Festival Off d'Avignon n'existait pas encore, qu'il présente sa première pièce intitulée "La Paillasse aux Seins Nus". L'interdiction - avant toute représentation - qui pèse sur ce spectacle contribuera d'une part à en faire une excellente publicité et d'autre part à la constitution d'un noyau d'amis qui s'appelera "Le Chêne Noir"³.

La seconde chose que ce positionnement dans l'espace esthétique peut signifier, est que le directeur en question adopte une démarche artistique qui bien que créative, ne rompt pas avec les éléments de la culture théâtrale passée. Cette attitude semble être le fait des auteurs, acteurs et metteurs en scène de la nouvelle génération qui, bien que faisant preuve d'une grande originalité et d'une grande nouveauté, ne renient pas les marques du passé que ce soit celles de la génération d'avant, ou celles des autres générations précédentes. Selon Paul Puaux, la force de la nouvelle génération d'artistes de théâtre réside dans la capacité d'invention en prenant le passé comme une expérience et non pas comme un élément à oublier ou à nier. Il ne s'agit pas de parler d'héritage du passé car la création actuelle ne procède jamais à une "récupération" pure et simple de celui-ci. Le passé théâtral devient surtout une source de recherche donc de réflexion. Ainsi on peut hériter de valeurs mais l'art théâtral les met en pratique de façons toujours différentes. Nous reviendrons sur cette différence entre les générations dans la partie suivante.

En tout état de cause, malgré les différences artistiques marquées chez les metteurs en scène et directeurs de théâtre actuels, l'inscription dans l'art théâtral est inséparable semble-t-il de la notion de théâtre public. Le théâtre public et les valeurs qu'il véhicule, réunit les artistes de théâtre précédemment cités, qu'ils

³ *Vivre en Vaucluse*, mai 1985

cherchent esthétiquement la rupture ou non avec le théâtre qui les précède. C'est en référence à Vilar que ce regroupement s'opère et comme le dit Jean-Pierre Léonardini : "Les enfants de Vilar, c'est à dire les gens de théâtre oeuvrant dans le service public, notion qu'il a contribué à forger, procèdent d'esthétiques diverses et contradictoires"⁴. Quelle que soit leur position esthétique, ceux-ci prennent bien soin de montrer qu'ils se situent toujours dans l'espace du théâtre public.

Nous avons parlé du rôle esthétique que peuvent prendre les directeurs. Il convient d'aborder la question du rôle institutionnel. Ce rôle découle en quelque sorte du rôle précédent. La position esthétique se place dans la perspective d'un savoir acquis : le savoir sur la production artistique passée, la production artistique présente et le savoir sur les possibles conséquences de son positionnement dans cette configuration artistique. Or cette acquisition d'un savoir permet au directeur de se situer dans cette configuration, d'occuper une place précise et donc un pouvoir lui correspondant. Il y a par conséquent l'existence d'un pouvoir spécifique à toute position, qui permet différentes choses comme la poursuite de certains buts artistiques, la mise en place de relations artistiques, la reconnaissance par les pairs, etc. Mais il existe un pouvoir qui couvre l'ensemble des directeurs : la possibilité d'établir un théâtre fixe. Ce pouvoir correspond lui aussi à certaines caractéristiques artistiques qui sont la spécificité des directeurs de théâtre. L'artiste devient, par sa sédentarisation dans un théâtre au poste de direction, le symbole de l'action théâtrale. Reposent sur lui la représentation devant un public de la troupe qui est résidente dans ce théâtre ou/et des troupes itinérantes, la mise en oeuvre possible de différentes actions artistiques comme la formation artistique ... Il doit s'engager dans l'art théâtral, il doit agir dans l'art théâtral donc il doit assumer pleinement son rôle d'artiste mais en ayant une responsabilité plus grande qui découle de sa sédentarisation, de sa visibilité et de sa fonction de "direction" d'un lieu et d'un groupe de personnes. Il est acteur au sens "d'agir" et il ne peut pas être spectateur, dans une position d'attente et de réception pure et simple. Mais le directeur est surtout la garantie pour les autres artistes de pouvoir rencontrer le public. Il offre la possibilité aux autres personnes du champ théâtral de représenter. Il y a donc une idée de circulation, de mobilité mais également de contenu de sens venant de toutes parts : "entre le public qui est habitué à un lieu comme celui-là et le metteur en scène, le directeur artistique, il y a cette vocation de passeur (j'aime bien ce terme, le passeur, le passage) entre des artistes qui sont pas connus du public et le public qu'on peut toucher" (Alain Timar). Le directeur a la mission

⁴ LEONARDINI Jean-Pierre, "Vilar-Vitez, Essai d'anatomie comparée", in Acteurs, n°1, janvier 1982, p.49

double de participer à l'art théâtral en tant qu'acteur esthétique et acteur institutionnel et de passer le relai aux autres personnes qui "font" le théâtre.

Cette inscription dans l'art théâtral est donc directement reliée à la notion de "création" comprise comme le lieu de convergence entre une pratique originale (contenant semble-t-il l'idée de rupture, ou nouveauté) et un ensemble de codes culturels possédés par le "créateur" et qui sont appliqués à son oeuvre. L'oeuvre de création mêle ainsi "expérience singulière" et une certaine "dimension collective et sociale de la culture"⁵. On comprend que les directeurs de théâtre, même en voulant se positionner d'une façon différentielle par rapport à un héritage ou une culture artistique ou esthétique les précédant, assimilent toujours à leurs oeuvres et à leurs discours sur leurs oeuvres des codes, des symboles culturels qui leur viennent directement de cette culture. On peut supposer d'ailleurs que pour être acceptée en tant que telle, cette création doit posséder ces codes qui permettent aux autres individus de l'espace social de la repérer et l'assimiler. Mais avant tout elle doit faire l'objet d'une médiation, être transmise à la connaissance de tous, bref à l'espace social, pour pouvoir être acceptée comme telle. La pièce de Gérard Gélas ou les spectacles de Planchon n'auraient pas été considérés comme des créations et encore moins des oeuvres innovantes, s'ils n'avaient fait l'objet d'une médiation dans l'espace social.

De ce fait on comprend pourquoi les directeurs attachent une plus grande importance à la programmation plutôt qu'à leurs autres fonctions possibles. Si l'artistique domine c'est sous le couvert de la volonté de s'inscrire dans l'art théâtral, d'occuper une position claire qui peut être identifiée par les autres directeurs de théâtre et par les autres artistes qui composent le milieu théâtral. Mais au-delà de ces "implications" artistiques, ces positionnements esthétiques, les artistes de théâtre doivent accepter, selon la plupart des directeurs, le caractère incertain et éphémère du théâtre : si c'est le côté éphémère qui caractérise le moment de la représentation, il s'applique par extension à l'art théâtral en soi. L'inscription des directeurs et des autres artistes dans l'art théâtral est donc soumise à une remise en question perpétuelle. C'est comme si leur identité d'artiste de théâtre subissait une réévaluation lors de la confrontation régulière avec les autres éléments de la culture théâtrale. Ce qui est remis en balance, ce n'est pas tant leur qualité d'artiste de théâtre (car nous avons vu qu'elle faisait l'objet d'une acquisition définitive) mais leur position à l'intérieur de l'art théâtral, leur rôle par rapport à celui-ci.

La définition qu'ils donnent de leur profession conduit d'une part à lui imposer des limites floues et d'autre part des directives essentielles. Ce groupe ne délimite pas

⁵ LAMIZET Bernard, Le complexe théâtral

son espace social par la désignation d'instances de reconnaissance par lesquelles il faut avoir passé ou par des qualifications qu'il faut avoir acquises. Par contre il impose un savoir et un rôle : le savoir artistique, esthétique et institutionnel sur le champ théâtral consécutif d'une expérience professionnelle dans le théâtre ; un rôle de "passeur" tant au niveau artistique (la mise en relation des artistes de sa troupe avec le public par son travail en tant qu'artiste) qu'au niveau institutionnel. Tout comme les journalistes pour Denis Ruellan, les directeurs de théâtre se donnent un rôle à la fois central (celui d'artiste s'inscrivant dans l'art théâtral) et périphérique (celui de "passeur"). Mais contrairement à ce que dit Ruellan à propos des journalistes, l'effort de définition de la profession de directeur de théâtre, s'il passe par l'appropriation d'un savoir lié à l'activité, ne passe pas par la transformation de ce savoir en théories, en techniques. Tout comme les dirigeants paysans cependant très distincts de la masse paysanne arrivent à s'imposer comme les représentants de la masse paysanne par la construction d'une identité (ce que doit être le représentant des agriculteurs)⁶, les directeurs neutralisent les différences qui pourraient les opposer les uns aux autres en construisant l'identité culturelle du directeur de théâtre. Comme les cadres étudiés par Luc Boltanski⁷, les directeurs doivent se constituer collectivement pour gérer leur hétérogénéité. La question est : comment un groupe gère ses différences internes ? La réponse est qu'il impose une représentation dominante et officielle de son identité aux membres de son groupe et à l'extérieur. Mais pour Boltanski l'image donnée n'est cohérente qu'en apparence, les limites du groupe étant très floues ainsi que ses règles d'accès. Le paradoxe ici est que ce sont elles qui assurent la pérennité du groupe. Boltanski souligne que c'est le discours flou qui permet d'exercer un amalgame des antagonismes du groupe. Pour les directeurs de théâtre il en est autrement : si ceux-ci peuvent avoir des positions et des intérêts très différents, l'accès à cette profession est très simple : soit on est nommé "directeur" d'une institution par une collectivité territoriale, soit on se désigne soi-même directeur. Ce qui est plus intéressant à étudier dans ce groupe c'est la définition de leur profession et des "qualités" qu'il faut posséder pour être jugé comme un "bon" directeur de théâtre. A l'inverse de chez Boltanski, c'est un discours avec des éléments précis (que nous avons étudié ci-dessus) qui sanctionne un jugement de valeur. Un point à souligner est que la définition de ce qu'est un "bon" directeur de théâtre ne peut en aucun cas être assimilée à la définition d'un "professionnalisme". Cette notion est refusée en

⁶ MARESCA Sylvie, Les dirigeants paysans, Ed. Minuit, Paris, 1985

⁷ BOLTANSKI Luc, Les cadres : la formation d'un groupe social, Minuit, Paris, 1983

tout état de cause par les directeurs car leur fonction ne relève pas d'un "savoir-faire" (même si elle impose certains critères) mais d'une valeur⁸.

Nous allons maintenant voir l'enjeu qui repose sur la programmation et le contexte dans lequel elle s'inscrit.

⁸ Pour les métiers de la télévision, la définition de leur profession est sensiblement différente. Si elle passe également par une valeur c'est-à-dire faire bien son travail, et non pas un critère (faire telle ou telle chose), elle induit la mise en avant du "professionalisme". Voir à ce sujet : BOURDON Jérôme, Histoire de la télévision sous De Gaulle, Anthropos, Paris, 1990

2. Discours sur l'esthétique de la programmation

La programmation a ceci d'important qu'elle détermine la vie du théâtre pendant toute la saison et qu'elle inscrit le théâtre donc son directeur dans l'art théâtral. Juger de la programmation c'est juger de l'"esprit" même du théâtre, de son "identité" comme les directeurs et les médias le disent eux-mêmes. Mais cette identité prend pour base le passé puisque même si elle rompt avec celui-ci, elle adopte une position face à celui-ci. Ensuite le discours sur la programmation constitue pour les directeurs un positionnement par rapport au temps et à l'espace actuel, un positionnement qui est toujours à la fois artistique et institutionnel. Enfin, la programmation entretient un lien très étroit avec le lieu artistique : si elle détermine l'identité de ce lieu, elle est également dépendante de sa configuration et ces deux éléments joints conditionnent la relation au public.

a. Références culturelles et mémoire

Le théâtre en tant qu'élément de culture est toujours une mémoire en soi. Son écriture, les comportements de ceux qui font du théâtre, leurs idées, traversent le champ de la culture prise dans son sens large à savoir une référence commune. Bien évidemment, le passé culturel, les références culturelles du théâtre peuvent être pensés comme un recueil de points antagonistes aux préoccupations artistiques du moment. Mais que cette mémoire agisse comme une marque positive ou négative, on ne peut pas la laisser de côté. Il existe différentes échelles de références que nous allons étudier, et qui sont fonction de leur inscription dans le temps et de leur rôle dans celui-ci. Mais cette production de "mémoire" aurait tendance à disparaître aujourd'hui selon certains directeurs.

L'art théâtral se construit selon ces directeurs de théâtre, en parallèle (c'est à dire en osmose ou en opposition) à un système de références qui s'épanouissent tout au long de l'histoire du théâtre, depuis ses origines jusqu'à nos jours. Chaque génération d'artistes de théâtre se positionnerait donc d'une façon générale par rapport à la culture de ceux qui les précèdent, d'une façon esthétique et institutionnelle. En plus de ce positionnement global de chaque génération, chaque directeur-artiste construit sa propre échelle de références comprenant les artistes et les positions esthétiques dont il se réclame, ceux auxquels il s'oppose et les autres. Ces références indispensables permettraient de continuer les réflexions sur l'art théâtral en tant qu'art mais également en tant que culture qui a un rôle à jouer dans la société (voir la dernière partie du mémoire).

Visiblement les références les plus anciennes des directeurs de théâtre remontent à l'époque de Jean Vilar et son action artistique semble être devenue une sorte de culture traditionnelle. Ceci est à mettre en relation avec le fait que les directeurs se considèrent comme les enfants de la Décentralisation. Deux choses sont à constater : la présence de Jean Vilar dans la mémoire de l'avant-dernière génération du théâtre même si celle-ci a eu tendance précédemment à vouloir rompre avec son théâtre ; la présence forte de Jean Vilar dans la toute dernière génération d'auteurs, metteurs en scène et acteurs du théâtre. Parmi la précédente génération, Vilar apparaît comme celui qui a fait découvrir le théâtre, et les premières émotions dues à la confrontation avec la scène. Il s'agit d'une mémoire vivante car en fait la référence est pour eux ce qu'ils ont vécu : il s'agit d'une mémoire visuelle, auditive. Vilar est surtout le personnage principal d'un souvenir physique ou physiologique du théâtre. Ils ne peuvent pas en faire un élément de référence purement esthétique car la majorité de ces directeurs font partie des gens de théâtre qui ont rejeté la manière "traditionnelle", celle de la génération d'avant, de faire du théâtre : ils ne peuvent donc pas pour leur crédibilité s'associer pleinement à la mémoire constituée par Vilar. Alain Timar reconnaît l'influence de Vilar et de Vitez mais il ne les conçoit pas comme des maîtres à penser. Il ne pense d'ailleurs pas en posséder du tout. Selon lui, cette absence de référence artistique forte est due à son parcours professionnel qui n'est pas purement théâtral et au fait qu'il n'ait pas suivi de formation théâtrale traditionnelle¹. Mais comme nous le disons, les spectacles montés par Vilar en Avignon correspondent souvent à leur adolescence et leurs premiers contacts avec le théâtre en tant que spectateurs. La mémoire qu'ils mettent en avant est comme celle d'un enfant qui débute dans la vie et qui découvre les sensations avant de développer une réflexion sur le monde qui l'entoure et qui sollicite ses sens (voir, entendre, ressentir ...). C'est la culture brute et émotionnelle qui précède la culture littéraire, intellectuelle qui va prendre de la distance avec ces premières sensations, les analyser et parfois les contredire. Gérard Vantaggioli se rappelle de son approche première du théâtre : "et puis il y avait Gérard Philipe parce que je le voyais au cinéma ("Fanfan la tulipe") et puis je l'ai vu un jour, paf ! Bien sûr, c'est vrai, je me suis dit : "c'est fabuleux !", c'était des voix qui montaient comme ça dans la nuit, dans l'air ...". Samuel Bousard du théâtre de La Platte

¹ "Souvent, souvent c'est le fruit de rencontres, le fruit de rencontres entre gens qui ont fréquenté le Conservatoire national à Paris, à Strasbourg ... et qui souvent ont eu comme professeur de grands metteurs en scène. Ce sont les premiers pas qui sont importants et leur rencontre avec eux et le maître à penser était là, voilà. Donc le maître à penser c'est souvent la conséquence d'une rencontre." Alain Timar

(Lyon) insiste aussi sur ce côté physique du théâtre éloigné d'une conception intellectuelle que certains voudraient lui accoler. Sa mémoire se construit de deux façons différentes : elle s'élabore par des rencontres et par des images, des émotions². Elle est donc "la" culture au sens le plus anthropologique puisqu'elle se constitue par une sorte de socialisation faite de sensations dans un premier temps. Elle n'est donc pas constituée seulement par des mots, socialisation qui arrive dans un second temps. Elle ne peut pas être décrite, elle est vécue. Pour en revenir à la mémoire culturelle venant de Vilar, elle permet selon certains directeurs de se définir un rôle actuel : continuer le travail de Vilar mais en l'envisageant d'une autre manière. Là il s'agit d'une référence à la notion de "théâtre populaire" développée par Vilar et poursuivie par Vitez. La notion de "théâtre populaire" recouvre divers domaines comme la représentation ou le lieu théâtral en lui-même. Pour Vilar, le "style" des représentations doit être populaire dans le sens où les classiques, qui font partie de la mémoire collective, sont à privilégier. La Cour d'Honneur de Palais des Papes illustre bien selon lui l'application de la notion au lieu théâtral, c'est à dire que son espace grandiose empêche toute décoration dont peuvent être parés les théâtres bourgeois, toute esthétique "encombrante". Mais le "contexte dans lequel a lieu la représentation doit également être touché par ce phénomène et passe par exemple par la baisse du prix des places, le choix d'horaires "pratiques", une bonne information et un accueil adéquat ou encore la distribution de programmes qui sont de véritables livres où sont présent le texte intégral de la pièce, des photographies, etc. Même s'ils n'appliquent pas à la lettre ces suggestions, les directeurs de théâtre Avignonnais font beaucoup référence à Vilar car d'une part leur installation en Avignon reflète d'une certaine façon leur intérêt pour le théâtre qui a (ou qui a eu) lieu ici et d'autre part cette attitude permet de légitimer leur présence sur ce territoire, dans cette enceinte fortifiée et leur participation au Festival. Mais nous tenons à insister sur le fait que cet élément de mémoire n'est jamais annoncé comme l'indispensable référence à suivre par les directeurs de cette génération. Ils parlent de Vilar car ils ne peuvent pas nier son importance et l'aura qui pèse encore sur lui. Ils ne peuvent pas non plus omettre le fait qu'il ait fait partie du mouvement institutionnel qui a donné au champ théâtral sa configuration actuelle. Ils admettent l'indispensable notion de "théâtre populaire" qui est aujourd'hui la condition essentielle à la légitimation vis à vis du public et des autres champs, mais ils ne peuvent pas affirmer qu'il est leur maître à penser. Sur

² "Pourquoi ne pas parler plutôt de ces gens que nous rencontrons au fil des saisons, comédiens, metteurs en scène, techniciens, qui à chacun de leur départ, laissent derrière eux des phrases, des instants, des images qui font la mémoire du théâtre. (...) Le théâtre est vécu plus qu'il ne se décrit." Samuel Bousard, éditorial du programme de janvier à décembre 1996

Lyon, cette référence est également présente. Elle permet là aussi souvent de légitimer une position car Vilar en tant que référence la plus partagée par les gens de théâtre, agit comme un plébiscite pour celui qui met en oeuvre ses principes théâtraux. Dans un article de la *Vie Ouvrière*³, Jean-Paul Lucet met en valeur son éthique qui serait celle de préserver l'héritage de Vilar. Sa position à cette "fonction" est permise par la désignation sous-entendue d'autres directeurs qui "détourneraient" cet héritage. Ainsi le directeur du théâtre municipal de Lyon qui se voit souvent poser des objections ou des réflexions peu positives sur les spectacles invités ou ceux qu'il met en scène, justifie sa position institutionnelle et artistique par ce biais en proposant une certaine définition de l'héritage de Vilar qu'il entend perpétuer : éveil, rêve, prise de conscience, divertissement, pas de combat, pas de politisation des textes, neutralité mais éveil du spectateur sur certains sujets. Il entend solidifier la légitimité de sa place, de son travail en s'inscrivant dans la filiation la plus unanime du monde du théâtre, celle avec Jean Vilar. Si les théâtres prennent quand même la mémoire-Vilar avec précaution, en vue de leurs positions dans l'art théâtral, le Festival d'Avignon ne peut renier son fondateur artistique. Les directeurs actuels du Festival ne peuvent que souligner la permanence de cette culture et son application dans le Festival actuel. Ils la considèrent comme une éthique, une base, des "repères" pourtant plus institutionnels qu'artistiques. Cette culture se traduirait par un système de valeurs que Vilar a mis au-dessus de tout : les notions de "théâtre-citoyen", "Grand Théâtre", "théâtre populaire" ... Deux choses convergeraient alors dans le Festival : d'une part les valeurs du départ qui se perpétuent et qui seraient visibles dans l'immobilité de la structure, dans le type de personnel du Festival ; d'autre part des valeurs actuelles nouvelles, venant de l'extérieur et seraient personnalisées par les artistes participant au Festival "in", donc des valeurs mobiles et suivant l'évolution du temps.

Si l'on étudie le discours des jeunes directeurs de théâtre, ceux de la dernière génération et des metteurs en scène du même âge, on remarque la même référence précédente et l'absence de personnalité qui selon eux pourrait faire référence dans l'avant-dernière génération. Par conséquent après la rupture annoncée il y a une vingtaine d'années avec le théâtre précédant, une sorte de retour aux sources du théâtre populaire semble s'effectuer. Si le problème de l'avant-dernière génération est à la fois la nécessité du refus et celle de l'acceptation de la continuité par rapport à Jean Vilar, les nouveaux artistes du théâtre ne semblent pas touchés par ce partage de conscience. Ils posent avec naturel

³ 30 mars 1992

l'obligation de redécouvrir le travail de Jean Vilar, de le réhabiliter. L'avant-dernière génération apparaît donc comme une génération sacrifiée. Pour Marc Dufour, l'erreur de cette génération a été de vouloir annuler le travail de Jean Vilar et d'y être arrivé. Ceci a eu pour conséquence la croissance de l'écart entre le public et le théâtre. Mais il met en évidence que la cause est essentiellement politique et que c'est elle qui a abouti à une modification de l'esthétique que le public n'a pas su comprendre⁴. La génération précédente a voulu utiliser le théâtre pour parler politique et elle a dû inventer des formes nouvelles rompant avec le passé. L'importance du politique a dépassé celle de l'esthétisme. Le problème de ces artistes impliqués est de n'avoir pas su évaluer à quel moment ce dépassement a eu lieu. Le public s'est lassé des revendications politiques et les auteurs, metteurs en scène, acteurs n'ont pas su voir jusqu'à quel niveau le public peut aller au théâtre uniquement pour une raison politique et non plus artistique. Actuellement dans les pièces des jeunes auteurs, il y aurait un réajustement entre politique et esthétisme. Ce qui ne voudrait pas dire qu'il y a mise sous silence de toute revendication politique puisque l'on peut observer dans les spectacles de Stanislas Nordey par exemple, une omniprésence de cette fonction du théâtre. Pour en revenir à Vilar, les jeunes artistes du théâtre, tout en se plaçant dans une continuité, insistent sur l'indispensable nouveauté à apporter à l'art théâtral. Dans l'article "Stanislas Nordey et Olivier Py secouent le cocotier du théâtre public"⁵, le journaliste les positionne et ils se positionnent eux-mêmes comme la "relève", ce qui allie aussi bien une idée de continuité, de filiation que de nouveauté, de création. Pour la nouvelle génération, il ne faut donc pas rompre avec l'histoire mais alterner et l'héritage se fait naturellement. Plus que contre le théâtre d'avant Jean Vilar, les jeunes artistes sont en lutte contre le pouvoir de leurs "aînés", leurs pères, les directeurs de théâtre qui ont des places reconnues et stables : "pour nous, la génération des années 70 est un antimodèle. Elle a baissé les bras, par rapport à l'argent, à la volonté de pouvoir, au désir de s'accrocher à des sièges". Ils critiquent leur position acquise et leur absence de remise en question : "Après avoir monté au Châtelet *Le Rossignol* de Stravinsky, on m'a proposé des mises en scène à 250.000 francs ! J'ai résisté. Mais la plupart de mes confrères, moins jeunes, plus installés, n'ont pas cette énergie. Ils ont fini par se laisser corrompre par l'argent et le pouvoir qu'il donne. Alors, ils courent comme des mercenaires, tout en continuant d'être mensualisés dans les

⁴ "Non c'est vrai qu'il y a un énorme fossé entre le théâtre qu'on fait et le public. On l'a creusé. Tout le travail qu'avait fait Jean Vilar, Dullin, Dasté, Planchon à ses débuts, euh... a été foutu en l'air. Il faudrait tout recommencer." Marc Dufour

⁵ *Le Monde*, 7 mars 1997

institutions qu'ils dirigent" (Stanislas Nordey⁶). Pour des artistes comme S. Nordey, la position institutionnelle peut corrompre la position qu'on occupait avant comme artiste et le rôle qu'on s'était donné. Les jeunes artistes de théâtre chercheraient donc une plus grande rigueur de gestion de l'argent public et un plus grand respect quant à celui-ci, ce qui passe par des remises en cause de certaines places occupées par leurs "pères" à l'heure actuelle. Au nom d'un théâtre plus honnête où Vilar semble avoir une place de choix, la nouvelle génération regarde avec méfiance les directeurs de théâtre plus âgés et mettent en avant les enjeux qui reposent sur ces positions : les places symboliques passent par des positions géographiques et nominatives, dont les plus recherchées sont principalement sur Paris et concernent les grosses structures théâtrales. Le symbole fort qui rassemble la nouvelle génération est donc Vilar et une certaine conception du théâtre public. Pour Paul Puaux (qui est le porteur "vivant" de la mémoire de Jean Vilar), le rôle du théâtre est en effet et avant tout la résistance à une certaine évolution de la société. Le métier de directeur de théâtre passe par l'intégrité et l'honnêteté par rapport à l'argent public concrétisé par l'absence de recherche de profit, le souci d'engager le moins de dépenses possibles.

On peut observer un système de référence tout autre et qui concerne cette génération nouvelle ainsi que quelques personnages de la génération précédente : il s'agit des références issues des autres domaines artistiques comme le cinéma. Georges Lavaudant par exemple, prend comme "maîtres" Carmelo Bene, Jean-Luc Godard ou Miles Davis dans un autre domaine artistique : cette mémoire correspond à sa façon de concevoir le théâtre à savoir comme l'art permettant le métissage des genres et caractérisé par l'absence de règles ou de cadre strict⁷. Mais il faut préciser que la mise en avant d'influences de réalisateurs passe souvent derrière celle du savoir-faire et du talent d'hommes de théâtre. Cela dit, la jeune génération ne considère pas posséder des "pères" artistiques mais plutôt, comme dirait Christophe Lidon, des "parrains". Il ne s'agit donc pas de se placer uniquement dans une descendance "naturelle", "biologique" mais bien de faire prévaloir un choix et une reconnaissance. La nouvelle génération a tendance effectivement à ajouter à cette conception "familiale" ou filiale du théâtre une conception plus culturelle, moins déterministe : les précédentes générations ne sont les "pères" et les personnes de la même "génération" ne sont des éléments de la même "famille" qu'après un choix réfléchi.

⁶ "Résistons au fric!", *Télérama*, 9 juillet 1997

⁷ "Hamlet, le vengeur et son ombre", *Le Monde*, 10 février 1994

Une constatation de certains directeurs est l'absence à l'heure actuelle d'un élément du champ théâtral qui pourra devenir plus tard une référence. Cette absence semble liée à l'inexistence selon eux d'un motif d'élaboration d'une culture de référence et à l'inexistence d'une personnalité qui peut devenir une référence. Un point qui nous paraît important est l'absence dans les discours de la référence à Bertold Brecht (et au "théâtre épique"), qui avait pourtant alimenté de nombreuses réflexions sur l'art théâtral il n'y a pas si longtemps⁸. Sa volonté d'établir une relation particulière entre ce qui se passe sur scène et les spectateurs qui obtiennent le statut d'observateur n'est pas rejetée mais à l'inverse intégrée dans les pratiques théâtrales de certains metteurs en scène, sans en faire un point de polémique et sans non plus qualifier ce choix de "brechtien". D'autres metteurs en scène tels Stanislas Nordey choisissent d'explorer le théâtre politique comme on explorerait d'autres versants du théâtre. Les autres artistes du théâtre ou les médias qui peuvent commenter cette approche ne considèrent Brecht dorénavant que comme un élément de la mémoire du théâtre, presque consensuel. La pensée de Brecht a été contredite par ce biais et le réalisme épique n'est plus comme il le disait une catégorie de la critique sociale mais bien une catégorie de l'esthétique (Maurice REGNAUT, Artaud et Brecht⁹).

L'inexistence d'un motif à une culture de référence est à mettre en parallèle avec ce que nous avons dit précédemment à propos de la disparition d'écoles esthétiques et de familles esthétiques. Les regroupements de personnalités diverses du théâtre ne se feraient plus autour d'une idée force dépendant d'un principe artistique, esthétique ou d'un principe plus social ou politique. Les noms de "théâtre pauvre", "théâtre laboratoire", "théâtre épique" ... sont en quelque sorte les dernières dénominations apparues pour tenter de compléter la mémoire du théâtre par des réflexions esthétiques. On peut même se demander si la réflexion générale sur l'art théâtral ne se fait pas plus dans les couloirs des universités que dans les théâtres. Quant à l'inexistence d'un personnage de référence, elle est peut-être liée à la double rupture qui a eu lieu dans les deux générations actuelles qui font du théâtre : la rupture des pères avec leurs propres pères et la rupture des petits-enfants avec leurs pères pour retrouver la filiation avec leurs grands-pères. Cette configuration un peu compliquée et expliquée ci-dessus conduit à une valse hésitation depuis quelques années entre les différentes valeurs qui existent dans le champ théâtral et à une période de flottement correspondant à une recherche de nouveaux repères (et

⁸ "La découverte de Brecht, un événement capital" est un des thèmes du "Colloque National Planchon, Châtillon-sur-Chalaronne 1968", Art et Education, n°22-23, Lyon, 1970

⁹ "Colloque National Planchon - Châtillon-sur-Chalaronne, 1968", in Art et Education, n°22-23, Lyon, 99 p.

non pas "re-pères" ...). De cette double rupture découlerait une absence d'unité du champ théâtral renforcée par l'individualisme expliqué dans la première partie de cette étude. Certains directeurs de théâtre montrent que cette situation débouche sur une absence de réflexion générale sur l'art théâtral. Nous sommes en pleine période de bouleversements, de changements au niveau du théâtre mais aucune réflexion ne les accompagnerait et essaierait de les comprendre. Serge Barbuscia, Gérard Vantaggioli, Alain Timar sont tous d'accord pour dire que l'art théâtral aujourd'hui souffre de n'être plus interrogé et surtout de n'être plus interrogé en commun par les générations qui font du théâtre¹⁰. Pourtant eux-mêmes se posent des questions sur ses moyens d'exister dans le temps et dans l'espace, sur sa situation locale, sur le caractère "privé" du théâtre public. Mais il n'y a pas de mise en commun profitable des questions. Ce silence est lié à une absence de communication globale, les théâtres, leurs directeurs, les artistes restant tous dans leur coin alors qu'ils se posent tous quotidiennement la question de savoir s'il vont pouvoir continuer à créer et comment.

La réflexion pouvant conclure cette sous-partie est que les références culturelles du théâtre permettent à chaque directeur de construire un éthique et esthétique de sa programmation. Cette éthique a principalement pour objet la conception que donnait Jean Vilar. Quant aux références pour l'esthétisme de la programmation elle sont très individuelles et concernent séparément chaque directeur. Si chacun d'entre eux cherche à prouver qu'il partage une éthique conforme au champ théâtral, les directeurs se basent sur leur propre conception de l'art théâtral pour constituer leur programmation.

¹⁰ "Donc on devrait ici, à Avignon (et c'est notre faute si on le fait pas) d'ouvrir vraiment ce ... de faire des tables rondes plus souvent, essayer de se prendre par la main et de se poser des questions essentielles sur l'origine du théâtre, sur l'état actuel du théâtre, sur le devenir du théâtre ..."
Gérard Vantaggioli

b. Contraintes dans le temps et dans l'espace

La programmation, comme nous l'avons montré, repose sur une éthique dépendante de la mémoire artistique du théâtre. Cependant son choix esthétique repose sur d'autres préoccupations : les contraintes matérielles qui sont omniprésentes, et des enjeux artistiques qui concernent différemment les théâtres.

** Contraintes de la programmation et identité*

Si l'activité artistique des théâtres est un exercice libre, elle n'est pas uniquement déterminée par un enjeu esthétique et des contraintes particulières pèsent sur elles. Mais nous allons voir que dans certains cas les directeurs jouent avec ces contraintes et en font un enjeu artistique et institutionnel de leur théâtre. La plupart des théâtres ont tendance à considérer que la programmation est une activité indépendante, isolée par rapport aux autres théâtres, ce qui signifie qu'elle ne tient pas compte de ce que font les théâtres aux alentours. La programmation est vécue comme une activité individuelle et directement liée à la sensibilité artistique du directeur. Cela dit, cette affirmation est à relativiser en fonction de l'enjeu qui repose néanmoins sur la programmation, dont le choix conditionne toute la vie du théâtre pendant la saison et les problèmes particuliers à chaque théâtre. Le premier et le plus fort sentiment qui se dégage des discours des directeurs de petits théâtres, est leur faiblesse face aux décisions de programmation des autres théâtres¹. Ces premiers sont dans une situation d'attente et d'adaptation forcée aux choix de diffusion des autres structures car ils ne peuvent pas se permettre de programmer un spectacle qui passerait déjà ailleurs et ainsi risquer de perdre du public. Le sentiment de supériorité de fait des grosses institutions est omniprésent pour des petits théâtres comme l'Oseraie sur Lyon, qui est obligé d'attendre la rentrée de septembre pour établir sa programmation, une fois que tous les autres théâtres ont publié la leur. De plus les gros théâtres sortent leur programmation souvent longtemps à l'avance et les autres sont forcés de s'adapter à cette nouvelle règle ; ils ont cependant du mal à suivre. C'est aussi le sentiment du théâtre des Ateliers : "les saisons se bouclent de plus en plus tôt. En mars pour certains, en mai pour d'autres. Les grosses structures ont donné le mouvement. On est poussé à s'aligner"². Les petits théâtres décident alors d'une stratégie basée sur la prise de

¹ "Alors les grands théâtres c'est épouvantable ! Ils sortent ça (les programmations) au moins six mois avant la saison suivante et c'est vrai que nous on a du mal à suivre" Marc Dufour

² Nicole Lachaise (chargée de communication), "Le désir, le hasard et le marché", *Lyon Figaro*, 25 juin 1992

risques pour certains (en publiant la programmation avant les grandes vacances, le risque étant d'être en "concurrence" avec une autre structure diffusant la même pièce), ou d'une stratégie d'accommodation (en publiant la programmation après les autres et en fonction des autres) mais en optant pour une prise de risques vis à vis des médias. Le choix artistique se détermine ainsi pour les classiques, ceux dont les droits de représentation sont entrés dans le domaine public. Puisque n'importe quel théâtre peut représenter ces oeuvres, ils sont souvent attentifs aux choix des autres théâtres. Cependant une même pièce dans deux théâtres ne signifie pas un même spectacle et les directeurs mettent souvent en avant la richesse que peut retirer le public d'aller voir une même oeuvre interprétée de deux façons différentes, mise en scène différemment et avec des acteurs différents. A titre d'exemple on peut noter "La Noce chez les Petits Bourgeois" de Brecht qui a été jouée en 1996 au T.N.P. et au théâtre de la Renaissance à Oullins dans la banlieue de Lyon. Mais on remarque qu'il s'agit ici de grands théâtres avec une programmation dense donc ne risquant pas grand chose si un de leurs spectacle ne marche pas si bien. Cette contrainte évoquée ne semble pas toucher le milieu théâtral avignonnais aux dires des directeurs des théâtres de cette ville.

Si les choix de programmation peuvent être guidés par des nécessités artistiques ou techniques, les directeurs font bien apparaître que cette programmation donne une identité au théâtre qui la diffuse. Elle est obligatoirement, d'après ces personnes, propre à chaque théâtre et unique, elle ne peut pas ressembler à une autre, ce qui tient principalement au fait qu'elle est élaborée par un "homme". L'identité de l'homme qui dirige la structure, l'identité de la structure théâtrale et l'identité de la programmation sont donc étroitement liées dans une relation de causes à effets réciproques. L'identité de la programmation et l'identité du théâtre dépendent de celle du directeur de théâtre. L'identité de la programmation dépend également de celle du théâtre, elles doivent être conciliables. Quant au directeur, il s'est installé dans ce théâtre parce que l'identité inhérente à ce lieu lui convenait. Ils mettent donc en avant la "sensibilité" qui appartient à chaque théâtre, ainsi que l'indifférence vis à vis des objectifs de programmation des autres théâtres et leur "autarcie" quant à l'élaboration de cette programmation. L'enjeu qu'elle constitue est repérable par les qualifications que chaque professionnel lui donne. Ce discours constituant a pour objectif et pour effet de positionner le théâtre et son directeur en tant qu'entité artistique indépendante, c'est à dire possédant une identité propre et distinguable des autres théâtres. C'est le fait de dire qu'une programmation est

"phare" (T.N.P.), ou de montrer qu'elle a une certaine couleur³, qui fait entrer ces théâtres dans le jeu du positionnement. Tous les directeurs de théâtre interrogés placent leur programmation "à part" en la liant à son rôle qui devient le maître mot pour la "survie" de la structure théâtrale : la perpétuation de la structure dans le champ semble conditionnée par son identité donc son indépendance. Le T.N.P. se positionne comme une institution "phare", la seule de sa catégorie à Lyon, par l'intermédiaire de sa programmation visant la qualité supérieure⁴ ; le petit théâtre de l'Oseraie met en avant son style particulier basé avant tout sur le divertissement plus que sur l'éducation du public et où priment la convivialité et la proximité ; le théâtre de la Renaissance vise la pluri-activité pouvant satisfaire un éventail large de public, etc. L'identité a ainsi directement à voir avec une mission artistique que se donne le directeur à travers son théâtre : "la mission du T.N.P., c'est le théâtre d'art" (Michel Bataillon⁵). Parmi les directeurs, deux attitudes sont repérables. Les directeurs qui ont encore une fonction artistique de création dans leur théâtre, envisage la programmation comme une activité de création, purement artistique car dépendant de leur sensibilité esthétique et de choix théâtraux qui sont fonction en grande partie de hasard et de rencontres artistiques. Les autres directeurs ont souvent une attitude plus calculatrice, plus pragmatique face à cette fonction. Pour eux la programmation ne dépend ni de hasards, ni de désirs car elle suit des contraintes strictes⁶.

En Avignon, les directeurs de théâtre ont tendance à invoquer également leur diversité et leur identité : le théâtre du Balcon prône un certain éclectisme, le théâtre du Chien Qui Fume la défense du théâtre contemporain, le théâtre des Halles la mise en avant de l'écriture contemporaine et des créations de la compagnie Timar, le théâtre municipal la diversité et la création lyrique, etc. Les raisons de ces choix sont diverses mais le point le plus important pour leurs directeurs est de "signer" le théâtre et de ne pas en faire un lieu "anonyme" (Alain Timar) qui se confondrait avec les autres. Il apparaît évident que les théâtres, et tout particulièrement sur Lyon, doivent trouver une originalité, une identité, dans leur programmation pour "tenir le coup" face aux grandes institutions qui sont

³ "C'est propre aux Célestins, ça a une image Célestins (...) ça ne ressemble pas à ce qui se passe ailleurs" Françoise Rey

⁴ "Dès le début, le but du lieu était de produire des spectacles en vue d'une programmation "phare", surtout de les produire et moins de les accueillir, et ça continue" : Michel Bataillon

⁵ *Lyon Figaro*, 25 juin 1992

⁶ "Une programmation, c'est avant tout la résultante d'un triangle : les envies des gens du lieu, l'histoire du théâtre (à Oullins, la musique est importante) et les raisons qui font que les organismes qui nous donnent de l'argent nous en donnent. (...) Si on ne parle que de désirs, de souhaits, de rencontres, on est soit inconscient, soit de mauvaise foi", Laurent Darcueil, *Lyon Figaro*, op. cit.

nombreuses⁷. En Avignon, la seule grosse institution théâtrale au niveau de la capacité de la salle et de la scène est le théâtre municipal. Mais cette structure, en affichant une volonté forte de se concentrer surtout sur la création lyrique et musicale, semble moins gêner les autres théâtres. Quant au Festival qui pourrait apparaître comme la "structure" face à laquelle les théâtres permanents d'Avignon doivent se positionner, possède une identité si particulière (espace scénique de plein air, grandeur de l'espace, brièveté de la présence en Avignon) que sa différence avec les lieux théâtraux avignonnais va de soi.

On voit ici qu'il n'y a donc pas de démonstration de la "qualité" artistique proprement dit sauf peut-être pour le T.N.P., les théâtres mettant surtout en valeur leur originalité. Ils se positionnent moins sur une échelle de valeur que sur une échelle de caractéristiques : ce qui importe n'est pas de savoir si la programmation est ou n'est pas de qualité mais de savoir de quelle façon elle se distingue des autres. Toutefois ces "caractéristiques" agissent en dernier lieu comme un système de valeur car le théâtre public qui arrive à faire valoir une identité propre et éloignée de celle du théâtre privé est jugé comme digne de poursuivre son travail. De cette appréciation, le directeur du lieu recueille une légitimité artistique et institutionnelle. Cette mutation de la notion de qualité artistique ou esthétique est liée au recentrage de ce qu'est le théâtre à l'heure actuelle. Après avoir "exagéré" le rôle politique du théâtre au détriment la plupart du temps de sa "qualité" esthétique dans les années 70, et constaté que ce choix a contribué à l'éloignement du public, le théâtre semble aujourd'hui se recentrer. La précédente génération ne peut pourtant pas réhabiliter les valeurs de l'esthétique théâtrale qu'elle s'était chargée de contrer ; elle ne peut pas poursuivre non plus dans le théâtre politique exclusif : elle choisit donc une autre voie, celle de la mise en évidence des principes expliqués ci-dessus. Quant à la dernière génération, il semble qu'elle cherche encore la façon dont elle va concilier politique, esthétique et principes identitaires.

Les directeurs ont tendance à dire que la construction d'une programmation est différente selon les hommes et les lieux. Cependant certains admettent que ce n'est qu'un discours et qu'en réalité elles se construisent toutes de la même façon : en premier lieu par affinités artistiques puis par "cuisines internes" (André Guttier). Il existe par conséquent une certaine uniformité des modalités ou des circonstances d'élaboration de l'identité des théâtres (même s'il est difficile et à vrai dire faux de parler d'"élaboration"). L'identité artistique et esthétique de la programmation, au-

⁷ "Si le TNP fait un spectacle, il peut inonder la ville de pub, nous on peut pas. Donc forcément... bon, ça n'a rien de comparable... mais c'est vrai qu'on peut pas lutter donc il faut trouver une originalité. Il faut trouver quelquechose... nous ça a été la convivialité, le spectacle très proche des gens" : Marc Dufour

delà d'être pour les directeurs une conséquence naturelle de plusieurs autres identités, est donc issue d'un besoin de distinction, inhérent à toute démarche artistique.

La programmation est pourtant toujours considérée comme complémentaire de celle des autres théâtres. Les théâtres s'ajouteraient les uns aux autres mais ne se soustrairaient pas. Chacun aurait donc sa position, et sa programmation ne ressemblerait pas à celle des autres. Ceux-ci refusent les luttes de pouvoir ayant pour enjeu le public. On retrouve ici l'idée de Becker selon laquelle les mondes de l'art reposeraient sur la neutralisation des rapports de force au profit de la réalisation d'un but commun, annulant toute possibilité de concurrence à l'intérieur de ces mondes⁸. Les théâtres cherchent à être "phare" pour certains, mais chacun dans sa spécialité. Dans l'entretien avec Christiane Bourbonnaud, l'administratrice du Festival assimile l'idée de projet global du théâtre et celle de modèle artistique, ce qui l'amène à conclure qu'il n'y a pas de projet global. En fait par ce biais, elle met en valeur l'idée de pluralité artistique entre chaque artiste et chaque théâtre ainsi que l'éclatement des visions esthétiques, chacun occupant une position librement déterminée et distincte des autres. Le milieu théâtral devient, par l'intermédiaire de ces discours, "équilibré", c'est à dire stable et sans luttes pour obtenir la place d'un autre théâtre.

En réalité la programmation semble ne pas être l'illustration d'un concept et/ou d'une idée prédéterminés. A contrario, elle n'est pas non plus un habit d'Arlequin dont les pièces seraient pris au hasard total. La cohérence semble sortir de la programmation, après son élaboration, par une sorte de concours de circonstances plus ou moins réel.

** Enjeux artistiques et identité*

Nous allons voir maintenant que la programmation fait naître deux enjeux : d'une part celui de la qualification des théâtres qui est souvent le fait des milieux médiatique ou politique, d'autre part celui pour les directeurs de montrer que leur programmation est une nécessité artistique voire sociale puisque défendant certains artistes.

Le théâtre est un lieu de passage : un lieu de passage des spectacles souvent montés par le directeur qui est aussi metteur en scène ou auteur voire les deux, un lieu de passage pour les spectacles des autres compagnies. Si leur choix dépend de la connaissance préalable de ces compagnies, de leur réputation, du thème donné à

⁸ BECKER Howard S., op. cit.

la programmation, du hasard ... il a pour conséquence de placer en permanence le théâtre en question dans une perspective artistique particulière. Il le conduit à une position dans le champ théâtral dont découle une appréciation précise donnée par les médias, un qualificatif précis. Ces qualificatifs dépendants du vocabulaire propre au milieu théâtral sont souvent, il faut bien le constater, équivoques. Mais les directeurs de théâtre, qui ne sont pas à l'origine du qualificatif donné à leur théâtre, entrent souvent dans le jeu des médias en connaissance de cause. Ceci leur permet d'asseoir leur position à l'intérieur du champ même s'ils avouent eux-même que toute classification rigide est contraire au fonctionnement du théâtre. Le danger existe pourtant : si la qualification d'une structure par les champs extérieurs au théâtre peut aider à la construction de son identité, son affirmation, elle peut également devenir une mise en valeur des défauts ou une disqualification du théâtre. Si le théâtre de la Croix-Rousse a bien assumé son qualificatif donné par Jean-Jacques Lerrant, "un théâtre d'art et essai, populaire", le théâtre des Ateliers souffre quelque peu de son appellation "théâtre de recherche" qui date des années 70 et qui a perdu de sa signification auprès d'une frange du public. Plus flagrant encore est la qualification donnée par de nombreux médias au théâtre des Célestins à savoir un "théâtre bourgeois et parisien" qui a pour effet de le placer à la limite entre le champ du théâtre public et celui du théâtre privé, position inconfortable pour un théâtre municipal sensé suivre la logique de service public. De plus cette appréciation a pour effet de le placer également comme un théâtre n'attirant pas les jeunes. D'une autre façon, l'absence de qualification qui touche plus particulièrement les petits théâtres peut conduire à leur difficile identification et à un anonymat dangereux également. En Avignon les théâtres semblent plus ou moins dans cette situation. Si ceux-ci estiment qu'ils possèdent une certaine qualification qui est identifiée par les médias, mais ils sont incapables de dire avec précision quelle est cette qualification. Cette situation dépend certainement en partie de l'activité théâtrale moins importante pendant l'année hors Festival mais ce n'est pas une explication suffisante. Toujours est-il que cette qualification constitue quand même un enjeu en permettant un positionnement du théâtre dans le champ théâtral et par extension dans le champ culturel voir social.

Ainsi Gilles Chavassieux au théâtre des Ateliers considère qu'un élément primordial de sa fonction de directeur est le devoir civique de présenter certains textes. Il souligne le fait que le théâtre (tout théâtre le devrait d'ailleurs) doit avoir une identité par rapport au champ artistique mais aussi par rapport au champ social (nous y reviendrons). Les directeurs de théâtre emploient souvent le mot "défense" pour parler de leur programmation et des spectacles qu'ils programment. La

"défense" de certains artistes est jugée fréquemment comme l'enjeu du théâtre : "Jouanneau par exemple, qui est un metteur en scène qu'on défend et qu'on aime (...) pour l'instant je ne l'ai pas vu passer ailleurs" (André Guittier). Ces artistes défendus se regroupent autour de la notion de contemporanéité : il s'agit des acteurs et metteurs en scène actuels ou bien des auteurs contemporains, souvent jeunes. Le métier de directeur serait-il un métier de défense plus que d'attaque ? On oublie l'agressivité artistique qui avait marqué les années 70 pour faire prendre au théâtre une fonction sociale presque humanitaire. Mais que signifie cet oubli de l'offensive pour une stratégie défensive ? Peut-être que cela signifie qu'il existe un partage des rôles entre les créateurs indépendants et les créateurs qui ont la direction d'un théâtre. Les premiers, les compagnies itinérantes et les auteurs non attachés à un théâtre, peuvent adopter une position artistique d'attaque tandis que les directeurs de théâtre ont uniquement pour fonction de les mettre en valeur en les protégeant contre l'anonymat. Ou alors elle illustre une coupure entre la dernière et l'avant-dernière génération (attaquant, défendant) ou bien entre deux sortes de théâtre selon leur position artistique respective. Quelque soit la réponse qu'il est difficile de donner, la défense de l'écriture contemporaine traduit l'enjeu social et artistique de renouvellement du théâtre, de création. Le théâtre du Chien Qui Fume par exemple se donne un rôle par rapport à la configuration théâtrale générale, en fonction du rôle de l'écriture contemporaine : celui de donner sa chance aux compagnies peu connues et d'assurer une fidélité envers celles-ci pour permettre de juger de l'amélioration de leur travail sur plusieurs années. Il se positionne ainsi à la fois dans le temps et dans l'espace puisqu'il conçoit son rôle sur le lieu d'Avignon où peuvent converger les jeunes compagnies peu connues présentes sur le plan national, et puisqu'il se place sur une échelle de temps tournée vers l'avenir⁹.

Ici il faut s'arrêter sur l'importance dans le discours des directeurs de théâtre, des marques de l'inscription de leur théâtre dans l'avenir. A titre d'exemple, l'éditorial de Laurent Darcueil du théâtre de la Renaissance s'élabore autour de l'idée que ce théâtre particulier s'inscrit obligatoirement dans une continuité d'une saison sur l'autre, au niveau du "style" du théâtre, de son identité. Il y a un souci de maintenir le contact avec des artistes ou des troupes venant au théâtre de la Renaissance : une "fidélité", c'est à dire une constance dans les orientations artistiques, qui forge l'identité du théâtre. Or les saisons se basent sur des réseaux

⁹ "Je trouve qu'il faut oeuvrer plus, il faut aider le théâtre contemporain car c'est vrai que c'est le théâtre qui va ... qui devrait ... en théorie, qu'on devrait retrouver dans 30 ou 40 ans. Alors si on l'aide pas maintenant, il y a peu de chances qu'on le retrouve dans ces années futures." Gérard Vantaggioli

de connaissance, sur le partage d'une culture commune, une envie commune de présenter un certain style de spectacles. Il met en avant que cette culture est partagée non seulement par le théâtre de la Renaissance et par les artistes qui viennent s'y produire mais aussi par le public. Les mots d'ordre sous-entendus de ce discours sont le partage, l'ouverture et la stabilité, donc l'identité culturelle. Si le directeur de ce théâtre met particulièrement en valeur la projection dans l'avenir de cette identité culturelle, c'est qu'il traduit un besoin d'assurer la survie structurelle du théâtre, d'anticiper sa perpétuation par la communication : "faisons en sorte que le théâtre devienne, de plus en plus, un lieu d'échanges et de découverte".

c. Le lieu artistique

Si le théâtre est le lieu "où l'on voit" les spectacles (le "theatrum"), il est avant ces représentations le lieu "que l'on voit". Il influence le choix des spectacles car son espace particulier lui impose des contraintes tout à fait techniques comme la grandeur de la scène, la capacité de la salle, etc. Mais il entretient un lien beaucoup plus subtil avec les artistes et avec le public car il est producteur d'identité et de culture.

** Le lieu monumental*

Un théâtre actuel vu de l'extérieur ressemble fréquemment à tout sauf à un théâtre. Dans l'Antiquité, les théâtres étaient des bâtiments construits en demi-cercles dont l'architecture extérieure les rendait directement identifiables. Au long de l'histoire le lieu de théâtre s'est peu à peu diversifié, les acteurs ont investis d'autres espaces. Au Moyen-âge les extraits de la Passion étaient "joués" dans les églises ou dans les mansions mis côté à côté et qui représentaient un parcours symbolique. Mais les acteurs pouvaient occuper d'autres lieux comme les anciens théâtres romains ou bien les cimetières. Si à partir de l'époque de Shakespeare on se remet à construire des lieux théâtraux permanents, les troupes de théâtre ont également investi des lieux déjà existants et qui avaient précédemment une autre fonction qu'elle soit administrative, religieuse, culturelle, politique, etc. L'identification passe alors simplement par le fait qu'on "sait" qu'à l'intérieur de ce bâtiment précis on fait du théâtre. A l'heure actuelle, ces deux situations cohabitent et l'on trouve à la fois des bâtiments édifiés pour faire du théâtre et des bâtiments aménagés pour la circonstance. Mais il serait peut-être réducteur de considérer que les lieux théâtraux ne sont que de deux sortes. Nous nous reportons donc à la distinction opérée par André Veinstein et Victor Coucosh¹ entre cinq types de théâtre qui correspondent à leur matérialité et leur architecture : les théâtres de construction ancienne (théâtre grec et théâtre romain), les théâtres reconstitués (théâtre élisabéthain, théâtre à scène centrale), les théâtres transformables, les bâtiments spécialement aménagés pour la circonstance et les théâtres ambulants. La culture architecturale à travers les théâtres, ne semble pas faire l'objet de codes définis car les lieux investis par des compagnies théâtrales sont divers voire hétéroclites. Cela dit il existe des codes moins apparents qui tendent à visualiser

¹ "Le lieu théâtral", Le Théâtre, Bordas, coll. Bordas Spectacles, Paris, 1980, p.194

certains bâtiments moins comme un théâtre que comme un lieu de passage, de communication inhérente à l'espace public.

Au départ on peut tout de même supposer deux cas : l'un où le bâtiment possédait avant sa transformation en théâtre une identité qui a été détournée, l'un où le bâtiment conçu dès le départ pour être un théâtre n'a comme identité que celle d'un lieu artistique. On pourrait hésiter à ajouter dans cette dernière catégorie les édifices qui étaient de simples lieux d'habitation et qui ont été transformés en théâtre. Mais la transformation suppose en fin de compte une mutation du rôle du bâtiment et donc un changement d'identité d'autant plus que les lieux d'habitation ont, comme tous les autres, une fonction sociale au moins par leur présence sur un espace social donné. Quand nous parlons d'"identité" du lieu, cela signifie qu'il a une particularité qui le distingue des autres et un rôle social. Mais on pourrait dire alors "identité culturelle" car nous allons voir que dans le rapport au lieu, l'identité et la culture sont extrêmement liées.

En fait au-delà de la catégorisation purement architecturale que nous avons évoquée ci-dessus, il est plus juste de considérer que la médiation artistique et institutionnelle des directeurs de théâtre passe par une mise en valeur de ce que représente le lieu en tant qu'espace non théâtral mais social, de communication, de médiation. Le choix du lieu d'installation d'une troupe est de ce fait primordial et toute sédentarisation semble attachée à un choix géographique exigeant. Pour Anne-Laure Boselli² l'élaboration de la programmation est une activité indissociable d'un projet artistique que la scène nationale se doit de mettre en oeuvre à chaque début de saison et dans ce mouvement créateur d'identité pour le théâtre, l'environnement culturel de ce lieu est primordial. Si on s'intéresse aux lieux théâtraux permanents d'Avignon, on est surpris par l'identité forte des lieux qui ont été choisis par les compagnies. Néanmoins on peut toujours présenter cette situation de deux façons différentes : ces lieux ont été choisis volontairement par les compagnies au vu de leur identité forte ; le choix s'est fait selon d'autres facteurs mais les directeurs ont cherché ensuite à savoir quelles étaient les caractéristiques de ces lieux. Mais au-delà de ces possibilités, il apparaît qu'il y a un souci net de médier, pour les directeurs, l'identité culturelle du bâtiment. On peut faire plusieurs hypothèses sur les raisons de ce phénomène. La première hypothèse est que les lieux ont été choisis à cause de leur identité forte pour que la compagnie qui s'y installe, jouisse elle-aussi de cette identité et soit facilement repérable dans la configuration architecturale urbaine. La seconde est la volonté des directeurs de

² BOSELLI Anne-Laure, "Le projet culturel et artistique des scènes nationales", in Revue du Théâtre, février 1995, pp 22-28

théâtre de prendre place dans un lieu qui a une histoire, une culture et qui est compatible avec une activité comme le théâtre, elle-même basée sur la culture. Au vu des lieux permanents en Avignon, on remarque en effet que leur caractéristique passe souvent par leur architecture. Mais on remarque d'abord que les théâtres ont cherché à se placer dans l'enceinte de la ville, à l'intérieur des remparts, la partie de la cité avignonnaise dont l'architecture est la plus ancienne. Cette position permet d'appuyer l'identité culturelle du théâtre : son identité parce que son bâtiment apparaîtra sur tous les plans de la "vieille ville" distribué aux touristes mais aussi aux Avignonnais, sa culture parce qu'il se place comme lieu appartenant à la partie historique de la ville. Ensuite il est vrai que la majorité de ces lieux sont des points de repère architecturaux faciles pour les passants dans les rues. Le théâtre du Balcon se caractérise justement par ce détail architectural extérieur, le théâtre des Halles a l'apparence externe d'un cloître, le théâtre municipal (qui, lui, est installé depuis longtemps) sur la Place de l'Horloge juxtapose la Mairie ... La volonté explicite de s'installer dans un lieu qui a une "histoire" n'est pas non plus à écarter quand on sait le soin apporté à cette exigence par Jean Vilar au moment de l'installation du Festival en Avignon. Le choix du Palais des Papes ne s'est pas fait au hasard et joindre les cultures (celle du lieu, celles des artistes) est la loi de l'art théâtral.

Il faut noter ici la spécificité de l'identité culturelle des lieux de plein air. André Fornier (metteur en scène) souligne la dimension "épique"³ des lieux de plein air comme le Fort de Bron donnant l'impression d'une conquête de l'espace réel puisque les décor n'en sont pas, ce sont des éléments physiques naturels. L'identité culturelle des lieux de plein air serait donc le renouvellement de l'environnement puisque d'un jour sur l'autre, il peut changer du tout au tout. Les comédiens ne peuvent pas s'accaparer le lieu totalement comme dans un théâtre clos. Il y a toujours des éléments qui leur sont extérieurs et qui viennent donner une identité différente à chaque représentation (mais aussi parce que les acteurs cherchent eux-aussi à s'accaparer le lieu de façon différente chaque fois). La culture des théâtres de plein air se situe dans le bâtiment ouvert où se joue le spectacle et l'histoire qu'il véhicule (la Cour d'Honneur du Palais des Papes, le Fort de Bron mais on pourrait également citer la Cour de l'Hôtel de Ville de Lyon, etc.) et l'identité est constituée par l'environnement naturel et quotidiennement changeant. Mais avant de voir plus en détail les rapports entre le lieu et la représentation théâtrale qui intéresse notre seconde sous-partie, restons un moment sur le théâtre comme lieu de culture.

³ "Shakespeare au grand air", in 491, n°17, juin 1997

Le théâtre qui se place dans un lieu qui a déjà une culture ne le fait pas par hasard, selon Gérard Vantaggioli, et le rapport au lieu est intéressant pour cet art. Mais il ne cache pas non plus la difficulté de toute reconversion. C'est le lieu, l'architecture, les murs, qui transportent la culture⁴. Le lieu choisi par les directeurs de théâtre est ce qu'on pourrait appeler un lieu de vie où il y avait une activité et donc une force vivante qui s'en dégageait. Il peut être un lieu de vie monastique ou religieuse (théâtre des Halles, théâtre du Chêne Noir, théâtre des Célestins à Lyon), comme un lieu de vie ouvrière (théâtre du Chien Qui Fume) ... Dans les cas où ces lieux portent une histoire ancienne, ils sont un élément de l'espace public caractérisé par une communication sociale. Ces lieux sont déjà porteurs de paroles quelles soient générales ou plus sectorielles. Dans l'éditorial du théâtre du Chien Qui Fume pour le Festival 1995, Gérard Vantaggioli considère les "souvenirs" présents dans ce lieu comme sa mémoire, sa culture qui est vue de deux façons : comme les rapports entre les hommes (les paroles échangées, le travail fait en commun) et comme le sens partagé entre les hommes. Dans ces murs, il y a une culture qui n'est pas passée mais qui s'invente, par la communication, par la médiation sociale et théâtrale qui continue la communication sociale précédente : "d'autres voix sont arrivées, les nôtres tout d'abord, impatientes dans le feu d'une nouvelle fabrication, et d'autres encore, venues d'autres parts". La culture est par conséquent quelque chose de vivant tout comme les murs qui sont les porteurs de cette culture. Cette architecture peut appuyer l'identité culturelle que le directeur désire donner à son théâtre. Mais dans certains cas, elle peut devenir le reflet négatif pour l'extérieur, du théâtre qui se joue à l'intérieur et avoir une fonction de "repoussoir". A titre d'exemple, si le théâtre municipal de Lyon comme d'Avignon est désigné comme un théâtre bourgeois, son architecture ne fait rien pour rééquilibrer cette position et le confirme dans cette appellation. L'architecture extérieure imposante et classique du théâtre municipal de Lyon ainsi que les "rouges et ors" de sa décoration interne vont dans le même sens que ce que la majorité des journalistes disent de sa programmation⁵. D'une manière identique, si l'architecture très stalinienne du T.N.P. de Villeurbanne (ville à forte mémoire communiste) avait pu apparaître aux yeux des habitants villeurbannais et des autres comme la marque de l'identité culturelle du théâtre, de ses spectacles et de la ville,

⁴ "L'ensemble du lieu fait partie d'un contexte historique, le Cloître Sainte-Claire, donc l'espace extérieur, la chapelle à l'extérieur désaffectée et puis une salle intérieure modulable qui va de 0 à 300 places à peu près, donc c'est pas si petit que ça. Euh ... et le tout, et le tout donc constitue le théâtre des Halles, pourquoi le théâtre des Halles parce qu'il est situé tout près des halles centrales, dans le centre historique, un des centres historiques d'Avignon", Alain Timar

⁵ "Lyon brûle ses planches", *Télérama*, op. cit.

elle est maintenant prise en défaut. L'absence d'ouverture artistique aux compagnies et artistes locaux alliée au maintien fort du pouvoir de ses directeurs semblent symbolisés dans l'architecture de ce lieu que les journalistes traitent souvent de "citadelle du T.N.P." ou encore de "bunker"⁶.

Au niveau de la communication écrite des théâtres, on remarque l'attention forte portée à l'architecture et à l'atmosphère qui peut en être issue. Le dépliant de saison et les autres moyens de communication ne sont pas une simple annonce des spectacles mais visent à imposer une reconnaissance visuelle et une assimilation du graphisme choisi avec le théâtre correspondant. Beaucoup de théâtres ont ainsi utilisé les caractéristiques architecturales du lieu comme référence graphique et on trouve une certaine constance d'une année sur l'autre. Le velours bordeaux des murs, du rideau, du mobilier, les ors des sculptures du théâtre des Célestins se retrouvent dans la plaquette de présentation de saison. Après avoir exploité pendant les années précédentes un graphisme plutôt "intellectuel" c'est à dire très recherché mais un peu difficile d'accès (nous nous excusons pour cette appréciation qui peut apparaître comme un jugement de valeur), le théâtre de la Renaissance a coupé avec ce choix pour utiliser en 1996 dans ses documents les gadgets de couleurs vives présents à l'intérieur du théâtre. Si on prend par contre d'autres documents comme ceux édités par le Théâtre du Point du Jour, on pourrait en déduire qu'ils ne choisissent pas cette option graphique. Mais la sobriété de leur graphisme est à rapprocher de celle du lieu ainsi que de l'absence à l'extérieur comme à l'intérieur du théâtre de détails caractéristiques qui pourraient être utilisés (la façade du théâtre qui est caractéristique a déjà été utilisé par le précédent directeur et il y a avec la nouvelle direction une volonté de changement artistique comme institutionnel). En Avignon, on peut bien sûr penser aux documents du théâtre du Balcon qui prend ce détail architectural comme logo récurrent.

Mais l'importance du lieu est à relativiser en fonction de la conception que les directeurs ont des théâtres, que ce soit le leur ou celui des autres. Si son identité culturelle est importante, ceci n'enlève rien au fait qu'un théâtre est surtout important à leurs yeux parce qu'il loge des artistes. En réalité, pour les directeurs un théâtre est avant tout vu comme une compagnie qui s'est installée dans un lieu. Ce n'est pas tant la structure qui compte que ce qu'elle renferme et pourquoi elle le renferme. Un théâtre n'a d'intérêt que celui que les artistes veulent bien lui apporter. De plus, un théâtre n'est pas considéré comme immanquablement lié à la compagnie qui y a élu résidence car c'est l'itinérance qui caractérise le métier

⁶ "Directeurs sur siège éjectable", *Lyon Capitale*, op. cit.

d'artiste du théâtre. Un homme de théâtre ne peut être par définition que "libre" au sens propre comme au sens figuré. La liberté artistique passe également par l'absence d'enfermement dans l'espace et l'enfermement géographique⁷. L'identité culturelle du théâtre est dans le mouvement : le mouvement dans le temps parce que ses artistes décident des périodes de stabilité ou d'itinérance, le mouvement dans l'espace parce qu'il se caractérise à la fois par le déplacement entre les lieux de représentation et par le mouvement sur l'espace scénique (tout comme l'art de la danse). Il y a toujours une peur ou une appréhension des artistes de théâtre qui se sont sédentarisés dans un théâtre de finir emmurer dans cet espace clos comme si à cet enfermement matériel correspondait un enfermement intellectuel. Un artiste de théâtre ne peut concevoir ces murs que comme une protection de circonstance mais partielle. Le théâtre est d'une certaine manière l'art du mouvement et de l'itinérance. Ses théâtres ne sont que les symboles visuels d'une représentation scénique momentanée, ils sont l'unité de temps, l'unité de lieu et l'unité d'action théâtrales momentanées. Mais par contre il sont souvent le symbole pour la compagnie d'une certaine réussite. Si les compagnies installées et leurs directeurs cherchent à maintenir cette identité culturelle de l'itinérance, on peut se demander si l'itinérance qui caractérise les autres troupes n'est pas vécue comme une marginalité, ce qui tend à reconfirmer l'importance symbolique du lieu théâtral : "Nous avons une compagnie qui faisait des créations et qui était "STF", "Sans Théâtre Fixe", et qui a décidé, enfin qui a essayé de trouver les moyens d'un domicile fixe et c'est le Théâtre du Balcon qui est devenu notre domicile fixe" (Serge Barbuscia).

Nous avons dit que le lieu influençait la programmation mais il faut ajouter que le lieu a une influence sur la fonction même de création.

** Le lieu scénique*

Les directeurs de théâtre montrent que l'identité du lieu théâtral se distingue de l'identité des spectacles présentés qui sont très différents les uns des autres ; on ne peut pas faire d'assimilation qui aurait un caractère définitif. Mais c'est vrai qu'il existe une certaine connivence entre la compagnie qui est installée dans ce lieu et

⁷ "... Mais ça enlève un petit peu de l'itinérance qui est inscrite dans tous les artistes. Donc la difficulté qu'il faut arriver à résoudre c'est d'être à la fois responsable d'un théâtre et être suffisamment disponible à l'itinérance et à l'aventure théâtrale. C'est ce que j'essaie de faire depuis que je suis là c'est à dire que je tiens à rester compagnie et à travailler en tant que compagnie avec beaucoup de disponibilité chaque fois qu'on me propose de jouer hors de mes murs. Voilà disons que je ne veux pas être emmuré dans mes murs, je veux bien avoir des murs mais pas pour qu'ils me sortent totalement de mes autres possibilités." Serge Barbuscia

ce dernier. Peut-être cette connivence est une forme de culture c'est à dire un ensemble de valeurs partagées qui ont guidé le choix de la compagnie pour ce lieu théâtral particulier. Une relation de cause à effet réciproque animerait donc les liens entre espace théâtral, jeu des acteurs (représentation) et entre scène et mise en scène.

Bernard Faivre d'Arcier montre l'enjeu que représente le fait de jouer par exemple dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes est moins institutionnel que scénique et prend appuis sur la culture diffusée par ce lieu. Les lieux du "in" ont une histoire forte, que ce soit une culture purement historique à propos du Palais des Papes ou d'un autre endroit, ou bien une histoire artistique concernant les individus qui ont joué dans ces mêmes lieux⁸. Cette histoire influe sans aucun doute sur les artistes : non seulement sur le choix des créations présentées mais également sur la mise en scène et le jeu des acteurs. Indiquons qu'en cette année 1997, "Le visage d'Orphée" (d'Olivier Py) est la première pièce jamais écrite spécialement pour le lieu de la Cour d'Honneur du Palais des Papes⁹. André Fornier explique que l'environnement naturel a pour conséquence une modification de la création mais principalement au moment des répétitions. Le déroulement en plein air de ces répétitions entraîne une altération de l'identité théâtrale et scénographique de la pièce jouée : "c'est très différent, ils ont vraiment l'impression d'être sur le tournage d'un film, notamment au niveau de la scénographie, tout nous pousse à l'invention, à l'imaginaire, tout est là, on est comme des gamins dans la nature et quand on fait ce métier on est un peu gamin"¹⁰. Ce sont donc les lieux chargés d'histoire et les lieux de plein air qui influent sur ce qui se passe sur la scène. Un théâtre clos qui met en avant cette osmose est le théâtre privé de Lyon. Celui-ci précise que l'emplacement du théâtre correspond directement au type de spectacles présentés. Sa directrice pense que sa situation géographique et sa configuration extérieure doit "coller" au mieux avec le style de la programmation. Par exemple, ce théâtre privé aimerait changer de lieu et s'installer dans une salle appelée "La Cigale" : son avantage est qu'elle est située sur une grande avenue en plein centre de Lyon où il y a beaucoup de passage et dont la façade extérieure ressemble énormément à celle des théâtres privés parisiens construits au début de ce siècle (style Art Nouveau).

⁸ "Ça dépend un peu des lieux dans lesquels ça se passe : pour la Cour d'Honneur c'est un défi, c'est pour eux une sorte de challenge important mais difficile ... ça peut se confronter à l'histoire." Bernard Faivre d'Arcier

⁹ "Poème lyrique qui tient compte, dans son écriture même, des hauts murs du Palais, du ciel bleu virant au noir avec la nuit, des étoiles inaccessibles ici plus que n'importe où ailleurs, de l'acoustique aussi, et presque, déjà, des grands chambardements du vent." : *Le Monde spécial Festival d'Avignon 1997*, juillet 1997

¹⁰ 491, op. cit.

Mais tous les autres directeurs précisent la coupure effective entre le lieu matériel, le bâtiment dont on a une vue de l'extérieur (de la rue) et le lieu scénique où la création prend appuis uniquement sur l'idée de l'artiste. Le mot d'ordre par rapport au monument théâtral semble de ne pas se fier aux apparences extérieures. Ceci doit être rapproché de ce que nous avons dit plus haut sur la conception du lieu comme espace de la médiation sociale ou artistique : la mise en valeur du lieu aide à attirer le public sur une culture qui est présente mais c'est ce qu'il transporte comme médiation et comme sens qui importe le plus. Il y a donc une coupure entre le lieu théâtral en tant que bâtiment servant uniquement à accueillir les artistes et l'action artistique, théâtrale qui se déroule à l'intérieur. Le lieu théâtral a pour caractéristique une indépendance de fait, il a une vie culturelle qui lui est propre et qui prend racine antérieurement à l'installation d'une compagnie dans son espace. Or cette culture se poursuit ensuite de façon indépendante. Quant à la création qui se fait dans ses murs, elle est dépendante des compagnies qui y séjournent plus ou moins longtemps, des artistes, des choix du directeur artistique mais principalement, selon Alain Timar, des artistes qui sont résidents en continu. Ce sont ces derniers qui donnent une identité à la structure, qui l'empêche de sombrer dans l'anonymat, qui lui donne une signature et une distinction. Il y a donc de fait une relation de réciprocité et d'interdépendance entre le lieu et le spectacle jusqu'à un certain point. Dans son ouvrage, Jean-Louis Martinelli¹¹ réfléchit sur la création d'un grand théâtre et sur ses modalités pragmatiques. Il met en avant l'interdépendance entre la notion d'espace, de structuration de l'espace et d'occupation de l'espace. Il insiste sur le lien très fort dans un théâtre qui unit l'espace en tant qu'architecture intérieure, programmation et esthétique. Il souligne l'importance de la notion de "contrainte" dans l'univers professionnel d'un directeur de théâtre.

La pratique théâtrale, selon les metteurs en scène et les directeurs de théâtre, peut prendre en compte la relation entre l'espace scénique et le spectacle ou ne pas la prendre en compte. Selon Christophe Lidon, deux mises en scène ou deux scénographies sont donc repérables en fonction de son rapport au lieu théâtral : pour la première, c'est le théâtre qui s'adapte au spectacle en question, pour la seconde, le spectacle s'adapte au lieu matériel. Il s'ensuit dans le premier cas, une réduction des possibilités de représentation car tous les lieux ne peuvent pas s'adapter structurellement aux spectacles montés. Ici, les identités du lieu et du spectacle sont bien séparés, bien "identifiables" et ceci dans n'importe quelle

¹¹ MARTINELLI Jean-Louis, Rêves de sables : notes, entretiens, création du Théâtre de Lyon 1987-1993, publication du Théâtre de Lyon, Paroles d'aubes, coll. Traces, 1993

circonstance de représentation. Dans l'autre cas, les identités sont moins flagrantes mais de chaque spectacle dans chaque lieu différent ressort une identité particulière, une surprise. Mais le metteur en scène souligne bien que par ce biais le spectacle ne doit pas pour autant être dénaturé et perdre son identité, cependant il "joue avec" le lieu dans lequel il prend forme et vie, il ne nie donc pas l'identité du lieu matériel.

Un grand souci des directeurs concernent la scénographie, l'aménagement interne des théâtres. Rappelons que le scénographe est celui qui conçoit et anime l'espace, sa préoccupation étant la mise en espace, les rapports entre acteurs et espace ainsi que ceux entre acteurs et spectateurs. Pour les directeurs de théâtre, le plus important est la mise en relation du spectateur avec ce qui se déroule sur scène. Ils remarquent une grande évolution depuis une quinzaine d'années dans la façon dont on aménage cette relation et la façon dont le spectateur "reçoit" le théâtre. Selon eux le public n'a plus une relation de public à théâtre mais de public à spectacle car l'histoire du théâtre a voulu que la relation soit de plus en plus confortable. "Confortable" est entendu ici à la fois dans le sens où peu de pièces de théâtre dorénavant ont pour volonté de déranger le spectateur, et dans le sens où les théâtres sont devenus de plus en plus des lieux agréables : "j'ai connu le théâtre, par exemple même au Festival d'Avignon où on était sur des bancs, où on suffoquait, où des gens prenaient des malaises pendant le spectacle tellement ils étaient mal et bon, je suis revenu quelques années plus tard, le théâtre avait des fauteuils et des accoudoirs ! Ça trompe pas, ça trompe pas ! Je veux dire, le public ne viendrait plus sur un banc" (Serge Barbuscia). En fait il semble que les directeurs déplorent l'absence actuelle de "communion" provoquée par cette aseptisation des salles. Le théâtre est l'art de la communication or communiquer signifie communier si on se reporte à son étymologie latine (ce sens a perduré jusqu'au Moyen-âge). Et qu'est-ce que la communion ? : c'est faire "un", c'est s'assembler. Il s'agit donc d'une relation directe, d'un rapport direct. Le théâtre ne se conçoit que dans ce rapport (c'est pour cela qu'il a du mal à assumer son passage à la télévision, parce qu'il passe par l'intermédiaire d'un médium qui lui enlève cette relation directe). L'aseptisation des salles conduit à la dénaturation du théâtre. Un lieu théâtral doit donc avoir et permettre une relation directe avec son public, ce qui signifie également pour la majorité de ces directeurs, une relation "brute", physique, sensorielle. Ici aussi, le travail de Jean Vilar a servi : sa volonté de rapprocher les gens dans la salle, de les faire communier en enlevant toute barrière hiérarchique, toute distinction ou toute complication a été utilisée dans les

nouveaux théâtres¹². Sa définition de "théâtre populaire" s'applique aussi bien à l'aménagement du lieu théâtral, qu'au choix de la mise en scène d'après les directeurs actuels. Par exemple André Fornier considère que "populaire" signifie "diversité au sens où tout le monde trouverait son plaisir dans un certain type de théâtre : cela concerne donc le choix de la pièce. Mais d'un autre côté, cette éthique doit s'appliquer à la mise en scène ainsi qu'à la scénographie dont l'objectif serait d'engager le spectateur dans le spectacle. Le spectateur n'est plus donc simple spectateur, il ne "subit" plus le spectacle mais il est dans l'action, il participe par sa présence à la création théâtrale : "quand je joue en Avignon, je sais dorénavant que la partie ne se joue pas *contre* ou *malgré* ou *par-dessus* le public, comme si souvent à Paris, mais *avec* lui" (Jean Vilar¹³). Vilar a une vision "culturaliste" dont l'objectif est d'assembler et d'unir. Il fonde un projet social qui serait de réunir toutes les catégories sociales dans la salle de spectacle mais également d'"unir" les gens soumis aux effets du spectacle en fonction du répertoire et de la mise en scène. Malraux va dans le même sens que Vilar dans sa conception de la culture et considère la notion de "rencontre" comme la notion centrale face à l'oeuvre artistique : elle permet le partage de l'"héritage"¹⁴. Les directeurs sont attachés à ce que l'aménagement interne du théâtre soit le plus simple et le plus pur possible. On reviendrait depuis déjà quelques années à un théâtre plus proche de la configuration grecque avec les sièges en gradin (pour que tous les spectateurs y voient parfaitement), un plateau dénué d'éléments décoratifs. On s'éloigne donc de deux façons du théâtre à l'italienne né de la Renaissance. Tout d'abord par la disposition du public dans la salle qui ne dépend plus d'une fonction occupée par les individus. Ensuite par une certaine conception de la scène et de la relation entre les acteurs et les spectateurs. Le principe du théâtre à l'italienne séparant comme deux rectangles distincts la salle et la scène, cette dernière fermée par un rideau et délimitée par un cadre de scène, est abandonnée au profit d'un souci de rendre la communication plus directe et plus efficace. Au niveau scénographique et depuis ces quarante dernières années, ce nouveau principe se traduit par la mise en valeur du jeu de l'acteur, son jeu corporel et la volonté d'atténuer le cadrage opéré par le

¹² VILAR Jean, Le théâtre, service public, Gallimard, Collection Pratique du théâtre, Paris, 1986, 2ème édition, p.49 : "Le théâtre à Paris, ça n'est plus qu'un musée. Il faudrait tout reprendre et refaire au moins l'architecture de la scène et l'ordonnancement de la salle (...) 1000 places à 100 francs valent mieux pour notre art que 300 places à 400 francs par exemple ... Une salle où l'on peut embrasser sa voisine, manger et boire, pisser n'importe où vaut mieux pour notre littérature dramatique que les théâtres pour élite ou bonbonnières bourgeoises."

¹³ VILAR Jean, Le théâtre, service public, op. cit.

¹⁴ CAUNE Jean, Culture et communication, convergences théoriques et lieux de médiation, PUG, La communication en plus, Grenoble, 1995

décor. Ainsi la scénographie s'est dirigée vers le choix "d'occulter les parois du cube scénique et le cadre rectangulaire de l'image scénique" (André Veinstein, Victor Coucosh¹⁵). Mais la façon de concevoir le jeu de l'acteur s'est également modifié et a abouti au renouvellement des rapports entre la scène et la salle. Stanilawski et Antoine ont tenté d'accroître l'identification entre acteur et spectateur tandis que Brecht utilisait le procédé de la mise en perspective critique. Si les directeurs de théâtre ont comme point de réflexion le rapprochement entre la scène et la salle, il faudrait mettre parallèlement à cette position, les études récentes qui ont traité de l'évolution de l'architecture des théâtres. En fait, il faudrait distinguer quatre courants d'étude qui se distinguent en fonction de leurs préoccupations par rapport au type de représentation théâtrale ou par rapport à la relation évoquée ci-dessus. Le premier courant architectural qui est repéré par Veinstein et Coucosh, estime que les grands répertoires théâtraux doivent être joués dans un espace théâtral qui leur correspond tel un théâtre à scène centrale pour des tragédies grecques, un théâtre élisabéthain pour des pièces de Shakespeare, etc. Les compagnies doivent donc jouer dans des espaces qui ont ces caractéristiques (tel le théâtre en rond de Paris) ou bien les théâtres doivent pouvoir se modifier. Le second courant préconise la mise en place de structures nouvelles dont les principes sont stables mais qui ont la possibilité de recevoir toutes sortes de spectacles comme le théâtre simultané en contrepoint élaboré entre autres par J-M Serreau à Dijon en 1969. Le troisième courant conçoit des théâtres qui possèdent des éléments permettant une configuration scénique diverse et totalement libre c'est à dire détachée des "types" traditionnels de théâtre. On pense à ce sujet au théâtre laboratoire de Jerzy Grotowski. Enfin la dernière possibilité architecturale est de trouver la plus large "flexibilité" pouvant offrir les caractéristiques des trois autres courants. Si nous avons détaillé ces recherches ce n'est pas sans raison : c'est pour montrer les nombreuses recherches qui ont été effectuées ces dernières années en vue de concevoir des théâtres qui iraient dans le sens architectural voulu par les directeurs que nous avons interrogés. Mais cette mise en parallèle a pour but également de montrer que sur la réalisation effective de ces structures et sur leur utilisation, se développe une divergence de point de vue. En effet, les études architecturales et scénographiques conduisent à une notion clé, celle de "polyvalence" c'est à dire que la conclusion générale à ces réflexions est la nécessaire polyvalence et adaptation scénographique des théâtres aux spectacles. Or cette conclusion a justifié la création des salles dites polyvalentes dans les communes puis des salles de type Maison des Jeunes et de la Culture

¹⁵ op. cit.

(M.J.C.) accueillant des spectacles de tous ordres et des activités diverses (théâtre, chanson, danse, sports, concours de belote, etc.). Ce ne sont donc plus des salles "de théâtre". Le théâtre se perd dans les autres activités et les directeurs de ses salles ne sont plus des directeurs "de théâtre" mais des administrateurs à qui on ne demande pas une compétence théâtrale précise et démontrée. Les directeurs de théâtre ne peuvent donc plus considérer ces autres directeurs comme des leurs, et cette opposition dépasse, comme nous le voyons, la simple querelle de l'animation. Les directeurs ont donc une attitude prudente sur l'architecture, la scénographie et sur les rapports scène/salle car s'ils désirent une plus grande communion, ils ne veulent pas non plus tomber dans l'impasse de la polyvalence.

Il est difficile de conclure sur cette partie assez vaste qui concerne le métier de directeur de théâtre. Ce que nous pouvons dire c'est que les directeurs se considèrent principalement comme des directeurs artistiques et la définition qu'ils donnent de leur position par rapport aux autres agents du milieu théâtral, du rôle et de l'éthique de leur "métier" les constituent en un véritable groupe professionnel. De plus la programmation qui se conçoit d'une façon très particulière en fonction de la mémoire théâtrale, des contraintes du champ artistique et du lieu théâtral, est l'élément clé de leur fonction qui leur permet de s'assurer une place dans le temps et dans l'espace théâtral.

B. L'ART THÉÂTRAL EN QUESTION : LE RÔLE DU THÉÂTRE

L'art théâtral a individuellement beaucoup de choses à dire : les auteurs, les acteurs, les metteurs en scène sont la personnification individuelle d'une création riche de sens. Mais au-delà des actions particulières à chacun il existe un ensemble de valeurs artistiques et de rôles artistiques qui recouvrent tout le champ théâtral et qui collaborent à sa constitution en tant que champ distinct des autres. Nous voudrions attirer l'attention sur deux choses : tout d'abord le rôle que se donne le théâtre vis à vis du public et le rôle qu'il se donne vis à vis de la société en général. Ces rôles recouvrent ceux prônés par les directeurs de théâtre à leur niveau plus particulier et local mais traversent toutes les professions du théâtre qui participent à la représentation scénique de l'art théâtral. Cette médiation se veut d'abord et essentiellement artistique car elle concerne l'oeuvre de création et son rôle, mais elle conduit à enrichir la médiation institutionnelle du théâtre.

1. Public et service public

Tout ce que nous avons dit dans les parties précédentes tendent à souligner l'importance de la programmation, du choix des créations, pour les directeurs de théâtre. Nous pourrions nous arrêter longtemps sur les différents types de programmation, faire des comparaisons algébriques entre le nombre de créations contemporaines de chacun, de spectacles musicaux burlesques ou de pièces classiques, mais l'intérêt est surtout ici que les choix de ces programmations se disent et se donnent pour objectif la satisfaction du public. Ceci paraît certainement "normal" mais il faut souligner les conséquences de tout premier ordre que cela entraîne au niveau du discours sur le rôle d'un directeur de structure théâtrale et sur son "action" artistique et institutionnelle. En fait la médiation artistique du directeur de théâtre est teintée de l'appréciation qu'il porte sur le public et des références institutionnelles dont il est obligé de tenir compte.

a. Place du public

Le public et la place qu'il a prise conditionnent la vie du théâtre et cette place a évolué. Le théâtre a de tous temps fondé son identité culturelle sur la vision qu'il a de son public effectif ou éventuel. Rappelons-nous le statut qu'il acquiert à la Révolution française par exemple où il est considéré avant tout comme un acteur politique, un nouveau citoyen libre et les conséquences que cette situation

provoque au niveau du type de spectacles représentés, de la place des théâtres dans le territoire national. Le rôle qu'on attribue au spectateur a une influence sur la création de façon irrégulière selon les époques et selon les créateurs également. Que ce soit l'écriture, la mise en scène ou le jeu de l'acteur, la fonction qui est attribuée au spectateur peut faire varier ces données. On peut par exemple repenser aux spectacles montés pendant ou tout de suite après mai 68 et où l'objet était plus de montrer au public qu'il est un acteur politique qu'un spectateur de représentation théâtrale (exemple : "Antigone" de Jean Anouilh joué à Châtillon-sur-Chalaronne en 1968 avec comme costume des casques et des matraques de C.R.S.). Mais qu'est le public à l'heure actuelle pour les créateurs qu'ils soient directeurs de théâtre ou non ? Comme aux autres moments de l'époque moderne, le rôle attribué au spectateur varie selon les artistes de théâtre. Cela dit, on peut retrouver certaines constantes et certaines interrogations typiquement contemporaines.

Pour les directeurs de théâtre, le public n'est évidemment plus une donnée en soi puisqu'il a déserté plus ou moins les salles. Quand il est présent, il est donc la marque d'une appréciation de leur travail. On peut trouver de nombreuses raisons tout à fait variables selon les théâtres de cet afflux variable mais ce qui est intéressant de noter c'est que le public intervient en tant que condition et preuve de la pérennité du théâtre dans le champ et de sa position à l'intérieur de celui-ci. La présence plus ou moins forte du public dans la salle est donc comprise comme la conséquence de la communion réussie entre public et acteurs dont nous avons parlé plus haut. Or cette communion étant jugée comme le but artistique de tout théâtre, elle agit comme la preuve de la nécessité de ce théâtre dans le milieu théâtral. De plus, le public et sa définition produit un positionnement des théâtres dans ce champ et les uns par rapport aux autres. Plus qu'un positionnement, c'est une stratégie de différenciation opérée par tous les théâtres qui est basée sur la définition ou l'analyse de leur public. Chacun considère le public de son théâtre comme éminemment différent de celui des autres et le rare cas où l'étude du public n'est pas jugée comme préoccupante par un directeur (Théâtre du Point du Jour), elle est tout de même considérée comme intéressante. Ainsi l'intérêt pour les directeurs de théâtre n'est pas seulement de savoir quelle quantité de public compte leur théâtre, mais qui est-il exactement :

"M : Est-ce que vous connaissez bien le public de votre théâtre ?

Alain Timar : Non mais c'est vrai qu'il faudrait ... que ce serait intéressant de faire une enquête là dessus, d'opinion puisque c'est la mode. Oui ce serait intéressant de savoir."

En fait la qualification et la classification du public permet aux théâtres de justifier leur programmation et leurs choix artistiques. Elle tend à approuver le rôle que chaque théâtre tente de jouer (non pas un rôle social, mais un rôle artistique). Ainsi le Théâtre de la Renaissance légitime son existence, sa position, en démontrant que son public appartient au sud-ouest lyonnais où il est le seul théâtre implanté¹. Il montre aussi que son public est différent de celui des autres théâtres par sa composition sociologique ("mélangé" et jeune). Autre exemple : le T.N.P. légitime son offre de spectacles par la demande qu'il dit avoir créée et qui demande maintenant à être contentée ; demande qui a la caractéristique d'être extrêmement exigeante². Le public du Festival d'Avignon est défini par Bernard Faivre d'Arcier comme un public large à la fois sur le plan géographique et sur le plan sociologique. Et le rôle du public détermine le rôle du Festival. Le Festival se donnant pour qualificatif celui de "théâtre populaire", la composition de son public vient démontrer qu'il ne faillit pas à sa mission : "la mission c'est de présenter la création contemporaine, théâtrale et chorégraphique à un public large. Parce que le public du Festival d'Avignon est assez large, il est nombreux, il est assez fidèle (...) c'est le public qui a la part la plus importante. On a pas de jury, c'est plutôt le public qui fait le palmarès, si vous voulez". En Avignon comme sur Lyon, les théâtres ont intérêt à faire apparaître leur public comme particulier, en montrant par exemple qu'il est "plutôt jeune" (Gérard Vantaggioli), que c'est un public diversifié répondant à l'éclectisme de la programmation (Serge Barbuscia), un public d'enfants à cause de certains spectacles particuliers (André Morel) ... De plus, les directeurs de théâtre lient leur durabilité avec la fidélité d'un noyau de public plus ou moins large et une confiance qui s'établit entre les spectateurs et la programmation du théâtre. C'est l'identité culturelle du théâtre qui correspond à son public. Le public d'un théâtre est lié à son identité car il s'agit de poser une définition qui permet de différencier le public des autres publics et par là même de différencier le théâtre des autres théâtres. Il entre également dans le domaine de la culture car nous avons bien vu qu'ils mettent en avant un ensemble de valeurs artistiques ou autres censées être partagées par un théâtre et son public, une communion. L'éditorial du théâtre des Clochards Célestes de la saison 1995/1996 tente de définir l'identité, la personnalité du spectateur de ce théâtre. Il s'adresse à lui mais pourtant il adopte une description indirecte : "il n'a pas peur de ...". Cette description essaye de le placer à part : c'est un marginal car le théâtre des Clochards Célestes est lui-même considéré souvent comme un théâtre marginal.

¹ Laurent Darcueil

² Michel Bataillon

Mais le public est de type "James Bondien", c'est un aventurier, en avance sur le reste des spectateurs, sur la "mode" qui touche les autres théâtres : "notre spectateur est un aventurier, un curieux de la vie, de son époque, une sorte de pionnier qui ose plonger dans l'inconnu théâtral, au risque d'être un des premiers à avoir vu les grands artistes de demain". Cette description démontre l'établissement d'une complicité entre ces deux "pôles" et conduit à lier l'identité du spectateur à celle des Clochards. Chaque public de théâtre est ainsi classé, inventorié et jugé différent de celui des autres théâtres, ce qui permet à chaque théâtre de l'agglomération lyonnaise ou de la cité avignonnaise d'apparaître comme unique, ne ressemblant à aucun autre, et nécessaire à la satisfaction de ce public là.

Etant confrontés à une baisse du nombre de spectateurs, la question du public, des publics et de l'action sociale envers ceux-ci est extrêmement controversée par les directeurs de théâtre et aucun n'a le même avis. Ils ont surtout un avis différent de celui des autres champs, qu'ils soient politique, médiatique ou universitaire. Les directeurs de théâtre perdent souvent patience face aux dénominations que ces champs donnent au public et cette attitude, qui s'inscrit dans la culture théâtrale du refus de toute classification, révèle aussi un certain abandon face aux tentatives de faire converger le public vers le théâtre. Certains disent accorder plus ou moins d'importance à cette baisse générale de la fréquentation car ils affirment qu'ils font tout leur possible pour la contrer c'est à dire qu'ils font purement et simplement leur métier de directeur de théâtre : ils programment des spectacles de qualité. D'autres poussent plus en avant le problème en essayant de faire autre chose, un complément plutôt pour faire (re)venir le public au théâtre ou pour faire venir de nouveaux spectateurs. Si ces comportements sont si divers c'est qu'ils traduisent parfois un découragement face à ce phénomène qui laisse souvent les directeurs interdits. Si comme nous le pensons, la crise de fréquentation des salles de théâtre est due à une incompatibilité, un fossé qui s'est creusé entre la culture spectaculaire du "non-public" et celle du théâtre, il faudrait des solutions beaucoup plus radicales et massives. "L'action culturelle" peut être le pôle de cette démarche si on lui donne pour fonction essentielle de faire rencontrer, concilier ces deux cultures. Cela sous-entend toutefois que cette conciliation passe par la diffusion culturelle qui consiste à éveiller un goût (plaisir) esthétique et à "unifier les formes et les modes d'expression et de représentation de l'appartenance"³ (par la diffusion des formes artistiques et des pratiques artistiques).

La question des "nouveaux publics" est donc très controversée car cette dénomination est parfois assimilée à ces qualificatifs un peu "virtuels" utilisés pour

³ Bernard Lamizet

désigner des problèmes. On peut repérer récemment une importante somme de rapports d'études gouvernementaux sur la notion de "nouveaux publics" et sur la question de la diffusion envers ce public. Ces réflexions se basent sur les chiffres du Département des Etudes et de la Prospective⁴ qui indiquent que la sortie au théâtre est un loisir d'exception et qu'elle touche toujours les mêmes spectateurs (plus des cadres supérieurs que des ouvriers, plus des personnes de plus de 50 ans que des jeunes...). On parle ainsi de "public en milieu rural"⁵, de "public des banlieues"⁶, de "public étudiant"⁷ et également de "public enfant"⁸ basé sur un discours de développement culturel. Toutes ces études considèrent le public comme la condition essentielle de vie du théâtre mais elles sont partagées sur les "moyens" d'amener ce public au théâtre. En fait si les directeurs de théâtre ne sont pas d'accord à propos de l'existence ou non de "nouveaux publics" (certains mettent en avant que c'est une catégorie servant uniquement à obtenir des subvention : leur recherche se ferait passer pour une action sociale⁹), tous se déclarent sensibles à la crise de fréquentation. Même les théâtres qui refusent la dénomination de "nouveaux publics" restent concernés au problème de fond caché par ce débat. Ils ont deux discours : l'action sociale n'est pas notre première préoccupation ; on en fait quand même. Il y a à la fois une volonté de rejeter toute dénomination venant des autres champs qui pourrait imposer la définition du travail d'un directeur de théâtre ("démocratisation culturelle", "action culturelle", etc.) et une volonté de montrer quand même qu'on se soucie du public. André Guittier met en relation le fait que le travail d'un directeur de théâtre est avant tout un métier artistique et l'impossibilité pour lui de s'occuper des problèmes de l'Etat en matière de culture. Mais comme il le dit lui-même, cette attitude est une provocation. Alain Timar admet que le travail du théâtre en général, et pas seulement du directeur, est entre autres, l'élargissement de son public. Mais le lien entre programmation (création) et public est extrêmement subtil et pas absolu, voire même contradictoire. La programmation doit d'une certaine façon être faite en vue d'élargir le public, l'intéresser, lui montrer que le théâtre s'adresse à tous. Mais d'un autre côté elle ne

⁴ Bulletin du Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture, 1987 et 1992

⁵ "L'exemple du Festival de la Luzège", in Direct, Lettre de la délégation au développement et aux formations, Ministère de la Culture, 1995

⁶ "Comment le théâtre mobilise contre l'exclusion", in Le Figaro, 13 juillet 1995

⁷ L'université, passeur culturel dans la cité ?, Etudes du GRICC, Université Toulouse Le Mirail, 1993

⁸ Théâtre et nouveaux publics : livre blanc pour une politique de l'enfant spectateur, Association du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, 1995

⁹ "Ils ont inventé toute une série de nouveaux mots qui pour moi ne veut rien dire. Bien sûr, il y a des publics différents mais bon je ne vois pas pourquoi on serait obligé de les mettre dans des petites cases en disant qu'il y a le public scolaire, le public de vieux ..." Marc Dufour

doit pas être faite uniquement pour ça et elle doit suivre une certaine éthique : elle doit en permanence garder la qualité artistique comme priorité (ne pas faire de la "sous-crédation", ne pas avoir une logique productive et de rentabilité) et celle du non-reniement des centres d'intérêt artistiques, esthétiques du directeur du théâtre, du créateur. Il ne faut donc pas tout sacrifier, et surtout pas l'éthique artistique, à l'enjeu de démocratisation. Gérard Vantaggioli répond à cette interrogation par la formule employée par Antoine Vitez, "élitaire pour tous". Par cette formule, Vitez voulait affirmer deux vérités : le théâtre n'existe que s'il est le théâtre de la beauté ; il n'a de sens que s'il répond à la postulation de tous¹⁰. Faire du théâtre est donc une besogne civique. Christophe Lidon rejette la notion d'"action culturelle" mais montre la nécessité d'aller chercher le public et d'agir en sa faveur. Il préfère le mot "présence culturelle" pour symboliser le travail d'une troupe de théâtre dans un lieu particulier. Il doit passer par une présence à long terme c'est à dire s'étendre au-delà du moment de la représentation et sur une période de temps relativement conséquente. L'optimum pour la majorité de ces artistes est de faire un théâtre "populaire". Mais que signifie cette expression ? Pour la plupart d'entre eux, elle correspond à celle que lui donnait Jean Vilar mais cette interprétation tout à fait subtile balance entre l'exigence vis à vis du public et l'exigence personnelle de l'artiste. De plus, à partir de cette définition, des chemins différents peuvent être pris dans diverses activités théâtrales, comme la scénographie (vue au chapitre précédent).

En fait, les théâtres se séparent en quelque sorte en deux catégories : ceux qui ne s'occupent que de "diffusion des formes esthétiques", qui ne conçoivent le théâtre que comme un art qui se "donne à voir" ; ceux qui associent "diffusion des formes" et "diffusion des pratiques culturelles"¹¹. Dans les années 70-80 cette dernière attitude concernait principalement les structures telles les Maisons de la Culture. A l'heure actuelle, certains théâtres intègrent dans leur politique de "vie" théâtrale un apprentissage des pratiques théâtrales (c'est ainsi que le théâtre des Clochards Célestes propose par exemple des stages de formation à l'art dramatique) mais l'opinion est encore très partagée entre les théâtres.

Nous avons dit que les "formules" typiquement politiques ou administratives étaient rejetées par les directeurs de théâtre. Ceux-ci essayent alors de trouver un autre vocabulaire qui corresponde mieux à la culture du champ théâtral mais également qui illustre le mieux possible les objectifs qu'ils se fixent face au public et

¹⁰ UBERSFELD Anne, Antoine Vitez, metteur en scène et poète, Edition des Quatre-Vents, Mémoire du Théâtre, Paris, 1994, p. 134

¹¹ Bernard Lamizet

leur travail, leurs recherches. Ainsi le mot d'"animation culturelle " est banni du vocabulaire du théâtre et les directeurs préfèrent parler d'"action culturelle", même si ce mot ne leur convient pas trop, ou de "pédagogie" si ce travail est uniquement artistique et ne déborde pas sur une quelconque action sociale. Il n'y a donc pas de théâtre totalement indépendant aux débats posés en commun par le milieu théâtral et par le monde politique. Et leurs attitudes apparemment opposées au départ vis à vis du débat, se rejoignent en fin de compte et privilégient l'action. Vis à vis du public de proximité, les attitudes des théâtres se ressemblent énormément que ce soit celles d'une institution ou d'un petit théâtre. Les théâtres s'imposent en effet des contraintes, celles de prendre en compte le public éventuel dans l'environnement proche et de connaître aussi cet environnement : "on a une implantation vraiment réelle dans le quartier par rapport aux écoles (...) on aimerait bien aller dans les hôpitaux, les prisons et les foyers de personnes âgées"¹². Au-delà de la volonté de regrouper tous les publics et n'importe quel public, les théâtres ont le souci de devenir, d'être ou de rester un élément de la culture locale, un élément dont l'existence dans un endroit précis est indispensable.

Dans ce même ordre d'idée il faut noter l'intérêt porté au public dit "jeune" après avoir été longtemps délaissé ou dévalorisé et le nombre de théâtres proposant ces spectacles qui s'est accru depuis une dizaine d'années. S'il est vrai que ce public était il y a peu de temps un "créneau" peu exploité, l'action envers celui-ci permet de recueillir des subventions publiques. Mais ils ne faut pas en conclure que les théâtres n'ont cette ligne artistique que pour cette raison. Le théâtre des Clochards Célestes par exemple applique selon sa directrice la même politique artistique depuis 17 ans. En fait depuis quelques années il y a une professionnalisation des troupes qui proposent des spectacles pour enfants et c'est devenu une véritable spécialité qui ne concerne plus seulement un ou deux spectacles par compagnie mais le travail de toute une saison parfois. Beaucoup de ces troupes font partie de l'Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (A.S.S.I.T.E.J.) et le Théâtre des Jeunes Années de Lyon (T.J.A.) est reconnu par les pouvoirs publics comme un Centre Dramatique. L'identité culturelle de ce théâtre a posé quelques questions notamment vis à vis de sa création. Mais il a su sortir de ce qui le ramenait à d'autres formes d'expression (cirque, conte de fée, fables animalières ...) pour trouver une voie qui lui est propre. Son souci a donc été (et est toujours) de forger une identité particulière détachée de ces formes littéraires ou vivantes "moralisatrices", "didactiques" ou simplement festives, pour élaborer une forme artistique spécifique, un véritable théâtre. Il s'agit ici de sortir

¹² Elisabeth Saint-Blancat

d'une culture ségrégationnelle qui construit un univers fait pour ce que l'on croit être "l'enfance", possédant ses propres valeurs (innocence, simplicité ...), son propre mode de fonctionnement, et s'inscrire dans une culture purement théâtrale, sur la base de références purement théâtrales. C'est le rôle que se donnent les théâtres interrogés et les directeurs du Festival du théâtre pour l'enfance et la jeunesse de Lyon.

b. Notion de "service public"

Le théâtre est en France subventionné par les pouvoirs publics et comme nous l'avons dit l'argent donné aux théâtres est considéré par ces derniers comme donné à leur public par l'intermédiaire de la structure théâtrale et non à la structure théâtrale proprement dit. C'est l'explication qui révélerait pour les directeurs l'union des deux mots "service public". La mission de "service public" est considérée comme une valeur partagée par l'ensemble de ces théâtres publics, de leurs directeurs et qui aboutit à leur formation en ensemble compact. Parce qu'elle est le maître-mot du théâtre en général, elle devient leur maître-mot à chacun. Le thème de "théâtre-service public" est pris comme une obligation qui ne peut être éloignée du travail effectué par leurs institutions¹³. La mission de "service public" est en fait une expression à double sens : le "service" doit être donné non seulement par le théâtre mais à condition que les pouvoirs publics l'assurent, et le "public" doit être une des préoccupations de ces deux instances. Par contre pour certains directeurs de théâtre ou metteurs en scène indépendants, le service public n'est apprécié que comme une mission étant issue de l'Etat et non pas des autres collectivités territoriales :

"M : Un théâtre doit se placer dans la notion de service public ?

Alain Timar : Ouh la, alors ça c'est encore une vaste question ! Euh ... que je pourrais traduire par "y a-t-il nécessité d'un ministère de la culture ?"

La notion de service public est donc liée au rôle que se donne avant tout le Ministère de la Culture et on pourrait voir dans cette mise en correspondance par ces artistes la mise en évidence d'un certain désengagement de l'Etat. On pourrait aussi en déduire que la mission de service public est une idéologie d'Etat et de

¹³ "Ah oui alors là à 100%, service public, service du public, on est là pour ça, on est mandaté pour ça." André Guittier

"Ah oui, non mais c'est évident, pour moi c'est ... je suis attaché à cette définition." Serge Barbuscia

"On répond à des notions de service public, je crois qu'il faut essayer d'ouvrir la salle au maximum à tous les publics, à toutes les formes de spectacles." Henri Duffaut

circonstance qui crée deux mondes à part dans le théâtre : ceux qui sont subventionnés par le Ministère, par l'intermédiaire possible de la D.R.A.C. et ceux qui ne le sont pas. Dans ce cas, les compagnies théâtrales indépendantes apparaissent plus libres face à une quelconque "idéologie" que tenterait de lui imposer l'Etat (ce qui est dû à la rareté du salariat des troupes par l'Etat, à l'itinérance). S'il est vrai que les théâtres se doivent (pour des questions tout simplement de survie) de prôner et de prêcher pour un théâtre-service public, il est vrai aussi que cette affirmation les amène à délimiter le champ théâtral, à l'épurer en fonction de cette directive, rejetant à l'extérieur les théâtres privés et les théâtres publics qui ne respecteraient pas l'argent public.

Cette mission qui est jugée impérative pour les directeurs de théâtre et moins pour les directeurs de troupe indépendante semble donc réguler le champ théâtral, déterminant ceux qui en font partie et ceux qui n'en font pas partie, ceux qui y rentrent et ceux qui en sortent. André Guittier considère par exemple que ceux qui ne s'incluent pas dans cette logique, ne font pas de théâtre et n'ont pas le droit d'en faire¹⁴. La volonté de s'inclure dans le "vrai" milieu théâtral et d'être considéré par les autres théâtres comme dignes d'en faire partie, oblige ainsi ces théâtres à s'afficher comme les défenseurs d'une certaine idée du théâtre. Cela dit, si les différents directeurs de théâtre s'accordent sur l'enjeu de cette mission, ils n'ont pas une vision uniforme des priorités que laisse entendre cette directive. On peut prendre comme base la définition juridique du service public : "un service public, rendu au public par une organisation publique, d'une façon régulière et continue, pour la satisfaction d'un besoin public". Le théâtre de la Renaissance considère que sa mission de service public est d'abord de gérer au mieux l'argent public et ensuite d'assurer un rôle artistique et social. Cette nécessité de gestion rigoureuse de l'argent public est mise en avant par Philippe Faure, comme par Marc Dufour qui souligne l'obligation d'honnêteté et de clarté tant financière qu'artistique. Mais il semble que cette dernière réflexion de Marc Dufour soit plutôt dirigée vers les grosses institutions amenées à manipuler des sommes d'argent importantes. Par contre, à son théâtre, il impose en premier lieu une mission envers le public, artistiquement parlant. Ces variations de points de vue mettent en valeur que les directeurs admettent une définition générale du service public mais s'adaptant aux situations particulières de chacun : chaque définition est liée à leurs propres obligations, leurs propres impératifs. Par exemple, Laurent Darcueil fait face à une situation financière complexe ; Marc Dufour a peu d'argent donc met en valeur son

¹⁴ "Je vais vous dire que les gens qui dans notre profession ne se comportent pas dans la morale de service public, sont des gens qu'il faudrait éjecter de la profession, c'est clair" : André Guittier

rôle auprès du public ; André Guittier souligne que le plus important est l'intention, ce qui fait écho à son précédent discours concernant le public de son théâtre, etc. Dans un article de *Lyon Figaro*¹⁵, les deux directeurs actuels du théâtre du Point du Jour définissent la notion de service public d'une curieuse façon : ils mettent en relation cette notion et le fait de ne proposer que du théâtre dans leur programmation. On peut se demander à quelle définition du service public ceci renvoie, mis à part une définition tendant à s'appliquer au cahier des charges qu'ils ont obtenu : ceci signifierait "suivre les directives de la Ville de Lyon" ? On peut également supposer que la mise en avant de cette notion leur permet tout simplement de justifier leur choix de programmation.

Mais ce qui ressort de tous les discours, c'est un lien entre les théâtres par le partage d'une même éthique. Par contre Gérard Vantaggioli est le seul à aborder la question qui concerne directement le public éventuel et qui est le prix des places de théâtre¹⁶. Pour lui la mission de service public se vérifie dans son théâtre à travers un rapport au public (le fait de proposer régulièrement des rencontres artistiques très peu chères) et à travers un rapport aux jeunes artistes (leur donner la chance d'être confrontés à un "vrai" public et leur donner la chance de monter les spectacles qu'ils désirent). La notion de service public est donc liée aux autres notions d'ouverture, d'échange et doit être dirigée en premier lieu vers le public. Que faut-il déduire de cette préoccupation peu partagée par les directeurs de théâtre ? Peut-être que ceci est à mettre en relation avec les nombreuses difficultés financières auxquelles sont confrontés les théâtres actuellement et l'absence de l'assurance complète d'une meilleure situation si on baisse le prix de l'entrée au théâtre. Peut-être faut-il le rapprocher également du fait que les directeurs de théâtre se préoccupent en premier lieu des implications artistiques de cette notion et relèguent le prix des places à une décision qui doit d'abord être celle des municipalités.

Le public est donc un élément constitutif de la médiation esthétique des théâtres mais il les conduit sur la voie insitutionnelle en les obligeant à se positionner face à

¹⁵ "Le Point du Jour prépare sa rentrée", op. cit.

¹⁶ "Il faudrait que le prix des places soit moins cher, j'en suis persuadé. (...) Il faudrait se poser la question à ce niveau là. Au Festival c'est 90 francs, avec la carte de réduction ça fait 65 mais ça reste cher, ça fait plus qu'une séance de cinéma. Bien sûr ça n'a rien à voir mais je pense qu'il faudrait faire un effort en ce sens là. Peut-être que les subventions devraient servir à ça. Parce que le théâtre c'est trop cher. Qu'il soit plus ouvert, quoi ! Parce qu'il y a une contradiction profonde dans tout ce qu'on dit du théâtre : moi je parle d'ouverture, d'évolution, d'échange, de choses comme ça et en même temps il y a une barrière qui est celle de l'argent qui empêche cette ouverture là et cet échange." Gérard Vantaggioli

la politique de l'Etat en matière de démocratisation culturelle par exemple. Comme dans les autres thèmes du discours, la connaissance du public, le savoir le concernant, permet de mettre en oeuvre un certain "pouvoir" artistique et institutionnel.

2. La cité et les loisirs

Nous avons vu ci-dessus que le théâtre est une médiation dirigée vers le public et que ce public peut déterminer par une relation de "feed-back" la médiation artistique du théâtre qui cache les éléments d'une médiation institutionnelle. La médiation artistique est dirigée et conditionnée par et vers le public or ce public constitue la cité, qu'il soit un public effectif du théâtre ou éventuel. L'art théâtral tel qu'il est envisagé par les directeurs de théâtre et les autres artistes, ne peut être vécu que comme une médiation vers la cité toute entière, vers le monde. Le destinataire de l'art théâtral est global et précis à la fois : il touche tous les individus et veut les toucher un par un également dans ce que chacun de nous a de particulier. Il se donne donc un rôle par rapport à la cité et on peut s'interroger sur l'influence des changements auxquels il a été confronté (les siens et ceux de la cité) et la place qu'il occupe dorénavant en tant qu'art de la médiation. Nous allons voir que la médiation esthétique sur le rôle de l'art théâtral le positionne en tant que détenteur du pouvoir d'exister, de se perpétuer et d'occuper une fonction très précise dans la société qui aboutit au pouvoir d'être le lieu essentiel de la médiation sociale.

a. Le théâtre et la cité

Le théâtre en tant que médiation se donne un rôle dans la cité, une mission, une éthique. La médiation théâtrale ne peut se réaliser que si elle transporte du sens : par l'intermédiaire de l'artistique, cette médiation parle au public de la cité, de sa relation avec elle et de son individualité. Le théâtre transporte artistiquement du sens concernant l'identité culturelle des individus. Il leur transmet du sens à propos de leur identité, leur spécificité, leur façon d'être et de vivre et à propos de leur culture, leur vie dans la société, leur valeurs et leurs points communs : "le théâtre est un des instruments les plus expressifs, les plus utiles à l'édification d'un pays ; le baromètre qui enregistre sa grandeur ou son déclin ; un théâtre sensible peut transformer en quelques années la sensibilité du peuple" (Federico Garcia Lorca, *Causerie sur le théâtre*, 1935). Mais le théâtre qui cherche la communion, évite toute identification totale car "il faut avoir conscience du simulacre pour apprécier le théâtre" (Maurice Yendt¹).

Les directeurs de théâtre et les artistes de théâtre sont très attentifs aux problèmes actuels qui touchent la société et entendent se positionner par

¹ "Spectateurs en culottes courtes", *Lyon Capitale*, février 1996

l'intermédiaire de l'art théâtral. Le théâtre est avant tout un engagement, non pas un engagement politique comme les artistes tendaient à le faire croire dans les années 70-80, mais un engagement dans la cité. Quand les artistes de théâtre parlent d'engagement "politique", ceci est entendu au sens de "polis", la "cité" en grec. Cela dit, la dimension politique n'est pas étrangère à la médiation des directeurs de théâtre : nous avons vu dans la première partie que leur façon de présenter la culture et ses enjeux, la position que le théâtre doit maintenir par rapport aux autres champs, le placent inmanquablement dans une dimension politique. Mais ce qui est à remarquer, c'est qu'à l'heure actuelle, le théâtre opère un repositionnement vis à vis de son engagement sur les problèmes actuels de la société qui sont plus "sociaux" (chômage, précarité, problème de logement, sur-information ...) que politiques au sens strict (stabilité des institutions ...).

L'engagement du théâtre signifie "faire un choix" et ce choix s'effectue au niveau de l'expression de la pensée quelle qu'elle soit. La pensée exprimée n'est pas une pensée purement et simplement politique, elle est une pensée individuelle et/ou sociale. Elle "colle" au présent et à la cité, au sens qu'ils "mettent en mouvement" à un moment donné : "S'il est un fait social, ou plutôt un événement social, un "moto perpetu", un "mouvement perpétuel" social, - inséparable de nos civilisations occidentales actuelles - qui rend compte de toutes les contradictions capitales et capitalistes de notre temps, c'est bien le théâtre" (Jean Vilar²). Le théâtre est donc un miroir de la société. Il est vu par ces artistes comme le miroir de l'actualité, du présent, de l'immédiateté et le miroir sur le renouvellement de la société : "Je pense que le théâtre a une obligation de dire des choses aujourd'hui aussi, d'être un miroir sur la société, sur les problèmes de notre époque"³. Le théâtre est-il donc principalement orienté et engagé sur le présent et sur l'avenir ? Il semble qu'en effet le passé ne soit pas le temps préféré du théâtre et celui-ci ne le remet en scène que pour y voir ou y découvrir les marques du présent et de l'actualité. Le temps du théâtre, comme nous l'avons dit précédemment, est singulier et par cet intermédiaire, la création théâtrale et l'engagement théâtral dans la cité se conçoivent à la fois comme un moment marginal, extérieur au rythme du temps qui semble imposé à tout un chacun mais également comme une action omniprésente face aux problèmes que le temps de la société peut soulever. Par ce miroir, le théâtre cherche à montrer l'identité de la société et de l'homme, ce qu'ils sont. Le théâtre est donc plus fort qu'un miroir car il ne se contente pas de leur montrer à quoi ils ressemblent mais ce qu'ils sont réellement. Il délaisse l'apparence et la

² VILAR Jean, Le théâtre, service public, op. cit., p.65

³ Serge Barbuscia

semblance pour l'identité et l'être ("Ce qui semble, ma chère mère ? Ce qui est ! Je ne sais pas ce que sembler signifie.", Shakespeare, *Hamlet*). Il est une dénonciation, une résistance à l'absence d'image à condition pour le public, d'"oser voir"⁴. Résister à l'absence d'image signifie résister à l'absence de parole, à l'absence de remise en question, résister à la "semblance".

Antoine Vitez rejetait ce mot "dénoncer" pour la remplacer par un terme qui lui paraissait plus juste à savoir "montrer". Le théâtre est pour Vitez un "miroir-public" où la monstration a pour but une prise de conscience, un éveil critique : "ce que l'on montre aux gens n'est pas forcément un apologue. L'apologue est inutile. au contraire, il faut montrer ce que les gens ont en eux" (Antoine Vitez⁵). Le théâtre est un questionnement double : à la fois sur le monde et sur lui-même. Le théâtre s'entend comme un acte politique où "politique" est entendu au sens large, celui de "polis", la cité : il s'agit d'un acte social et artistique en même temps. Il est un acte car il se situe dans l'action, le mouvement et ne peut se concevoir dans l'immobilité. En tant qu'art vivant, il possède une certaine mouvance mais c'est surtout l'identité propre du théâtre (comme celle de la danse) qui lui donne ce caractère mouvant dont nous avons déjà parlé (cf. Le lieu artistique). Mais selon les directeurs, ce qui fait la force du théâtre, c'est qu'en questionnant le monde, il se questionne lui-même ainsi il possède une force de renouvellement, de remise en question artistique. Il pose intrinsèquement un questionnement sur son propre travail à chaque nouveau texte écrit et joué, à chaque répétition, à chaque représentation. Si on se réfère à la lettre envoyée par le théâtre du Kronope à la mairie de Vitrolles, on peut voir la nécessité vitale de la remise en question du travail théâtral face à ses conditions d'expression et le message général qu'il entend porter. La compagnie met en avant son lien de réciprocité entre son travail personnel de création et le contexte créatif, c'est à dire ses conditions matérielles de même qu'intellectuelles. Autre que la confrontation particulière de leur troupe avec une certaine mairie, ces artistes font appel à des références beaucoup plus générales tant pour le milieu politique qu'artistique et affirment comme valeur suprême de la création théâtrale une éthique qui rejoint une certaine morale artistique que les deux champs sus-nommés doivent concilier. Cette morale se comprend comme une éthique de la communication ou de la médiation : une communication libre, sans barrières intellectuelles ségrégationnelles ("elle est un

⁴ Dépliant du théâtre Des Ateliers, 1995/1996

⁵ COPFERMANN Emile, De Chaillot à Chaillot, Paris, Hachette, 1981, p.198

instrument de lutte contre l'exclusion sociale, pour le dialogue, la confrontation des idées et l'acceptation des différences"⁶).

C'est de la confrontation que naît la remise en question perpétuelle. Si le théâtre a un sens politique, de participation à la cité c'est parce que les hommes, les artistes qui se renouvellent ont ce sens et lui donnent ce sens : par leur engagement dans un certain type de création artistique et par le sens qu'ils donnent à leur création. La répétition apparaît comme le seul moment où l'autarcie est possible, le moment où le rôle du théâtre par rapport à l'extérieur se détermine : il est alors un microcosme où toutes les voies du sens artistique et par extension social sont exploitées par les acteurs et le metteur en scène⁷. Le théâtre est le lieu du Questionnement sans réponse, de l'entrée en communication, de la médiation et de la citoyenneté c'est à dire de la participation au monde. Il est le lieu de la culture comprise comme ce que chacun de nous a de commun avec les autres. Il est le lieu de la démocratie, le lieu du lien social. Selon Brecht, le théâtre permet de "comprendre le jeu social par sa représentation"⁸. Il oblige à la déclaration de l'adhésion momentanée. Mais le théâtre a un danger imminent qui est le monde extérieur lui-même et surtout le discours produit par ce monde extérieur qui évite le questionnement, éloigne, met de côté l'interrogation. Il doit donc montrer la perpétuelle production d'erreurs, de fautes, de crimes de ce monde.

Le théâtre est également un art qui se base sur la notion de combat et de dénonciation. Il est le lieu de la résistance. Si la dénonciation n'est plus exclusivement politique, elle est sociale, plus proche des gens⁹. Il est un combat face à l'évolution de la société, face au sens commun qu'elle produit, c'est à dire face à la direction et à la signification qu'elle prend. Le théâtre montre ce qu'est le monde et montre sa perte possible. De ce fait il introduit le recueillement et permet d'affronter notre propre vie. La mission que donnent les directeurs et les artistes au théâtre est de "réveiller" les hommes : une monstration et une prise de conscience. Il s'effectue donc dans l'inconfort, le malaise, le bouleversement structurel et émotif. Pour Vitez, le théâtre doit travailler contre le conformisme et obliger le spectateur "à considérer et à accepter "l'autre", le fou, l'étranger"¹⁰. A l'heure

6

⁷ "Pendant ce temps privilégié de la répétition [où] ils vont avoir une expérience de vie, extrêmement dure par moment, mais extrêmement enrichissante également." Alain Timar

⁸ REGNAUT Maurice, "Artaud et Brecht", "Colloque National Planchon, 1968", in Art et Education, n°21, Lyon, p.29

⁹ "Il est un combat, il est une résistance mais il est là, aussi pour être une résistance pour tout le monde, même pour l'acteur qui fait du théâtre c'est une résistance par rapport à lui-même, par rapport à la médiocrité qu'on a chacun en nous." Serge Barbuscia

¹⁰ UBERSFELD, op. cit., p.136

actuelle, on voit se développer plusieurs axes de dénonciation, de mise en question. Certains directeurs soulignent l'importance d'un théâtre opposé à la société de l'audiovisuel et à l'élimination du "vivant" au profit du virtuel. Ce "combat" comme d'autres prônés par le théâtre sont un enjeu directement relié à la question de la survie de l'art théâtral. En effet, la dénonciation des dangers de l'audiovisuel est directement liée à la difficile cohabitation de ce médium avec la médiation théâtrale. Le théâtre se pose ainsi comme spectacle vivant, opposé au spectacle simulé et électronique. Son caractère vivant lui fait acquérir du sens. En tant qu'art vivant, le théâtre est l'art de l'émotion directe donc pure, dégagée des "bruits" qui pourraient intervenir dans l'utilisation d'un médium supplémentaire à la parole vive. Son histoire a confirmé le sens qui lui était donné par son appartenance au vivant, au rapport direct. Cette histoire confirme qu'il fait partie du "patrimoine" donc qu'il doit donc être protégé : "Il a un sens dans la mesure où c'est une représentation vivante donc c'est un peu un antidote de l'audiovisuel, si vous voulez. C'est à dire que c'est une qualité d'émotion qui n'est pas la même, pas de la même nature que l'image électronique. (...) Donc il a toujours joué son rôle parce qu'il a une longue histoire, il fait partie du patrimoine national " (Bernard Faivre d'Arcier).

Le sens que lui a donné l'histoire et dans l'histoire les hommes, les artistes, met en cause sa communication artistique. Son choix de médiation est conditionné par son caractère vivant et direct qu'il se doit, selon les directeurs de théâtre et les autres artistes de théâtre, de conserver.

Mais le théâtre a d'autres chevaux de bataille plus ou moins liés à ce premier point. La façon de vivre dans nos sociétés industrialisées semble aboutir à un repli des gens sur eux, une absence d'ouverture et une dépendance à l'égard des outils de l'industrialisation qui constituent des valeurs opposées à celles du champ théâtral et définissant l'art théâtral¹¹. L'art théâtral est avant tout une parole libre, dégagée de toute dépendance et de tout enfermement matériel ou idéologique. C'est l'art de l'ouverture car le théâtre n'est qu'une question de rencontres entre les gens : la rencontre entre un auteur, un texte et des comédiens, la rencontre entre les comédiens et le metteur en scène, celle qui fait naître la représentation théâtrale, la rencontre entre les acteurs et le public. Et ce qui fait la richesse de cet art, c'est l'infinité de relations possibles. Par conséquent le théâtre s'éloigne de toute

¹¹ "Chaque personne a son frigo, sa télé, ses machines à laver, tout est organisé. Tout ce qu'a dénoncé Boris Vian, etc. tout ça c'est maintenant très organisé, tout le monde fonctionne. Les machines ont pris vraiment une force sur les individus. Les gens qui n'ont pas de machines n'existent plus, aujourd'hui il n'y a plus de gens qui n'ont plus leurs machins machines et puis bon donc forcément ça met l'homme dans une situation d'assistantat plus fort et avec moins de solidarité. Et je crois que le théâtre le ressent et tout le monde le ressent ..." Serge Barbuscia

dévitisation ou pétrification : "c'est les gens qui font le théâtre, c'est les gens, c'est le public, c'est les auteurs, les acteurs, c'est tout ça qui fait une rencontre" (Serge Barbuscia). Pour les directeurs de théâtre, le théâtre aide la société à se guerrier de ses maux grâce à la performance qu'effectuent les acteurs. Si le théâtre passe par l'identification, il ne s'agit pas de l'identification du spectateur à l'acteur mais de l'acteur à ces personnages qui peuplent notre monde, des personnages à la fois réels et fictifs. Par l'incarnation de ces personnages qui "figurent" notre évolution ou notre perte, les acteurs peuvent nous les faire apparaître tels qu'ils sont et les exorciser d'une certaine manière : "les personnages, ces entités étranges, plus réels qu'il ne paraît, errent dans l'ombre, frôlent les portes, se glissent par les interstices, gémissent dans tous les coins et se faufilent dans les corps. Nous seuls, actrices et acteurs, nous pouvons maîtriser ces monstres"¹². Contre l'immobilisme et la dépersonnification, la dévitisation de la société, les acteurs procèdent à une incarnation. Le théâtre a la fonction de résistance face à l'évolution négative de la société, une résistance artistique par la création qui pose le Questionnement. Mais cette attitude de résistance lui donne une marginalité, une indépendance qui contribue aussi à sa force. Les médias sont conscients de la position de résistance du théâtre et de certains artistes en particulier. Dans un article consacré à la création de Planchon "le Radeau de la Méduse"¹³, le théâtre est vu comme l'art de la dénonciation et du miroir grossissant. Pour le journaliste, tout comme Géricault était le prophète des angoisses de son siècle (et du nôtre puisque ses interrogations sont toujours d'actualité), Planchon fait semblant de dénier tout rôle social à l'artiste mais révèle tout haut nos lâchetés, nos abandons et nos détresses. L'évolution à laquelle le théâtre veut résister peut très bien être celle du théâtre lui-même. Les "défavorisés" que les directeurs veulent mettre en lumière sont également les intermittents du spectacle. Ils montrent que la disparition du statut aboutirait à la disparition des petits théâtres. Cet engagement et cette défense est plus sociale que politique car ce qui est mis en avant ce n'est pas tant les conséquences que cette modification entraînerait pour les artistes mais pour la configuration du champ théâtral en général et les conséquences pour le champ social : ce sont justement les petits théâtres qui font le plus partie du champ social car ce sont des éléments de la culture de proximité. Les théâtres et leurs directeurs choisissent un certain engagement qui n'est plus politique mais social et culturel entendu au sens anthropologique. Par exemple, un certain nombre d'entre eux comme le théâtre du Point du Jour ont participé (et participeront l'an prochain) à

¹² André Benedetto, éditorial pour le théâtre des Carmes, 1997

¹³ "Débauches d'artistes", *Télérama*, 26 mars 1997

l'action "Lectures Le Fil" qui concerne le problème du SIDA : "acte d'engagement, de lucidité et de solidarité". Cette action propose la lecture gratuite dans des lieux répartis sur tout le territoire national d'un texte écrit sur cette maladie. Ici l'engagement du théâtre est uniquement social et la mobilisation est le fait du monde de la culture et pas seulement du théâtre. Mais on remarque que ce sont en majorité des théâtres qui proposent cette lecture. Par cette action le théâtre s'inscrit dans le lien social.

En fait le théâtre veut s'inscrire dans une stratégie de résistance à la décadence possible de la société en répondant à un double mouvement. Le théâtre s'inscrit tout d'abord dans la non-catégorisation. Cette catégorisation introduite par le champ politique et médiatique participe à une vision partielle de la société et hiérarchique. Le théâtre se conçoit au contraire dans l'indivisibilité (à propos aussi bien du public, de l'organisation du théâtre ...). Il s'adresse à la société globale sans distinction de nationalité, d'âge, de sexe, de catégorie socio-professionnelle ... Ensuite, le théâtre s'inscrit dans le changement c'est à dire qu'il ne peut pas avoir une vision catégorielle et cellulaire parce qu'il ne s'effectue que dans la mouvance du temps, la longue durée à laquelle correspond mal la catégorisation et l'immuabilité. Selon Lavaudant, l'artiste de théâtre est celui qui doit aborder le monde avec un regard ouvert en refusant sa catégorisation. Son travail s'oppose donc à la vitesse, au lieu commun et à la certitude.

Le théâtre est, selon Jean-Luc Lagarce, le lieu de l'inutile et du luxe, de l'incertain : il se place donc contre l'ordre et le pouvoir, contre les places immuables. Il ne peut se fier à ce qu'on lui impose et ne doit pas renier son identité d'art de la révolte : "Comment oser prétendre à la fragilité face à l'ordre, d'où qu'il vienne, de trouver sa place et s'y tenir et n'en plus bouger ? Au nom de quel mandat, de quelle force, prétendre à l'insouciance, et rire encore, et oser sourire sans nier pourtant la réflexion la plus secrète, la plus obscure, la construction d'un questionnement et son absence de réponse ?"¹⁴

Le théâtre ne peut donc pas être renié par les politiques ou par d'autres, par la seule mise en avant de nécessités économiques plus importantes, d'enjeux sociaux ou politiques plus importants car le théâtre fait partie intégrante de toutes ces nécessités, de toutes ces préoccupations que compte la cité. André Fornier montre que les retombées économiques, si on veut en chercher, peuvent se trouver sans difficultés dans le domaine du théâtre, comme celles par exemple de la biennale du Fort de Bron. Mais ce qui est frappant ce sont particulièrement les retombées sociales du théâtre. Le théâtre exige donc un respect, celui du questionnement

¹⁴ LAGARCE Jean-Luc, Du luxe et de l'impuissance, Ed. Les Solitaires Intempestifs, 1997

artistique, un respect auquel lui donne droit la démocratie et qu'il se doit de revendiquer si on cherche à l'éloigner. Tout comme le régime démocratique, le théâtre est basé sur la notion d'ouverture. Cette notion d'"ouverture" est omniprésente dans les discours des directeurs de théâtre. Elle désigne à la fois l'ouverture artistique que doivent opérer les différents théâtres (et qu'ils opèrent en tant qu'élément dans l'art théâtral) ainsi que l'ouverture sociale qui lui correspond. Le théâtre, par définition, est une ouverture à l'autre, à son individualité, à sa parole, à sa culture. Comme nous avons dit précédemment que le théâtre, en tant que lieu se concevait comme un lieu de passage, un lieu ouvert, dont les murs ne permettent que de protéger momentanément les artistes qui viennent, le théâtre en tant qu'art a également cette ouverture au monde. L'ouverture d'un théâtre, du théâtre, est liée à la médiation du théâtre avec l'extérieur et avec l'espace dont il fait partie : le champ social. L'ouverture artistique et sociale est à la fois la marque de l'identité et de la culture du théâtre : l'identité car l'ouverture s'effectue différemment selon les lieux, les artistes, le moment et elle est un élément de la personnalité du théâtre ; la culture car elle permet de rassembler sous sa bannière les théâtres qui se réclament "ouverts" et qui sont considérés par les agents du champ théâtral comme les "vrais" théâtres.

Le théâtre se voit donc comme un art ouvert dans et pour la cité, le lieu de démocratie artistique où la vie constitue l'"être" même du théâtre. Le théâtre est à l'intérieur du monde, lui appartient et en parle. Il a altéré son but des années immédiatement postérieures à 1968 puisqu'il se situe plus dans la monstration que dans la démonstration ou la persuasion, la détermination : "contentons-nous de faire réfléchir, n'essayons pas de convaincre" (R. Planchon¹⁵). Le théâtre est avant tout parole, texte, communication sur tout. Mais il a une fonction sociale autre que le divertissement.

b. Le théâtre en devenir : art ou loisir ?

Si le théâtre n'est pas que divertissement, il faut bien prendre conscience que sur ce point il est rejoint par la télévision et le cinéma. Les directeurs de théâtre mettent alors en avant qu'il doit chercher autre chose qui lui soit propre, peut-être retrouver ce qu'il a été avant, comme le suggérait Didier-Georges Gabily. Mais quoi ? Et comment ? Et est-ce que ceci permettra au théâtre de faire face à l'évolution de la société qu'il s'attache si bien à montrer ?

¹⁵ PLANCHON Roger, "Le théâtre aujourd'hui" in Arts et Spectacles Région Rhône-Alpes, Le Monde, mars 1983

Le théâtre vu par les politiques et les médias est un milieu comme un autre sur lequel on peut apposer des catégories, des noms précis. Ces deux instances utilisent un jargon qui leur est propre et se veut applicable au monde du théâtre. Pour Jean Duvillard¹⁶ cet ensemble de termes et de signes particuliers découle "naturellement" de l'existence d'une catégorie socio-professionnelle particulière appartenant à un "milieu" particulier. Mais dans l'étude qu'il a menée, chaque "catégorie" de personnes utilise un vocabulaire qui lui est propre et cela ne semble pas nuire à l'inter-compréhension. Dans notre cas, le jargon employé par les milieux autres que le milieu théâtral et qui les aide à qualifier le théâtre, est commun avec celui employé pour les activités de loisirs et correspond mal à la mission que se donne le théâtre, celle d'art. Ce vocabulaire se retrouve dans les tentatives de définitions esthétiques des théâtres. Les directeurs de théâtre font apparaître que cette attitude est dangereuse pour les théâtres et pour les gens qui font le théâtre. La classification des styles est souvent incorrecte et a tendance à sous-entendre un jugement de valeur, à connotation péjorative. Par exemple, le fait de parler de "pièce de boulevard" sous-entend souvent pour les journalistes, une pièce de mauvaise qualité. Il y a donc forte tendance à la catégorisation et une volonté d'assigner une place à certains artistes, une place définitive car cette classification s'accompagne d'une immobilité structurelle. Certaines programmations sont considérées comme révélatrices par les autres champs d'un type précis de metteur en scène ou de directeur. Mais comme nous l'avons dit précédemment, le théâtre est l'art de l'éphémère et de l'incertain. Si l'on compare la façon dont les médias parlent des directeurs de théâtre et la façon dont ces derniers parlent de leurs collègues, on remarque une grande différence de présentation. Pour les médias, tel artiste se caractérise par une identité qui est du même coup identifiable et qui pérenne dans le temps (tel artiste est voltairien, tel autre est humaniste, tel autre est "catholique et homosexuel"¹⁷ ...). Les directeurs de théâtre refusent eux, cette catégorisation et parlent des autres directeurs de façon plus évasive ou acceptant le changement. La dénomination de leurs collègues passe par un "rôle" qu'ils possèdent par rapport à l'art théâtral (et qui peut donc évoluer) et non pas par une "qualité" artistique ou autre qu'ils posséderaient et qui serait immuable. C'est pourquoi Philippe Faure dit que "le théâtre c'est un art éphémère, complètement incertain ... et non identifiable ... totalement subjectif et on a voulu en faire un art certain, classé, de référence, de répertoire et c'était une erreur fondamentale". Pour

¹⁶ DUVILLARD Jean, "L'identité des partenaires", in *Confluence(s)*, revue trimestrielle n°7, Lyon, juillet 1996

¹⁷ *Le Monde*, 7 mars 1997 ; *Télérama*, 9 juillet 1997

les directeurs de théâtre, l'identité d'un autre directeur ou du travail de n'importe quel artiste de théâtre, n'est pas définitivement "identifiable" car confrontée à la culture qui, elle, s'invente, se modifie. "Identification" est à prendre ici non pas dans le sens d'assimilation des identités mais dans le sens de détermination des rôles, assignation de places qui permettent une différenciation¹⁸. Par ces désignations, les médias semblent plus portés à définir une "identité" de l'artiste de théâtre sans se soucier de l'intervention de la culture, alors que les directeurs de théâtre s'attachent à percevoir ces artistes à travers leur "identité culturelle".

D'une autre façon, les appréciations journalistiques ou politiques conduisent à classer aussi le public du théâtre : ce sont eux par exemple qui ont inventé la notion de "nouveaux publics". Ce vocabulaire est rejeté par les directeurs de théâtre de même que les artistes du théâtre qui mettent en avant que cette qualification du public conduit à en faire une catégorie grossière et à le méconnaître. On observe donc que l'emploi par les politiques et les médias d'un vocabulaire venant du milieu théâtral est effectué comme s'il s'agissait de stéréotypes, sans chercher le sens profond que revêt chaque expression. Ces autres champs utilisent ce jargon théâtral comme un système de signes qui renvoie à des lieux communs. Dans les autres cas où ils déploient un vocabulaire qui leur ait propre, ceci conduit à jouer avec un système de références qui ne correspond pas à l'identité culturelle du théâtre. Cette construction sémantique tend alors à rapprocher le théâtre des autres domaines de la culture et de le considérer le plus souvent comme une "activité de loisir". Ce qui sépare le milieu théâtral des autres semble donc être la non connaissance par ces derniers de sa culture car si l'on en croit Parsons, c'est la culture qui assure la compréhension donc l'interaction des acteurs. Elle confère un même sens aux objets sociaux et physiques¹⁹.

¹⁸ Pour la psychanalyse le concept d'identification a souligné avec force la complexité du sujet. L'identification est un désir primaire, la première passion, le désir de ne faire qu'un avec l'autre. L'individu, le sujet plutôt, est à comprendre initialement comme une monade (c'est à dire un être clos sur lui-même) qui s'ouvre au monde. Or cette ouverture repose sur deux abandons : à la fois un refoulement de ses propres désirs et ses pensées et le refus de l'identification à un double (FREUD Sigmund, Essais de psychanalyse, Petite Bibliothèque Payot, 1981, nouvelle traduction). D'après Freud, la fondation de l'identification du sujet se fait dans un rapport à l'autre (dans le cas de l'enfant il s'agit du parent du même sexe) où il faut aboutir à une définition, une détermination des rôles respectifs des sujets en cause dans cette dynamique. Les identités se construisent l'une par rapport à l'autre, dans une relation d'opposition. Pour B. Lamizet la constitution de l'espace symbolique dans lequel le sujet met en oeuvre des relations de communication et d'échange, est liée à la découverte de l'autre et donc à la découverte de sa propre identité. Dans cet espace de signes, le sujet opère une identification de l'autre par des processus "de perception, de reconnaissance et de désignation" (LAMIZET Bernard, Les lieux de la communication, op.cit.) : ce dernier devient alors la médiation différentielle de constitution de l'identité du sujet.

¹⁹ Parsons analyse la "culture" selon le schéma stucturo-fonctionnaliste : le terme de "structure" sous-entend un système comme un ensemble d'éléments interdépendants qui ne prennent sens que

Il y a donc un décalage très fort entre le champ théâtral et les autres champs dans la considération de l'identité culturelle du théâtre. Un changement actuel concerne la place que ces deux autres milieux attribuent au théâtre dans la sphère sociale. On découvre en effet certains signes qui laissent entrevoir des interrogations sur l'identité culturelle précise du théâtre. Les médias situent de plus en plus les articles concernant le théâtre dans une rubrique "loisirs" ou "sorties", qui ne le fait plus signifier en tant qu'art mais en tant qu'objet de la culture entendue au sens global. On peut s'interroger longuement sur les conséquences ou les implications de ce positionnement. On peut en déduire par exemple que le théâtre tend à perdre l'identité qu'il cherche à défendre puisqu'il est, pour les directeurs de théâtre et la majorité des autres agents du champ, un art. On peut se demander également si ce changement n'est pas une mutation de son identité et une chance pour lui de faire face à la baisse de son public. Mais à cette suggestion, on nous rétorquerait la question de l'éthique du théâtre. Il semble en tous cas que le théâtre se cherche et essaye de plus en plus de se trouver dans la grande configuration culturelle. Pour Serge Barbuscia, le militantisme du théâtre se pose lui-aussi dans une réflexion globale sur la culture alors pourquoi ne pas envisager sa présence ici. La culture rejoint le théâtre si elle est vue comme le domaine du collectif qui se perpétue grâce aux valeurs issues du passé. La culture est celle donnée par la société mais aussi celle donnée par les parents qui transmettent leur façon de vivre. Dans sa définition anthropologique, la culture est rejointe par le théâtre : la culture dépend, doit son existence à la rencontre avec les autres tout comme le théâtre qui doit son existence à la rencontre des uns avec les autres sur scène et dans la salle. Le théâtre, pour Alain Timar, est la culture au sens anthropologique et la culture au sens de création, de recherche. Le théâtre ne peut donc trancher entre le domaine de l'art et celui des loisirs : il préfère se diriger vers la culture. Mais cette culture n'est-elle pas partie intégrante, dans la société actuelle, du monde des loisirs ? De Certeau met en avant le fait que dans nos sociétés actuelles le culturel a remplacé progressivement la culture "sur la scène publique des médias et de la politique". La culture qui prévalait précédemment peut être définie comme un ensemble d'activités symboliques à réinventer tandis que le culturel est un réservoir de "choses" disponibles à la consommation. Le "culturel" est un terme sous lequel

les uns par rapport aux autres car ils constituent une totalité. Ainsi le système social est composé de sous-systèmes ayant chacun des fonctions visant à la fois à l'intégration, à l'équilibre et à la différenciation. Le sous-système économique permet l'adaptation, le sous-système politique la poursuite des buts collectifs, le sous-système social l'intégration, et le sous-système culturel permet la généralisation des valeurs. Voir BADIE Bertrand, Culture et politique, Economica, coll. Politique Comparée, Paris, 1986, 2 éd.

on place un ensemble de loisirs. La différence entre ces deux concepts est importante car par ce changement on passe presque d'une société à une autre. Le rapport au politique est changé car dorénavant "ils se servent de la culture sans s'y compromettre"²⁰ et on observe que les discours produits sur ce sujet ne sont plus indissolubles d'un engagement.

Certains directeurs de théâtre comme Alain Timar admettent qu'au-delà d'être un art, le théâtre est une pratique culturelle. Par conséquent cette position le place en concurrence avec les autres pratiques culturelles et par extension avec les loisirs²¹ (activités effectuées en dehors du temps de travail, dans le temps non contraint). Mais pour celui-ci, le théâtre - qui est culture - est avant tout une "éducation" (donc beaucoup plus qu'un simple loisir). Il s'agit donc de quelque chose que l'on acquiert et ceux qui nous la transmettent doivent avoir une certaine éthique, ce qui empêche toute situation où le secteur privé aurait le poids principal. Mais si le théâtre est directement relié à l'éducation, il n'est pas suivi aveuglement sur ce point par les pouvoirs publics.

Le théâtre, certains directeurs l'admettent, subit son décalage par rapport à la société. Son problème le plus imminent semble être le prix des places qui est en total désaccord avec l'évolution de la société : "en ces temps difficiles pour tout le monde puisqu'il y a un grand nombre de chômeurs, de gens qui ne peuvent pas se payer un spectacle puisqu'ils ont déjà du mal à payer leur loyer et leur électricité, alors vous pensez, un spectacle !" (Gérard Vantaggioli). D'une certaine façon, le théâtre n'est pas un loisir car il n'a que peu d'ouverture aux personnes qui ont peu de moyens financiers, ce qui le conduit à l'immobilité face à son public : celui-ci ne peut que difficilement se renouveler. Un autre problème auquel est confronté le théâtre est l'absence de pédagogie juste, en dehors du travail théâtral. Le théâtre par exemple peut difficilement amener dans ses salles du monde par l'intermédiaire des textes, même s'il le pourrait selon certains. La littérature théâtrale est sévère et inattractive et suit rarement l'actualité, le renouvellement des auteurs. De plus, certains directeurs de théâtre déplorent la mauvaise pédagogie à l'école, l'échec des politiques et des enseignants face à l'apprentissage de la littérature théâtrale. Mais Christophe Lidon précise que l'on ne fait pas étudier en milieu scolaire le théâtre mais les auteurs de théâtre, ce qui n'est en aucun cas la marque de l'art vivant. Il y a une petite note "Au lecteur" qui précède l'"Amour Médecin" de Molière : "les comédies ne sont faites que pour être jouées ; et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du

²⁰ DE CERTEAU Michel, La culture au pluriel, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1980

²¹ Gérard Vantaggioli

théâtre". Or la force du théâtre, c'est son côté vivant et son objet c'est la transformation de l'espace scriptural en espace scénique, régi par plusieurs codes. Le théâtre est surtout spectacle et "n'est pas un genre littéraire"²² car il est durée, il ne laisse de traces, selon Bernard Dort, que des souvenirs²³. Le théâtre dans la cité est souvent perçu comme un "dinosauré" parfois ridicule parce que les spectateurs (éventuels) ont peur de l'être en allant le voir. Il a une apparence externe très intellectuelle et complexe. Le danger est de représenter le théâtre comme une église dont il faudrait pousser de lourdes portes pour pouvoir entrer, où il y aurait une sélection des gens à l'entrée en fonction de leur savoir préalable sur la religion en question et où ces derniers se sentiraient rejetés par leur athéisme apparent. Comme une église, le théâtre est souvent sombre à l'intérieur et le langage parlé en ses murs n'est pas toujours compris, ou plutôt on a peur de ne pas le comprendre. En fait le paradoxe actuel du théâtre se résume en deux points : sa mission qui passe par la représentation est de "faire le lien entre l'homme et l'homme" (Christophe Lidon), lui parler, lui montrer et lui expliquer sa culture, son identité ; cette médiation est souvent jugée trop complexe par les gens qui ne vont pas au théâtre. Selon certains artistes de théâtre, c'est le côté "spectacle" (art vivant) du théâtre qui a le plus de chances d'attirer les individus de la nouvelle génération mais il ne faut pas laisser de côté la parole, le texte puisqu'un plaisir peut en naître également. Une complexité réside donc également dans son rapport au texte et à sa diffusion. Beaucoup de directeurs tombent d'accord sur le fait qu'il y a un manque d'intérêt général de l'Etat vis à vis de l'édition théâtrale et c'est l'avis également des libraires. Selon Michel Vinaver diverses causes ont conduit l'édition théâtrale hors du champ de l'information, ce qui empêche un quelconque essor²⁴. Mais la diffusion des textes pourrait venir des théâtres eux-mêmes. Or les directeurs de théâtre ont laissé de côté l'idée de Vilar selon laquelle le texte des pièces devait être distribué aux spectateurs avant la représentation et beaucoup nient d'ailleurs une quelconque incitation au théâtre par la lecture :

"Pourquoi faire paraître une oeuvre théâtrale ? Le théâtre n'est pas la littérature ; une pièce existe quand elle est représentée. Le livre est un outil pour les gens qui font le théâtre. Je ne m'étonne pas de la désaffection des jeunes pour le théâtre car ils ne savent pas lire. Il n'est pas possible de lire une pièce de théâtre sans être un metteur en scène. L'édition n'est qu'un moyen de "conserver" les textes. Heureusement bien sûr qu'on a publié Molière et Shakespeare ! Un auteur

²² GUILOINEAU Jean, Le théâtre, Larousse, coll. idéologies et sociétés, Paris, 1978

²³ DORT Bernard, Théâtre public, Seuil, Paris

²⁴ VINAVER Michel, Le compte-rendu d'Avignon, Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des 37 remèdes pour l'en soulager, PUF, Actes Sud, Vendôme, 1987

contemporain risque d'être déformé ou mal connu, à travers une édition, comme le sont d'ailleurs les classiques" (Roger Planchon²⁵).

En fait ce qui manque à l'art théâtral selon la plupart des directeurs de théâtre, c'est une réflexion approfondie, générale sur le théâtre, une réflexion qui prendrait en compte les changements survenus récemment. Selon certains cette absence actuelle de réflexion tient à la perpétuation de conventions implicites présentées par le monde théâtral qui ne sait pas comment réagir aux changements intervenus, et par le milieu politique qui préfère, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, la perpétuation des rapports de force existants. Alors que le théâtre, en tant que médiation, s'inscrit dans la continuité et se projette sur l'avenir. L'analyse du document présentant la Maison Jean Vilar illustre avec justesse ces propos et l'enjeu de la médiation théâtrale. On remarquera dès le départ qu'il ne s'agit pas de faire un "musée" Jean Vilar mais une "maison" c'est à dire un lieu à la fois où toutes les générations viennent se côtoyer et où on refuse une stabilité, un immobilisme. Le but de la Maison Jean Vilar est de rassembler les documents pour en faire "une source de réflexion et de renouvellement" : il s'agit donc bien ici de s'inscrire dans la continuité - et non pas d'effectuer un retour sur le passé - et d'aider à la construction, à la création de la culture théâtrale. Le théâtre se veut un "trait d'union", comme cette structure, au niveau temporel et au niveau géographique. Dans le temps, cette structure entend relier les "générations" et possède une vision filiale de la transmission de la culture. Dans l'espace elle souhaite poursuivre l'oeuvre de Jean Vilar en maintenant un lien entre Paris et la région.

²⁵ "Colloque National Planchon, Châtillon-sur-Chalaronne, 1968", Art et Education, op. cit.

CONCLUSION

Cette étude nous a permis de voir quelle était l'identité culturelle du théâtre à l'heure actuelle, de même que celle des directeurs de théâtre qui se chargent de la "médiater". Ce qui apparaît flagrant dans la première partie c'est que l'identité culturelle du milieu théâtral développée dans la médiation institutionnelle, se construit autour d'une conception territoriale et temporelle spécifique, contribuant à le maintenir comme un "milieu" en soi, c'est à dire différent des autres. Nous avons pu voir également que le champ médiatique et le champ politique construisent une vision du champ théâtral qui leur est propre et qui contribue à nourrir les oppositions entre ces champs et le milieu théâtral et l'incompréhension réciproque. La médiation artistique du théâtre passe par la médiation de l'identité culturelle du directeur de théâtre, de son "métier", de sa fonction, de son rôle dans l'art théâtral. Malgré les disparités de situation entre les directeurs, ils mettent en évidence certaines valeurs et attitudes (méfiance vis à vis des règles économiques, refus de concurrence, inscription dans l'art théâtral, programmation spécifique ...) qui légitiment sa position et son devenir. L'identité culturelle passe aussi bien par la définition de la fonction du directeur de théâtre que par les principes à la base de la programmation théâtrale ou encore par la place du théâtre vis à vis du public et dans la cité. L'identité culturelle du théâtre allie l'idée de filiation et celle de choix, l'idée de distinction et celle d'appartenance. Ces discours aboutissent à construire et légitimer en fin de compte la place du théâtre dans la cité mais ils soulèvent également les difficultés auxquelles le théâtre est confronté à l'heure actuelle. Ce que nous avons souligné aussi dans toute cette étude, c'est la correspondance indissoluble qui existe entre médiation institutionnelle et médiation artistique : même si nous avons séparé ces deux objets pour la clarté de notre propos et de la présentation, il apparaît impossible de concevoir l'un sans l'autre, ils sont interdépendants. Nous pourrions considérer que la médiation esthétique se place du côté du "savoir" et que la médiation institutionnelle se situe plutôt du côté du "pouvoir". En fait, les directeurs de théâtre ne peuvent développer cette dernière médiation qu'à condition de posséder un savoir tant institutionnel qu'esthétique sur leur milieu. De plus, la médiation esthétique contribue à légitimer un certain pouvoir, celui de chaque directeur, et leur assure un pouvoir plus général, celui qui concerne l'ensemble du milieu théâtral : celui d'"être" l'art du Questionnement et celui d'"avoir" les moyens de l'exercer.

En tant qu'art du Questionnement, le théâtre est confronté à un paradoxe à l'heure actuelle : le théâtre est le lieu de la médiation par excellence, de la communication sociale or l'évolution récente de la société vers une société de la communication a amené le théâtre à refuser et dénoncer cette nouvelle donne. Le théâtre n'a jamais possédé en soi le monopole de la médiation sociale, il n'en est qu'un élément, mais l'explosion des moyens (des "médiums") de la communication l'a en quelque sorte débousolé. En analysant le discours des directeurs de théâtre on voit pourtant bien que les valeurs propres au théâtre, la perception qu'il a de son but et de son rôle par rapport à la société persistent. Mais il a du mal à percevoir la position qu'il peut avoir au milieu des autres "objets" de communication et à savoir s'il peut utiliser ces autres objets pour garantir sa place. En fait, les directeurs de théâtre font selon nous une confusion majeure. Si le théâtre est médiation sociale, culturelle, il n'est pas "médium", "moyen", technique. Il tend à refuser l'emploi de moyens de médiation autres que la parole vive pour effectuer sa médiation. Entre sa position d'énonciateur et le destinataire de son message, il n'envisage pas une médiatisation de peur de "dénaturer" sa médiation car le moyen de communication vient ajouter au contenu du message sa propre culture, ses propres caractéristiques.

L'emploi de la parole vive semble le mieux correspondre à l'identité culturelle du théâtre car initialement la médiation sur scène s'effectue de cette façon là. On voit donc l'importance que peuvent recouvrir les "réseaux" de communication dont nous avons parlé dans la première partie de ce mémoire. Cependant, si ces réseaux existent, il faut bien constater qu'ils ne sont que succincts, peu développés, non organisés, souvent temporaires. Les réseaux existants sont également souvent des réseaux administratifs et non pas des réseaux de communication. L'association THALY qui devait amener les publics des théâtres à tourner dans les lieux, a montré ses faiblesses et des théâtres se sont retirés de ce circuit¹. Les raisons de leur désunion montrent bien les limites à leur appellation de "réseau" puisqu'elle serait le fruit d'une absence d'unité artistique des théâtres de même que le fruit d'un déséquilibre de leur engagement respectif. Les directeurs de théâtre avouent eux-même qu'ils possèdent en fait très peu d'occasions de collaborer avec d'autres théâtres sur certains projets, et ceci principalement par manque de temps. Chacun a ses propres problèmes à résoudre et n'a pas beaucoup de temps pour entretenir des relations avec les autres, d'autant plus qu'ils ne possèdent pas de service pouvant

¹ "Ça marche encore les regroupements THALY ? Bon, ils ne vont pas renouveler, quoi. On avait essayé aux Avant-Scènes de faire un stand commun, ce qui avait été une très mauvaise idée parce que finalement personne ne fait la même chose donc personne ne pouvait réellement vendre quelque chose" Marc Dufour

les organiser et qu'il n'existe pas non plus d'organisme extérieur pouvant s'en charger. Ainsi quand on parle de relations personnelles ou professionnelles avec des agents du milieu théâtral, Elisabeth Saint-Blancat évoque spontanément les relations avec les compagnies théâtrales avec qui le contact se fait régulièrement, à l'inverse des contacts avec les autres théâtres pour lesquels il faudrait effectuer une démarche qui n'est pas inscrite dans leur calendrier d'activités quotidiennes. Entre eux, les directeurs de théâtre ne forment pas un réseau au sens strict. Ce n'est pas parce que Laurent Darcueil connaît personnellement André Guittier avec lequel il "travaille", et parce que ce dernier "collabore" souvent avec Gilles Chavassieux, que le premier directeur cité travaille avec ce dernier. Par ailleurs, la disparition de familles esthétiques dont nous avons parlé plus haut, vient contribuer à la dilution des liens de communication entre directeurs de théâtre. L'impasse dans laquelle se trouve le théâtre à l'heure actuelle tient donc en partie au fait que celui-ci refuse toute imposition d'un réseau de communication par l'extérieur (les GRAC, qui ne sont que des regroupements "économiques" pour la vente de spectacles mais qui permettent aux théâtres de se rencontrer sont un exemple) et qu'il n'en mette pas lui-même en place par manque de temps et de moyens même s'il la juge impérative pour la survie du théâtre :

"Je crois qu'il est temps de réfléchir et de repenser à la Culture (avec un grand "c") : quelle est la position ... quelle position adopter ? quels sont nos objectifs que nous pourrions définir à moyen terme dans cette ville ? ... donc une réflexion sur la culture, globale. Quels grands équilibres devraient-ils y avoir entre le Festival, ce théâtre municipal, les compagnies permanentes, le secteur socioculturel, de l'animation socioculturelle ... je crois qu'il faut penser, repenser et réfléchir à ce vaste chantier, définir globalement des objectifs (tant qu'il y aura des déséquilibres notamment des déséquilibres financiers)." (Alain Timar)

"Donc on devrait ici, à Avignon (et c'est notre faute si on le fait pas) d'ouvrir vraiment ce ... de faire des tables rondes plus souvent, essayer de se prendre par la main et de se poser des questions essentielles. (...) Il s'en fait mais ... bien sûr il s'en fait mais ... elles débouchent pas vraiment sur quelque chose de ... concret." (Gérard Vantaggioli)

Les directeurs de théâtre semblent pris entre deux feux : l'un qui consiste à dire que trop de communication est néfaste pour le théâtre ainsi que l'utilisation des moyens modernes de communication, l'autre qui montre la nécessité d'aller "chercher" le public. Car les réseaux et la médiation des théâtres a pour enjeu final le public qui est concerné par les modifications pouvant affecter le milieu théâtral. La communication, la médiation comme la médiatisation sont associées à la notion d'action culturelle qui, comme nous l'avons remarqué, est refusée en tant que telle par les directeurs à cause des connotations politiques qu'elle véhicule et du fait

qu'elle symbolise une époque maintenant révolue. Cependant ce qui n'est pas révolu, c'est l'absence relative de public dans les théâtres. L'action culturelle est ainsi liée dans certains discours à l'absence de liberté puisqu'il s'agissait d'une directive provenant de l'Etat. Mais si l'on cite Vilar et l'"action" qu'il effectuait, ces discours deviennent confus et sont divisés entre l'envie de suivre la même voie et la même éthique que Vilar, et le refus d'une démarche "calculée" auprès du public pour l'inciter à venir au théâtre². Il y a, nous le voyons bien, un gros problème de vocabulaire et de dénomination car selon la façon dont les choses sont présentées, les réactions peuvent être tout opposées. Ceci rejoint la raison pour laquelle nous ne nous sommes pas présentées auprès des derniers directeurs de théâtre comme quelqu'un effectuant des études de communication car ce terme est rejeté par le théâtre en fonction des raisons évoquées ici. A communication sont associés deux termes (deux idées) qui sont eux-mêmes rejetés par les directeurs de théâtre : "action culturelle", "médias" (compris comme les "moyens" techniques de communication de la société actuelle). La communication est directement associée à la "société de communication" qui produit de "l'illusion", de la fausse information, le théâtre donnant lui, - en tant que "théâtre de la réalité"³ - une information vraie, une analyse et est une parenthèse dans le temps. Si la "communication" veut aider le théâtre à renouer avec son public, elle devra s'adapter sémantiquement au milieu théâtral. La "médiation", qui est un terme moins chargé symboliquement a peut-être plus de chances d'être accepté. Encore faut-il que les directeurs de théâtre acceptent la nécessité de la médiation entre le théâtre et envers le public. Nous ne pouvons pas encore dire quelle attitude adoptera la nouvelle génération de directeurs mais nous pouvons envisager que, n'étant pas prise dans les tourments identitaires du théâtre de la génération précédente, elle acceptera une réflexion sur sa médiation artistique et institutionnelle et sur les moyens de la médiatiser.

² "M : Est-ce que maintenant il y a besoin justement d'aller chercher le public jeune ?

Serge Barbuscia : Mais moi je crois qu'il faut jamais aller chercher, le théâtre n'a pas pour mission d'aller chercher. Nous avons une mission de recevoir. (...)

M : Donc ce que faisait Vilar, organiser des rendez-vous avec les gens dans le Verger, aller jouer dans les usines ...

SB : C'est bien, ça oui, ça oui bien sûr.

M : C'est pas pareil ?

SB : C'est pas ... ceci dit même si je veux ... même si Vilar (Vilar, moi c'est quelqu'un qui me touche beaucoup) mais il a fait ça tout en faisant exactement ce que je vous dit. C'est à dire qu'en même temps, il n'est jamais allé chercher le public, il n'a jamais fait un spectacle en se disant : "le public viendra parce que ça c'est au goût du jour". Par contre il est resté libre, disponible. Il était à une époque où les usines étaient importantes, il a donc travaillé sur des groupes homogènes, les écoles, les usines, il est allé voir les gens là où ils travaillaient pour leur dire : "mais, venez chez moi."

³ Editorial du Théâtre des Carmes, 1996/1997

Au vu des propos de Stanislas Nordey et d'Olivier Py, il semble que cette nouvelle génération soit prête à remettre en cause la médiatisation théâtrale qui a eu pour défaut ces dernières années (et selon Paul Puaux) d'être avant tout dirigée vers les pairs et les médias. Le théâtre a refusé de considérer la communication sous l'angle de sa véritable définition à savoir comme "l'instrument" de la culture, celui qui permet sa diffusion. La réflexion sur la communication est en effet immanquablement liée à celle sur la culture et pas seulement à des questions pratiques sur le domaine culturel en France mais également sur le rôle qu'elle a vis à vis du public. L'identité culturelle du théâtre est à rechercher, comme nous l'avons vu, dans sa communication avec le public car le théâtre est médiation par essence : le théâtre communique avec son public par l'intermédiaire de la représentation mais doit assumer également une autre médiation qui est extérieure au spectacle, avant et après celui-ci.

En rejetant d'un point de vue général la communication, le théâtre a rejeté la possibilité de se perpétuer en tant qu'élément de culture et en rejetant la communication envers le public il a oublié une de ses fonctions essentielles : l'apprentissage de la culture. Pour Paul Puaux, cette attitude est la cause principale à l'athéisme du public qui, voyant qu'aucun effort n'était fait en sa faveur pour lui faire connaître la culture théâtrale, s'est détournée de cette dernière. Comme nous l'avons dit précédemment, ce changement de destinataire de la communication théâtrale, a eu pour effet de modifier les données du contenu de la médiation qui est dorénavant dirigée vers deux groupes très particuliers (les journalistes et les donateurs de fond) et les théâtres échangent moins du sens que des signes qui apparaissent totalement incompréhensibles pour les autres individus. "Cependant le domaine de la culture, ce n'est pas uniquement l'oeuvre du créateur. Aussi bien, la culture est-elle communication. Elle est le souci de ceux qui veulent apprendre. Et qui ne le peuvent" (Jean Vilar⁴).

Cette étude n'avait pas pour ambition de définir la médiation théâtrale de tous les agents du milieu théâtral mais de la voir à travers les yeux des directeurs de théâtre qui symbolisent cette médiation complète : les acteurs n'ont que la médiation esthétique pour mission, les dirigeants d'organismes tels les C.E.M.E.A. (Centre d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active) ne s'occupent que de médiation institutionnelle ... Cela dit, il serait intéressant d'effectuer une mise en correspondance de la médiation des différents agents qui composent le milieu théâtral. On peut en effet supposer la différence de point de vue entre les troupes et

⁴ VILAR Jean, Le théâtre service public, op. cit., p.536

les acteurs, les dirigeants d'institutions ou de salles de théâtre, les organismes qui professionnalisent le théâtre et qui s'occupent de sa diffusion, et les politiques. Au vu du nombre de personnes à interroger, cette étude serait de longue durée.

Nous pouvons dire maintenant que nous avons regretté plusieurs choses et nous sommes conscient de ce que ces éléments auraient apportés à notre étude. D'une part, nous avons regretté de ne pas avoir interrogé plus de directeurs de théâtre mais surtout de ne pas avoir renouvelé des entretiens avec les mêmes personnes. Après avoir analysé leur précédent discours, il aurait été intéressant de les faire réagir sur ce qu'ils ont dit et sur ce qu'ont dit leurs collègues, voire de les entretenir à plusieurs. D'autre part, nous aurions voulu interroger plus de directeurs de la nouvelle génération car nous nous sommes rendus compte en rédigeant ce mémoire de la différence qu'il y a entre ces deux catégories de personnes. Mais il faut bien rappeler, comme nous l'avons dit dans ce mémoire, qu'il y a très peu de directeurs de théâtre qui ont moins de quarante ans : il aurait fallu aller le chercher probablement dans une autre ville que Lyon ou Avignon.

SOURCES

SOURCES ECRITES

Presse nationale :

Sources générales étudiées :

- *Le Monde* de 1992, 1993, 1994 et 1995 par l'intermédiaires d'archives privées ; de 1996 et 1997 par l'intermédiaire du serveur Internet

- *Le Nouvel Observateur*, *Libération* et *Télérama* de 1996 et 1997 par les archives de l'ENSSIB

Parmi elles ont été citées dans le mémoire :

La Vie Ouvrière, 30 mars 1992 : "Jean-Paul Lucet"

Le Monde, 3 août 1992 : "Terra incognita de et par Georges Lavaudant"

Le Monde, 31 juillet 1993 : "Spectacles du "in""

Le Monde, 10 février 1994 : "T.N.P. dernières nouvelles", "Hamlet, le vengeur et son ombre"

Le Monde, 3 février 1995 : "Grande et petite misère du monde en deux interprétations théâtrales"

Le Monde, 17 février 1994 : "Son éminence Planchon", "L'imaginaire de Maréchal"

Le Monde, 14 mars 1995 : "André Engel, "play-boy" du théâtre européen"

Le Monde, 1er mars 1997 : "Les chemins de la révolution"

Le Monde, 7 mars 1997 : "Stanislas Nordey et Olivier Py secouent le cocotier du théâtre public"

Le Monde, supplément Festival d'Avignon 1997, juillet 1997

Le Nouvel Observateur, 3 avril 1997, "Au théâtre ce soir ... la misère du monde"

Libération, 8 mai 1995 : "Le cercle de fer müllerien"

Télérama, 18 mars 1992 : "Sur le qui-vive, entretien avec Georges Lavaudant"

Télérama, 23 septembre 1992 : "Lyon brûle ses planches"

Télérama, 26 mars 1997 : "Débauche d'artistes"

Télérama, 12 juillet 1997, dossier Festival d'Avignon

Presse locale :

Sources générales étudiées :

- *C'est 9 à Lyon* de 1993 et 1994, *Lyon Cité* de 1995, 1996 et 1997 par l'intermédiaire d'archives privées

- *La Marseillaise*, *la Provence*, *Vaucluse Matin* de 1997 par les archives de ces journaux

- *Lyon Capitale* de 1996 et 1997 par l'intermédiaire du serveur Internet

- *Lyon Figaro*, *Lyon Matin* par la revue de presse du théâtre du Point du Jour

Parmi elles, ont été citées dans le mémoire :

491, juin 1997, n°17 : "Shakespeare au grand air"

C'est 9 à Lyon, mai 1993 : "Biennale Théâtre Jeunes Publics"

C'est 9 à Lyon, janvier 1994 : "La situation du théâtre à Lyon"

La Marseillaise, 18 avril 1997 : "Nous, les héros"

La Provence, supplément Festivals été 97, juillet 1997

Lyon Capitale, janvier 1996 : "Gonflé"

Lyon Capitale, février 1996 : "Spectateurs en culottes courtes"

Lyon Capitale, avril 1996 : "Directeurs sur sièges éjectables"
Lyon Capitale, décembre 1996 : "Le dinosaure à Tête d'Or"
Lyon Capitale, avril 1997 : "Carton rouge pour les Célestins !"
Lyon Capitale, avril 1997 : "La déprime des compagnies"
Lyon Capitale, mai 1997 : "Ca patauge à Villeurbanne"
Lyon Cité, septembre 1995 : "Philippe Faure, nouveau missionné"
Lyon Cité, octobre 1995 : "Denis Trouxe : "Lyon n'est pas une ville-dortoir de la culture""
Lyon Cité, décembre 1996 : "Les Célestins s'ouvrent sur Covent Garden"
Lyon Figaro, 25 juin 1992 : "Le désir, le hasard et le marché"
Lyon Figaro, 5 janvier 1994 : "Le point du Jour prépare sa rentrée"
Lyon Matin, 3 septembre 1992 : "Un bain de création"
Vaucluse Matin, 1er mars 1997 : "Les jeunes et le théâtre"
Vaucluse Matin, 11 mars 1997 : "Au théâtre du Chêne Noir"
Vaucluse Matin, 19 juillet 1997 : "Festival d'Avignon : les caprices de Stan"
Vivre en Vaucluse, n°8, mai 1985 : "Le Chêne Noir et le Conseil Général"
Vivre en Vaucluse, n°14, décembre 1985 : "La compagnie André Morel"

Autres documents :

Editorial du théâtre du Bourg Neuf, Festival d'Avignon 1997
 Editorial du théâtre des Carmes, saison 1997
 Editorial du théâtre des Carmes, Festival d'Avignon 1997
 Editorial du théâtre des Célestins, saison 1995/1996
 Editorial du théâtre des Célestins, saison 1996/1997
 Editorial du théâtre du Chêne Noir, saison 1996/1997
 Editorial du théâtre du Chien Qui Fume, Festival d'Avignon 1995
 Editorial du théâtre des Clochards Célestes, saison 1995/1996
 Editorial du théâtre de la Croix-Rousse, saison 1994/1995
 Editorial du théâtre de la Croix-Rousse, saison 1995/1996
 Editorial du théâtre de la Croix-Rousse, programme n°2 (février à juin 1997)
 Editorial du théâtre de la Croix-Rousse, saison 1997/1998
 Editorial du théâtre des Halles, Festival d'Avignon 1997
 Editorial du théâtre de La Platte, saison 1996
 Editorial du théâtre municipal - opéra d'Avignon, saison 1996/1997
 Editorial du théâtre de l'Oseraie, saison 1995/1996
 Editorial du théâtre de la Renaissance, saison 1993/1994
 Editorial du théâtre de la Renaissance, saison 1995/1996
 Editorial du théâtre Tête d'Or, saison 1995/1996
 Editorial du théâtre Tête d'Or, saison 1996/1997
 Editorial du théâtre Tête d'Or, saison 1997/1998
 Editorial des trois théâtres du Balcon, du bélier et du Chien Qui Fume, Festival d'Avignon 1997
 Dépliant-programme des Amis du Théâtre Populaire, saison 1996/1997
 Dépliant-programme de la Maison Jean Vilar, 1996
 Dépliant-programme du théâtre Les Ateliers, saison 1995/1996
 Dépliant-programme du théâtre Les Ateliers, saison 1996/1997
 Dépliant-programme du Théâtre National Populaire, saison 1995/1996
 Dépliant-programme du Théâtre National Populaire, saison 1996/1997
 Dépliant-programme du théâtre du Point du Jour, saison 1995/1996

SOURCES ORALES

- Colloque international, 8èmes entretiens Jacques Cartier, "Création et diffusion théâtrales, le trop-plein et le vide", Lyon, 7-8 décembre 1995
- Emission radiophonique avec M. Gérard GUERRE, Radio France Vaucluse, 1er juillet 1997, journal de 13h
- Emission télévisée sur le métier d'acteur et de metteur en scène, La Cinquième, mardi 10 juin 1997
- Reportage sur le théâtre de Compiègne, France 3, samedi 29 avril 1997, journal de 13h
- Entretien avec M. Serge BARBUSCIA, Directeur du Théâtre du Balcon (Avignon), jeudi 22 mai 1997 à 15h30
- Entretien avec M. Michel BATAILLON, Directeur du Théâtre National Populaire (Villeurbanne), jeudi 22 février 1996 à 16h15
- Entretien avec Mme Christiane BOURBONNAUD, Directeur administratif du Festival d'Avignon, jeudi 22 mai 1997 à 17h10
- Entretien avec Laurent DARCUEIL, Directeur du Théâtre de la Renaissance (Oullins), lundi 4 mars 1996 à 11h
- Entretien avec M. Raymond DUFFAUT, Directeur du Théâtre Municipal - Opéra d'Avignon, jeudi 22 mai 1997 à 18h15
- Entretien avec Marc DUFOUR - Directeur du Théâtre de l'Oseraie (Lyon), jeudi 15 février 1996 à 17h10
- Entretien avec M. Bernard FAIVRE D'ARCIER, Directeur du Festival d'Avignon, mercredi 28 mai 1997 à 11h30
- Entretien avec M. Philippe FAURE, Directeur du théâtre de la Croix-Rousse (Lyon), jeudi 15 février 1996 à 9h30
- Entretien avec Mme LA GARDETTE, Directeur administratif du théâtre Tête d'Or (Lyon), vendredi 9 mars 1996 à 16h30
- Entretien avec M. GUARRIGUE, Gérant de la librairie "Les Genêts d'Or" (Avignon), samedi 24 mai 1997 à 11h
- Entretien avec M. Christophe LIDON, Directeur de la compagnie La Nuit Le Moment Théâtre (Paris), jeudi 17 juillet 1997 à 17h30
- Entretien avec M. Paul PUAUX, Ancien administrateur du Festival d'Avignon, Directeur actuel de la Maison Jean Vilar, vendredi 21 mars 1997 à 14h45
- Entretien avec Mme Françoise REY, Chargée des relations publiques au théâtre des Célestins (Lyon), mercredi 26 mars 1996 à 18h25
- Entretien avec Mme Elisabeth SAINT-BLANCAT, Directrice du théâtre des Clochards Célestes (Lyon), mardi 13 février 1996 à 8h30
- Entretien avec M. Alain TIMAR, Directeur du théâtre des Halles (Avignon), vendredi 23 mai 1997 à 9h15
- Entretien avec M. Gérard VANTAGGIOLI, Directeur du théâtre du Chien qui Fume (Avignon), vendredi 9 mai 1997 à 11h

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX ET OUVRAGES DE COMMUNICATION

ADORNO Theodor W., "L'industrie culturelle", in Communications, n°3, 1964, pp 12-18

BADIE Bertrand, Culture et politique, Economice, coll. Politique Comparée, Paris, 1986, 2 éd., 158 p.

BARTHES Roland, Mythologies, Seuil, Paris, 1957

BAUDRILLARD Jean, Simulacres et simulation, Galilée, Paris, 1981, pp121-131

BAYART Jean-François, L'illusion identitaire, Fayard, coll. L'espace du politique, Paris, 1996, 307 p.

BOLTANSKI Luc, Les cadres : la formation d'un groupe social, Minuit, Paris, 1983

BOURDIEU Pierre, Choses dites, Les Editions de Minuit, "Le sens commun", Paris, 1987, 229 p.

BOURDIEU Pierre, Questions de sociologie, Ed. de Minuit, Paris, 1984, pp 207-221

BOURDIEU Pierre, Raisons Pratiques : Sur la théorie de l'action, Seuil, Paris, 1994, 251 p.

BOURDIEU Pierre, Réponses, Seuil, Libre Examen, Paris, 1992, 267 p.

BOURDON Jérôme, Histoire de la télévision sous De Gaulle, Anthropos, Paris, 1990

CHABAN-DEMERSAY Sabine, PASQUIER Dominique, Drôles de stars : la télévision des animateurs, Aubier, Paris, 1990, 344 p.

DE CERTEAU Michel, La culture au pluriel, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1980, 256 p.

DUVIGNAUD Jean, Sociologie de l'art, PUF, Le Sociologue, 3e réédition, Paris, 1984, 178 p.

FREUD Sigmund, Essais de psychanalyse, Petite Bibliothèque Payot, 1981, nouvelle traduction

FUMAROLI Marc, L'Etat culturel : une religion moderne, Ed. de Fallois, Paris, 1991

HABERMAS Jürgen, L'Espace public, Payot, Paris, 1976

HABERMAS Jürgen, Théorie de l'agir communicationnel, Fayard, Paris, 1987

HELIAS Yves, JOUFFROY Alain, "Portrait idéologique de l'artiste fin de siècle", in Le Monde Diplomatique, Paris, pp 80-84

LACAN Jacques, Ecrits, Paris, Le Seuil, 1966

LAMIZET Bernard, Les lieux de la communication, Mardaga, coll. Philosophie et langage, Liège, 1992, 347 p.

LASSWELL Harold D., "Structure et fonction de la communication dans la société", in Sociologie de l'information et de la communication, article paru dans l'ouvrage de Lyman Bryson, The communication of Ideas, 3., Harper, New York, 1948, 296 p.

LEMAIRE Paul-Marcel, Communication et culture, Presses de l'Université Laval, Québec, 1989, 296 p.

MAC LUHAN Marshall, Pour comprendre les médias, Le Seuil, Paris, chap.6, pp 25-29

MARESCA Sylvie, Les dirigeants paysans, Ed. Minuit, Paris, 1985

MIEGE Bernard, La Société conquise par la communication, PUG, Grenoble, 1989

MORIN Edgar, La Méthode, Le Seuil, Paris, 1977

MORIN Edgar, L'Esprit du temps, tome 1 : "Névrose", Ed. Grasset, 1983, pp 27-37

MORIN Edgar, "L'événement Sphinx", in Communications, n°18, Paris, 1972, pp 173-192

MOUILLAUD Maurice, TETU Jean-François, Le journal quotidien, PUL, Lyon, 1989, 204 p.

NORA Pierre, "L'événement monstre", in Communications, n°18, Paris, 1972, pp 162-192

SCHNEIDER Michel, La comédie de la culture, Le Seuil, Paris, 1993, 206 p.

SERRES Michel, "Qu'est-ce que l'identité ?", in Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation, janvier 1997, p. 6

OUVRAGES SUR LE THÉÂTRE ET LA CULTURE

ABIRACHED Robert, Le théâtre et le Prince 1981-1991, Plon, Paris, 1992, 206 p.

BATAILLON Michel, "A Villeurbanne, le T.N.P.", in Théâtre En Europe, 1988, n°9, pp. 75-78

BECKER Howard S., Les mondes de l'art, Flammarion, Série Art, Histoire, Société (réed.), Paris, 1988, 380 p.

BOSELLI Anne-Laure, "Le projet culturel et artistique des scènes nationales", in Revue du Théâtre, février 1995, pp 22-28

BOUGNOUX Daniel, "Faire l'événement", in L'Art du Théâtre, automne 1988

BOURDIEU Pierre, "La production de la croyance, Contribution à une économie des biens symboliques", in Actes de la recherche en sciences sociales, n° 13, 1977, 43 p.

CABANNE Pierre, Le pouvoir culturel sous la Vème République, Olivier Orban, Paris, 1981, 447 p.

CAROT Denis, "Errance et itinérance", in Du Théâtre, Hors série, n° 2, février 1995, pp 98-108

CAROT Denis, "Quand l'Etat oublie son rôle : le malaise du théâtre-service public II", in Du Théâtre, n° 2, octobre 1993, pp 41-43

CAROT Denis, "Temps médiatique, temps théâtral, Création et pratiques culturelle", in Du Théâtre, n° 6, automne 1994, pp 48-69

CAUNE Jean, Culture et Communication, convergences théoriques et lieux de médiation, PUG, coll. La communication en plus, Grenoble, 1995, 135 p.

CAUNE Jean, La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu, PUG, Grenoble, 1992, 368 p.

Collectif DUPUIS Xavier et ROUET François (édité par), "Actes de la 4ème conférence internationale sur l'Economie de la Culture", Avignon, 12-14 mai 1986, vol 1, Economie et Culture : les outils de l'économiste à l'épreuve

"Colloque National Planchon - Châtillon-sur-Chalaronne, 1968", in Art et Education, n°21, Lyon, 48 p.

"Colloque National Planchon - Châtillon-sur-Chalaronne, 1968", in Art et Education, n°22-23, Lyon, 99 p.

"Comment le théâtre mobilise contre l'exclusion", in Le Figaro, 13 juillet 1995

COUTY Daniel, REY Alain (dir.), Le Théâtre, Bordas, coll. Bordas Spectacles, Paris, 1980, 256 p.

DE JOMARON Jacqueline (dir.), Le théâtre en France, A. Colin, Paris, 1989, 2ème vol., "De la Révolution à nos jours", 614 p.

DIZIER Anna, Antoine Vitez, Faust, Britannicus, Tombeau pour 500.000 soldats, Solin, Paris, 1982, 87 p.

DONNAT Olivier, Les Français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme, La Découverte, Paris, 1994, 368 p.

DUVIGNAUD Jean, Sociologie du théâtre, Essai sur les ombres collectives, PUF, Paris, 1965, 588 p.

GOURDON Anne-Marie, Théâtre, public, perception, C.N.R.S., Paris, 1992

Groupe d'action théâtrale d'Annecy, Agnettaz Annie, Bost Bernadette, etc., Théâtre en Rhône-Alpes, situation et perspectives, La Manufacture, Le Masque et la plume, Lyon, 1985, 135 p.

GUILOINEAU Jean, Le théâtre, Larousse, coll. idéologie et sociétés, Paris, 1978, 191 p.

HELIAS Yves, "Après le spectacle, la démocratie...", in Théâtre en Bretagne, n°4, juin 1994

LAGARCE Jean-Luc, Du luxe et de l'impuissance, Ed. Les Solitaires Intempestifs, 1997

LEONARDINI Jean-Pierre, "Vilar-Vitez, Essai d'anatomie comparée", in Acteurs, n°1, janvier 1982, p.49

L'université, passeur culturel dans la cité ?, Etudes du GRICC, Université Toulouse Le Mirail, 1993

MARTINELLI Jean-Louis, Rêves de sables : notes, entretiens, création du Théâtre de Lyon 1987-1993, publication du Théâtre de Lyon, Paroles d'aubes, coll. Traces, 1993

MAZET Pierre, "Les collectivités locales et les festivals : logiques emblématiques, logiques territoriales", in Approches de la production culturelle territoriale, Actes des journées d'étude du G.R.I.C.C., Toulouse, 16 et 17 octobre 1989

MERIEUX Philippe, YENDT Maurice, DIEUAIDE Michel, LALLIAS Jean-Claude, Les enjeux actuels du théâtre et ses rapports avec les publics, actes des

rencontres européennes de la Biennale théâtre jeune public Lyon 1993, Centre régional de publication pédagogique, Académie de Lyon, 1994

ORY Pascal, L'ouverture culturelle française 1945-1989, Flammarion, Paris, 1989, 241 p.

PIGEON Jeanne, VAN BRESSEM Pascale, VAN DAEL Nicole, Programmation et diffusion théâtrale, le théâtre à l'école, Publication du centre de sociologie du théâtre (Bruxelles), Carnières, 1991

PLANCHON Toger, "Le théâtre aujourd'hui", in Arts et Spectacles Région Rhône-Alpes, Le Monde, mars 1983, pp. 8-10

Pratiques culturelles et politiques de la culture, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, STIG, Bordeaux, 2ème éd., 1990, 194 p.

PUAUX Paul, Avignon en Festivals, Hachette, coll. L'échappée belle, Paris, 1983, 315 p.

SALINO Brigitte, "Planchon part en guerre", in Acteurs, n°67, mars 1989, pp. 8-9

TEMKINE Raymonde, Le théâtre en l'état, Editions théâtrales, Paris, 1992, 253 p.

Théâtre et nouveaux publics : livre blanc pour une politique de l'enfant spectateur, Association du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, 1995

UBERSFELD Anne, Antoine Vitez, metteur en scène et poète, Ed. des Quatre-Vents, Mémoire du Théâtre, Paris, 1994, 175 p.

URFALINO Philippe, "Politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles", in Année Sociologique, 1989

VERDEIL Jean, Le travail du metteur en scène, un exemple : Lyon, Aléas, Lyon, 1995, 167 p.

VILAR Jean, Le théâtre, service public, Gallimard, Collection Pratique du théâtre, Paris, 1986, 2ème édition, 562 p.

VINAVER Michel, Le compte-rendu d'Avignon, Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des 37 remèdes pour l'en soulager, PUF, Actes Sud, Vendôme, 1987, 142 p.

RAPPORTS OFFICIELS ET ETUDES DOCUMENTAIRES

Bulletin du Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture, 1987 et 1992

BUSSON Alain, Le théâtre en France : contexte socio-économique et choix esthétique, Notes et Etudes documentaires, la Documentation Française, n° 4805, Paris, 1986-5, 140 p.

BUSSON Alain, EVRARD Yves, Portraits économiques de la culture, La Documentation Française, Notes et Etudes documentaires n° 4846, 1987, 143 p.

DUVILLARD Jean, "L'identité des partenaires", in Confluence(s), revue trimestrielle n°7, Lyon, juillet 1996, pp 15-18

FRIEDBERG Erhard, URFALINO Philippe, "La décentralisation culturelle : l'émergence de nouveaux acteurs", Politiques et management public, n° 2 juin 1985, pp 216-225

GUY Jean-Michel, Les publics du théâtre : fréquentation et image du théâtre dans la population française âgée de 15 ans et plus, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de l'Administration Générale et de l'environnement culturel, Département des études et de la prospective, La Documentation Française, Paris, 1988, 238 p.

Institut international d'administration publique, "Administrer la culture ?", in Revue Française d'Administration publique, n° 65, nancy, janvier-mars 1993, 178 p.

Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales, textes réunis par POIRRIER Philippe, RAB Sylvie, RENEAU Serge, VADELORGE Loïc, Ministère de la Culture, Comité d'histoire, n° 1, La Documentation Française, Paris, 1995, 239 p.

LATARJET Bernard, L'aménagement culturel du territoire, rapport commandé par les Ministères de la Culture, de l'Aménagement du territoire et la DATAR, La Documentation Française, Paris, 1992

"L'exemple du Festival de la Luzège", in Direct, Lettre de la délégation au développement et aux formations, Ministère de la Culture, 1995

MENGIN Jacqueline, LEPAGE Jacques, Le rôle culturel du département, La Documentation Française, Paris, 1987, 230 p.

RIZZARDO René, La décentralisation culturelle, rapport au Ministère de la Culture, La Documentation Française, Paris, 1990

ROBIN Jean, L'organisation du spectacle vivant en France, Journal Officiel, avis et rapport du Conseil Economique et Social, Paris, 1994

VIVERET Patrick, L'évaluation des politiques et des actions publiques, rapport au Premier Ministre, Paris, 1991